

Lima de mármol y bronce. Modernización, fiestas y esculturas

Arte público en el *doble* centenario de la independencia¹

Lima of marble and bronze. Modernization, parties and sculptures. Public art in the *double* centenary of the independence

Elio Martuccelli Casanova*

Resumen

Las fiestas del centenario de la independencia en el Perú significaron, especialmente para la ciudad de Lima, la oportunidad de generar una serie de cambios alrededor de 1921 y 1924.

Nuevas avenidas, plazas y parques vinieron a transformar la estructura de la ciudad.

En los espacios urbanos recién creados surgió la necesidad de incorporar el arte. La escultura pública se volvió especialmente importante en la imagen de una ciudad que quería estar entre las grandes capitales de América.

Esculturas de dimensiones monumentales y otras más pequeñas, todas de gran calidad, constituyen un valioso conjunto de obras artísticas que enriquecieron la ciudad en los años 20 del siglo pasado. En ellas se ensayaron distintas búsquedas, en cuanto a temas y estilos, por lo que constituyen verdaderos documentos de mármol y bronce que sirven para entender la ideología de una época y el concepto de nación expresado en el arte.

Abstract

The centenary celebrations of the independence of Peru provided, in particular for the city of Lima, an opportunity to create a series of changes from 1921 to 1924.

New avenues, squares, and parks made their appearance to transform the structure of the city.

The need arose to create art in the recently generated urban spaces. Public sculpture took on a special importance in the image of a city that wanted to be among the great capitals of the Americas.

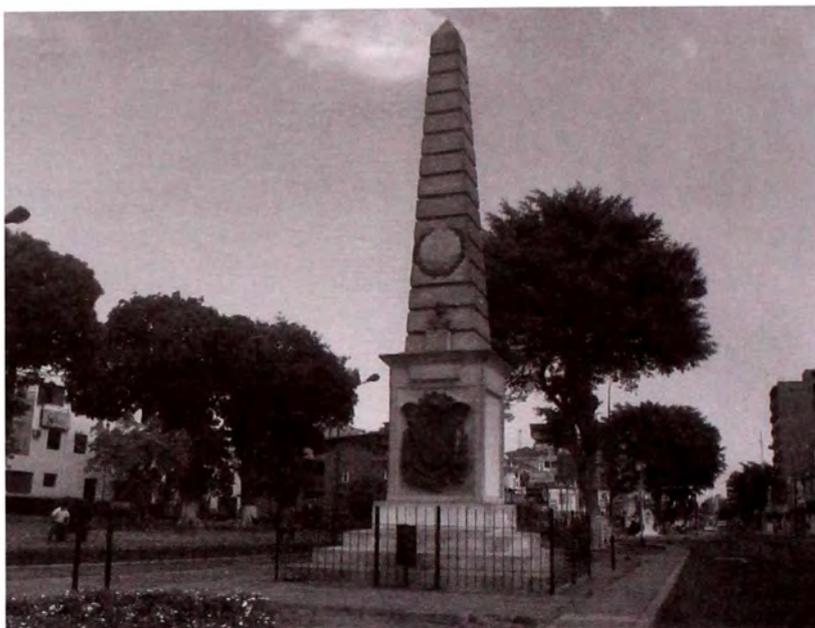
Sculptures of monumental dimensions, and others smaller, all of high quality, form a valuable set of works of art that enriched the city in the 1920s. These works embodied different searches for subjects and styles, so they are veritable documents in marble and bronze that help us understand the ideology of a period and the concept of nation expressed in art.

Palabras clave: Lima / Perú / Oncenio de Leguía/ centenario de la independencia / arte público / esculturas conmemorativas.

Key words: Lima / Peru / Leguía's Eleven Years/ centenary of the independence / public art / commemorative sculptures.

*Doctor en Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid. Docente en la Universidad Ricardo Palma, en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas y en la Universidad Nacional de Ingeniería (Sección de Posgrado FAUA). Email:emartuccelli@terra.com.pe

1. Obelisco Avenida Leguía
 (Hoy avenida Arequipa, cuadra 24)
 Enrique de la O. Aymar. 1921
 Lince
 Foto: Elio Martuccelli



Las fiestas del centenario

El proceso tardío de la emancipación en el Perú hizo que las ceremonias del centenario de la independencia en Lima fueran celebradas después que muchos otros países latinoamericanos. Los festejos fueron dobles y tener dos aniversarios sirvió para rendir homenajes, por separado, en 1921 a José de San Martín y a Simón Bolívar en 1924.

Esta era la oportunidad política para quebrar con la imagen de un país pobre y deprimido con una crisis heredada de la Guerra del Pacífico. Se hubiera querido mostrar una ciudad desarrollada y una nación próspera, con proyectos urbanos y arquitectónicos como los realizados en Buenos Aires y Santiago, pero no era ese el caso de Lima, donde los cambios urbanos estaban recién produciéndose. Pero, por lo menos, se podrían mostrar valiosas esculturas. Algunas de estas obras artísticas fueron obsequiadas y las hicieron autores extranjeros, otras fueron encargadas por el gobierno a escultores peruanos que tuvieron la oportunidad de hacerse conocidos.

Como muchas obras no estuvieron listas en su momento las ceremonias se prolongaron durante casi una década, es decir, a lo largo de los años 20. Lo más importante, en todo este tiempo, fue la transformación que se vivió en Lima con el pretexto y el impulso de las fiestas, como parte de un proyecto modernizador de la capital.

Promesas y matices de la Patria Nueva

Sin otros partidos políticos que representasen alternativas reales, las grandes familias encarnadas en el civilismo habían constituido hasta ese momento una oligarquía que era dueña del poder político y económico en el Perú. La “República

Aristocrática”, término de Jorge Basadre, venía dándose desde fines del siglo XIX y se había extendido durante las dos primeras décadas del XX.²

Augusto B. Leguía asumió la presidencia por segunda vez en 1919 y se quedó en el poder durante once años. A él le tocó capitalizar una corriente que quería alejarse de lo que implicaba una sociedad “tradicional”, en manos del poder aristocrático. Lo suyo fue una mezcla de capitalismo de Estado y liberalismo. Su gobierno se envolvió de una estética progresista, de gestos fascinados por la tecnología, sin dejar de tener rasgos profundamente oligárquicos. Esa era la esencia contradictoria de la Patria Nueva que en sus múltiples características dejaba entrever cierta apertura en cuanto al tema de las mayorías andinas en un país como el Perú, con el ingreso de sectores populares y clases medias en la vida política a través de partidos de izquierda. En medio de la creciente influencia norteamericana, en las declaraciones se defendían los elementos hispanistas del país: la lengua, la religión, la historia. En suma, el discurso nacionalista de Leguía podía componerse de elementos muy variados. Con el correr de la década, el gobierno fue convirtiéndose en un régimen autoritario y represor.

De cualquier modo, el leguismo significó un ensayo de modernización del país, con incipiente industrialización a través de inversiones y capitales norteamericanos, aunque sin transformaciones verdaderas en la estructura del poder económico. Aún así, haciendo comparaciones con las décadas anteriores, el panorama social y político del país logra ampliarse y cambiar parcialmente.³ En lo que concierne a esta historia, la transformación de Lima durante el Oncenio fue notable.⁴



2. Monumento a José de San Martín

Mariano Benlliure. 1921

Plaza San Martín. Lima

Foto: Elio Martuccelli

Patria Nueva y nueva capital

El cambio radical se dará en Lima, que creció a través de nuevos ejes. Las urbanizadoras ensancharon y unieron una ciudad hasta ese momento compuesta de un centro, un puerto y algunos balnearios al sur.

El gobierno de Leguía no sólo modificó el juego de las relaciones económicas internacionales y el sistema nacional de partidos políticos: transformó la capital. Lima era una ciudad con problemas de agua y desagüe, sin calles pavimentadas, mal iluminada, con transporte público deficiente. Desde ahora tuvo nuevas consideraciones en cuanto a la salud y la higiene, y creció, como nunca lo había hecho hasta ese momento, en población y extensión.⁵ Se pavimentaron con concreto asfáltico las calles antiguas y las nuevas se hicieron anchas: la ciudad se preparaba a recibir automóviles.

En 1921 se inaugura la Av. Leguía, que luego se llamó Av. Arequipa, para unir el centro de Lima con Miraflores. El trazo sería de Augusto Benavides, dando pie a numerosas urbanizaciones dentro de una especulación sin precedentes, lo que terminó por unificar y rellenar la ciudad hacia el sur. En la Av. Leguía se multiplicaron las casas suburbanas, chalets construidos a manera de villas abiertas, de un pintoresquismo muy variado.⁶ En el caso peruano, el “neocolonial” fue el estilo que más se desarrolló y el que mejor fue aceptado por el poder y las clases dominantes.⁷ En general, se arrastraba cierto clasicismo y romanticismo del XIX, y aunque fueran aislados, también lograron hacerse algunos ejemplos, pocos pero importantes, de arquitectura con rasgos particulares.⁸

Con la Av. Leguía se pensó oxigenar la ciudad, haciendo una gran berma verde, sembrada de distintas especies de árboles cada cierto tramo.

En la cuadra 24 se colocó para su inauguración en 1921 una placa, con busto del presidente, a lo que posteriormente se agregaría un obelisco de 7 metros de alto. El conjunto es obra del escultor peruano Enrique de la O. Aymar [1]. Esta avenida es un ejemplo emblemático de las nuevas obras del Oncenio, pero no el único: se suma al trazado de otras calles e importantes avenidas y a la creación de grandes espacios abiertos, como el Parque Universitario y el Parque de la Reserva. Lo que también fue una realidad, aún cuando demoró varios años, fue la plaza San Martín. En muchos de los nuevos espacios se incentivó la presencia del arte. El gobierno central apoyaba al gobierno municipal en la realización de estas obras. En los hechos, Leguía se convertía en uno de los más importantes alcaldes de Lima.⁹

1921. Centenario, con plaza nueva

A cien años de la independencia, las repúblicas hispanoamericanas habían organizado cada una enormes ceremonias. Al Perú le tocaba la suya, pero las condiciones no eran las mejores en Lima. En medio de un incendio que afectó Palacio de Gobierno el 3 de julio de dicho año, algunos aconsejaron esperar y festejar el centenario de la batalla de Ayacucho en 1924, pero Leguía decidió seguir adelante con las celebraciones.

En términos urbanos, el primer centenario dejó dos huellas decisivas en la ciudad. Entre las vías, la ya mencionada Av. Leguía: 6 kilómetros fundamentales para que una nueva Lima se desarrolle. Luego, sin dudas, la plaza San Martín. En ambos lugares se hicieron presentes las esculturas, como parte esencial de una ciudad que quería ser culta.



3. Monumento a José de San Martín
Detalle de la escultura principal
Mariano Benlliure. 1921
Plaza San Martín. Lima
Foto: Elio Martuccelli



4. Fuente monumental de agua
Gaetano Moretti y otros. 1924
Parque de la Exposición. Lima
Foto: Elio Martuccelli

10

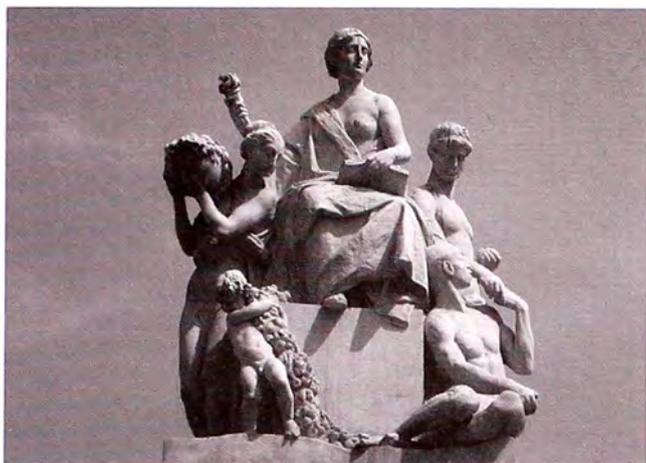
La Patria Nueva de Leguía necesitaba una “plaza nueva” que expresara las inquietudes e intenciones del régimen, para recordar a todos la otra Lima que se estaba fundando. La plaza San Martín compite y marca diferencias con la Plaza de Armas en escala y presencia de sus edificios. Tomando distancias del poder político y religioso, quiere constituirse en el espacio representativo del poder económico, el espacio laico de los negocios, el comercio y la diversión. Teatros, cines, hotel, bares, tiendas, compañías de seguros y oficinas se daban cita en la plaza San Martín: durante muchos años iría conformándose uno de los espacios más logrados, en términos compositivos, de la ciudad.

El trazo de la plaza correspondió a Manuel Piqueras Cotoí y para hacerla realidad se emprendió una serie de demoliciones. Era necesaria una escultura de José de San Martín y el encargo fue hecho al escultor español Mariano Benlliure y Gil, después de una larga selección realizada hacia 1906, que pasó por un concurso internacional [2 y 3].¹⁰ Nacido en Valencia, Benlliure era un escultor consagrado, con una trayectoria considerable que incluía monumentos en varias ciudades españolas y americanas. A la escultura de San Martín el artista le dedicó más de diez años.

Para los peruanos, debía ser un monumento con la misma importancia que el de Bolívar, una estatua ecuestre inaugurada en 1859 durante el gobierno de Ramón Castilla. La escultura de Bolívar, saludando con el sombrero en la mano sobre un caballo encabritado, fue encargada en 1853 y es obra del italiano Adamo Tadolini, ubicándose en la plaza del Congreso, antigua plaza de la Inquisición. En las fiestas del centenario, en los años de 1923 y 1924, se agregaron en el pedestal de dicho monumento placas conmemorativas de bronce.¹¹

Para 1921 Benlliure terminó a tiempo el encargo y el resto de la plaza San Martín quedó inconclusa: para eso se colocaron construcciones efímeras, como grandes escenografías, que hicieran posible la inauguración de la plaza sin terminar. El monumento de 16 metros de altura muestra al general argentino sobre su caballo, cabalgando despacio, atravesando los Andes de Argentina a Chile en su camino al Perú, momento decisivo y difícil de la expedición libertadora. Probablemente esta escena nunca se haya dado y el paso de la cordillera se hiciera en condiciones críticas. Poco importa: los escultores contribuyen desde entonces a recordar a los militares de la independencia como héroes de la antigüedad y personajes épicos de leyenda. Para hacer realidad el monumento, Benlliure envió al joven escultor Gregorio Domingo para que dirigiera la construcción del pedestal, con forma de pirámide trunca, y supervisara la colocación de la estatua. El monumento descansa sobre un bloque sólido que representa el pico de una cumbre nevada, en cuya parte frontal emergen dos figuras femeninas, representando la gloria y la fama.¹² Gregorio Domingo permaneció en Lima cerca de dos años, tiempo que aprovechó para realizar otros trabajos.

La obra fue criticada en su momento como monótona y algo plana, para otros resultaba un caballo pesado y ligeramente triste. Lo cierto es que Benlliure evitó el gesto grandilocuente y logró que toda la composición tenga el movimiento justo: el hombre y el animal en actitud que no es de cansancio sino de serenidad. La magnífica pieza logra transmitir con naturalidad la idea de un San Martín tranquilo y a la vez decidido. La inauguración de esta escultura fue uno de los momentos más importantes de la fiesta: las celebraciones terminaron en los primeros días de agosto.¹³



5. Fuente monumental de agua
Detalle "La Humanidad"
Valmore Gemignani. 1924
Parque de la Exposición. Lima
Foto: Elio Martuccelli



6. Monumento "El Estibador"
Constantin Meunier. 1921
Avenida Arequipa. Lima
Foto: Elio Martuccelli

Los obsequios de las colonias entre ambos centenarios

Las fiestas, los desfiles, los discursos duran lo que demora su realización. Quedaron, para la ciudad, los regalos de las distintas colonias extranjeras que habitaban en Lima, obsequios que fueron completándose en los siguientes cinco años.¹⁴ Varias representaciones diplomáticas coincidieron en regalar conjuntos escultóricos. Se ubicaron, en la mayoría de casos, no en el centro propiamente dicho sino en las zonas "modernas" de expansión de la ciudad, alrededor de Santa Beatriz, zonas identificadas con los cambios de Leguía. Algunos regalos eran construcciones de escala mediana, la otra mitad de los obsequios agregó a Lima lo que era importante en una gran capital del mundo: arte escultórico en las calles.

La colonia española construyó en 1921 un arco morisco, para señalar el ingreso a Lima por el Sur, en la intersección de las avenidas Leguía y 28 de Julio, vías recientemente inauguradas. Era un enorme arco de herradura, con aplicaciones de color y dos torrecillas a cada lado, que fue demolido.

En el recién construido Parque Universitario la colonia alemana entregó una torre, con un reloj que funcionaba con exactitud. Se empezó a construir en 1921 y se terminó dos años después.

En julio de 1923, se inauguró en Santa Beatriz el primer Estadio Nacional de fútbol, con pista olímpica, regalo de la colonia inglesa.

El Museo de Arte Italiano, obsequio de dicha colonia, fue ubicado en el parque Neptuno. De estilo neoclásico, su diseño estuvo a cargo del arquitecto milanés Gaetano Moretti. La entrega oficial del museo y su colección tuvo lugar el 11 de noviembre de 1923.

Entre las esculturas una destaca en tamaño y complejidad: la fuente monumental de agua, ubicada en la rotonda de las palmeras del Parque de la Exposición, obsequio de la colonia china [4 y 5]. Diseño de Gaetano Moretti, la realización de las esculturas estuvo a cargo de Giuseppe Graziozi y Valmore Gemignani, artistas vinculados al proyecto anterior del Museo de Arte Italiano. Fue inaugurada el 27 de julio de 1924. Labrada en bronce y mármol de Carrara, la enorme fuente monumental de varios niveles y base circular pretende mostrar la unión de los pueblos. El conjunto está coronado por un grupo escultórico en mármol, obra de Gemignani, que representa "La Humanidad", una figura alegórica que simboliza la libertad, rodeada de personajes que identifican las distintas partes del mundo, señalando el encuentro fraterno entre occidente y oriente. En los costados inferiores aparecen obras en bronce de Graziozi. El río Amarillo y el río Amazonas están representados por figuras desnudas, una masculina y otra femenina. Estas piezas están trabajadas con ciertas premisas algo libres y personales, que podrían considerarse "manieristas".¹⁵

Más pequeño, pero no menos valioso, fue el obsequio de la colonia belga con motivo del primer centenario: una estatua al trabajador, al anhelo de progreso, a la dignidad del trabajo manual [6]. Se trataba de una reproducción de la obra de Constantin Meunier. Este escultor de origen obrero fue considerado el artista del proletariado, con trabajos que tienen ciertas referencias a Rodin. Esta escultura, llamada "El Estibador" (o el cargador), está ubicada en la primera cuadra de la Av. Leguía, dentro de una pequeña plaza triangular. La postura del personaje, ladeado y ligeramente desafiante, hace que la pieza sea excepcional, más aún, al plantear una figura popular con connotaciones políticas.



7. Fuente de las tres figuras
(Fuente de los Atlantes)
Gertrude V. Whitney. 1924
Avenida Arequipa. Lima
Foto: Elio Martuccelli



8. Monumento a la Libertad
1926
Plaza Francia. Lima
Foto: Elio Martuccelli

12

En la nueva zona de Santa Beatriz vino a sumarse la fuente de tres figuras masculinas desnudas, también llamada fuente de los Atlantes, contribución de la colonia norteamericana, una versión alternativa a la acostumbrada composición de las Tres Gracias [7]. Fue realizada en bronce por la escultora norteamericana Gertrude Vanderbilt Whitney, copia de un original de 1912. Ubicada en la berma central de la Av. Leguía, a la misma altura del monumento a Washington. Fue inaugurada el 6 de Agosto de 1924.

La colonia francesa regaló un personaje femenino con el brazo levantado, sosteniendo una antorcha [8]. La estatua de la Libertad es también la figura que simboliza la revolución francesa, con rostro y cuerpo de mujer: desde principios del siglo XIX se funden en esta figura las ideas de libertad, revolución y república. Fue inaugurada en 1926 en la plaza de la Libertad.¹⁶

El monumento a Manco Cápac, homenaje al primer inca, fundador del Cusco y del Tawantinsuyo, fue obsequio de la colonia japonesa y actualmente ocupa la plaza principal del distrito de La Victoria [9 y 10].¹⁷ Hace alusión al posible origen asiático de los peruanos y a que ambos pueblos se consideran hijos del Imperio del Sol. La imponente obra fue proyectada por David Lozano en bronce con pedestal de granito, de 13 metros de alto en total, e inaugurada el 4 de abril de 1926, tres años después del compromiso pactado. Además de Lozano, participaron en su planteamiento y ejecución Benjamín Mendizábal y Daniel Casafranca. El personaje aparece con bastón ceremonial y brazo derecho levantado, de gran corpulencia, modelado con cierta rudeza. La base es una mole escalonada que evoca los andenes de las construcciones incas, con ornamentos y altorrelieves "incaístas" realizadas por Mendizábal,

que representan escenas del Tawantinsuyo, como la agricultura, la educación y la construcción en tiempos del imperio. Estas escenas en bronce están enmarcadas dentro de formas trapezoidales. A media altura del pedestal aparecen dos cóndores y una llama también de bronce, con bajorrelieves de animales míticos labrados en la base.

De todos los distintos regalos que realizaron las colonias para las largas celebraciones de ambos centenarios, cabe destacar este monumento. La obra resulta ser el homenaje oficial que se le dedica al primer inca desde Lima y vino a reforzar la presencia y la importancia del indigenismo en la capital. Tuvo el gesto de introducir en la escultura pública de Lima un personaje de nuestra historia pre-hispánica: un intento por captar, o por lo menos calmar, los embates del indigenismo radical.

La ciudad se regala esculturas

Aparte de todas las esculturas que fueron donadas por las colonias extranjeras, el gobierno de Leguía y el Concejo Provincial aumentaron otras más en la ciudad de Lima. A diferencia de los obsequios entregados por las colonias residentes en Perú, con la excepción del encargo que la Sociedad Central Japonesa había hecho a Lozano, casi todas las piezas regaladas a la ciudad eran de artistas foráneos y estuvieron hechas fuera del país. Las obras que encargó el gobierno fueron realizadas por escultores peruanos, entre los que se repiten algunos nombres: Lozano, ya mencionado, así como Ocaña, Agurto y Pozo.¹⁸

Entre ellas, y que aún existen, está la de Ismael Pozo ubicada originalmente frente al Ministerio de Fomento y Obras Públicas: la estatua de Mateo Paz Soldán, sobre un pedestal indigenista. Iniciada hacia 1925, es una obra con la presencia e influencia



9. Monumento a Manco Cápac
David Lozano, Benjamín Mendizábal y Daniel Casafranca. 1926
Plaza Manco Cápac. La Victoria. Lima
Foto: Elio Martuccelli



10. Monumento a Manco Cápac
Detalle de la escultura principal
David Lozano. 1926
Plaza Manco Cápac. La Victoria. Lima
Foto: Elio Martuccelli

del maestro español Manuel Piqueras Cotoí [11]. El monumento de bronce y el pedestal de piedra, con cabezas de animales y detalles precolombinos, se encuentran actualmente dentro del Parque de la Exposición. El trabajo del pedestal con base hexagonal, finamente esculpido, termina siendo tan importante como la figura sentada del investigador peruano.

En el parque Neptuno se repone el monumento a Manuel Candamo [12]. El primer monumento había sido inaugurado en 1912, en el primer gobierno de Leguía, patrocinado por el Partido Civilista. Era una obra en mármol y curiosamente, luego de ser dinamitada por enemigos políticos, había quedado una silla solitaria durante algo más de catorce años. En 1927 se ejecuta la actual estatua de bronce, también de pie y ya sin sillón presidencial. La nueva estatua es de Artemio Ocaña y el pedestal de mármol sigue siendo el original hecho por el escultor francés Mercier.

En el mismo parque se realiza el busto de Juana Alarco de Dammert, obra de David Lozano [13]. Fue inaugurada el 31 de diciembre de 1922, en reconocimiento a su trabajo en favor de la infancia.

Son también de esta época las tres esculturas ubicadas en el nuevo Parque Universitario. La escultura en mármol de Hipólito Unanue y la escultura en bronce de Bartolomé Herrera, realizadas hacia 1921 y 1922, representan sentados a ambos escritores y próceres de la independencia. La primera es obra de Piqueras Cotoí, con participación de Ismael Pozo, y de Gregorio Domingo, la segunda. La estatua de Sebastián Lorente, de pie, es un reconocimiento del gobierno peruano a un ilustre maestro, miembro de la colonia española. Obra de Luis Agurto, fue inaugurada en 1924 [14, 15 y 16].

También de Agurto es el monumento al Soldado Desconocido. La escultura y el obelisco fueron inaugurados en el Morro Solar de Chorrillos en julio de 1922 [17]. En otro distrito al sur de Lima, en Barranco, Artemio Ocaña realiza el monumento a Federico Villarreal, de 1926 [18]. El busto del científico y matemático peruano tiene adosada en el frente del pedestal una figura femenina desnuda de tendencia indigenista, que evoca a su vez otras influencias.

El monumento a George Washington, con base de granito, está ubicado en el parque del mismo nombre, en la cuadra 5 de la Av. Leguía [19]. Reproduce una célebre estatua que está en Virginia, obra del francés Jean-Antoine Houdon, y fue inaugurado el 4 de julio de 1922.

Cerca de allí, en el parque ubicado al otro lado de la Av. Leguía, se encuentra el monumento a Petit Thouars, el marino francés que intervino para proteger la ciudad de Lima una vez invadida por el ejército chileno [20]. Es obra de Artemio Ocaña y se inauguró el 9 de diciembre de 1924. La escultura de bronce sobre pedestal de granito tiene en total 8 metros de altura. Se personifica Lima como una mujer con manto y corona que agradece con flores al almirante: una escena modelada por Ocaña con elegancia.

Este tipo de esculturas en espacios públicos, enlazada a la tradición europea, se asociaba a una idea de belleza ligada al progreso: de ciudad digna y próspera preocupada en el arte. De allí el empeño en dotar a Lima de esculturas que la pongan al nivel de una ciudad iberoamericana desarrollada.¹⁹

Los monumentos realizados en el Oncenio reflejan un determinado gusto de las autoridades políticas y de las élites culturales y sociales que decidieron hacerlas: algo siempre presente en el tema



11. Monumento a Mateo Paz Soldán

Ismael Pozo. 1925
Parque de la Exposición. Lima
Foto: Elio Martuccelli



12. Monumento a Manuel Candamo

Artemio Ocaña. 1927
Parque Neptuno. Lima
Foto: Elio Martuccelli



13. Monumento a Juana Alarco de Dammert

David Lozano. 1922
Parque Neptuno. Lima
Foto: Elio Martuccelli



14. Monumento a Hipólito Unanue

Manuel Piqueras Cotoí. Ismael Pozo. 1921
Parque Universitario. Lima
Foto: Elio Martuccelli

14

del arte público. Algunos fueron pedidos directamente por parte del Estado y representan su ideología, otros corresponden a regalos. Lo cierto es que el conjunto de obras, siguiendo los criterios de composición de aquellos tiempos, tiene un promedio bastante alto: los gestos, el movimiento, la proporción y la escala, en cada una de ellas, las convierten en interesantes ejemplos de esculturas públicas. Los artistas de entonces, peruanos y extranjeros, demostraron poder realizar correctamente los encargos que recibían.

Estas esculturas se suman al arte urbano limeño del siglo XIX y principios del XX, pero agregan algo más: en este caso, recreando mayor cantidad de temas y cierta apertura en cuanto a tendencias. En los casos específicos que conciernen al indigenismo, la opción artística estuvo alentada en el Perú por importantes

descubrimientos arqueológicos que abrieron una nueva mirada al pasado.

Quedó la idea de un monumento a Túpac Amaru, el rebelde que soñó en el siglo XVIII con la restauración del Tawantinsuyo. La maqueta apareció publicada en 1924, obra del escultor Luis Agurto, anunciándose su pronta construcción en Lima por iniciativa de José Santos Chocano. Una obra grande que sería parte, aunque ligeramente tarde, de la conmemoración del centenario, como homenaje al “precursor de todos los libertadores”. El pedestal llevaba, así mismo, una serie de motivos precolombinos.²⁰ A su vez, Piquera Cotoí, desde su llegada al Perú en 1919 buscó en el pasado inca y preinca inspiración para sus trabajos de diseño, escultura y arquitectura.²¹



15. Monumento a Bartolomé Herrera
Gregorio Domingo. 1922
Parque Universitario. Lima
Foto: Elio Martuccelli



16. Monumento a Sebastián Lorente
Luis Agurto. 1924
Parque Universitario. Lima
Foto: Elio Martuccelli



17. Monumento al Soldado Desconocido
Luis Agurto. 1922
Morro Solar de Chorrillos. Lima
Foto: Elio Martuccelli



18. Monumento a Federico Villarreal
Artemio Ocaña. 1926
Barranco
Foto: Elio Martuccelli



19. Monumento a George Washington
Jean-Antoine Houdon. 1922
Parque Washington. Lima
Foto: Elio Martuccelli



20. Monumento a Petit Thouars
Artemio Ocaña. 1924
Parque Petit Thouars (Parque del Estadio). Lima
Foto: Elio Martuccelli



21. Monumento a Antonio José de Sucre
David Lozano. 1924
Parque de la Reserva. Lima
Foto: Elio Martuccelli



22. Monumento a Antonio José de Sucre
Detalle de la escultura. David Lozano. 1924
Parque de la Reserva. Lima
Foto: Elio Martuccelli

1924. En torno al *doble* centenario

Las fiestas de 1924 fueron más suntuosas que las realizadas en 1921, así como fue mayor la cantidad de obras inauguradas. Seguramente, eso estaba en directa relación al control alcanzado entonces por Leguía, que fue reelegido presidente en julio de ese año para el período 1924-1929. Algunos se apresuraron a declarar 1924, en lo que respecta a la ciudad de Lima, como el “Año de Oro del Siglo XX”. El domingo 10 de agosto de 1924 se recordó en Lima, en la plaza Bolívar (plaza del Congreso), la batalla de Junín del 6 de agosto.

Lima esperaba para el segundo centenario una considerable cantidad de invitados y para eso se construyó el hotel Bolívar, el primer gran hotel de la ciudad. Pero no fue ésta la única inauguración. A la inversión privada, se suma una lista larga de edificios públicos, algunos vinculados al poder político y económico y otros de carácter social. En esos meses se terminaron importantes obras en la ciudad, que expresaban orientaciones arquitectónicas paralelas y diversas.

Pero faltaba en Lima un monumento a un héroe fundamental de la independencia: el mariscal Antonio José de Sucre. Y merecía una estatua ecuestre, con pedestal de granito. El monumento, donado por la República del Ecuador, fue esculpido por David Lozano y mide 10 metros de alto [21 y 22]. Así como el monumento a San Martín fue la pieza más importante del primer centenario, podríamos decir que ésta lo fue del segundo. Fue inaugurado el 9 de diciembre de 1924, día del centenario de la batalla de Ayacucho, con la asistencia de los presidentes Leguía y Saavedra.²² El mariscal de Ayacucho aparece cabalgando con el brazo en alto y la espada levantada. Lozano no perdió la oportunidad de

realizar una base escalonada, simulando la piedra inca, con inscripciones de la nación argentina y el ejército venezolano, altorrelieves de bronce en forma trapezoidal y ornamentos labrados de tipo indigenista. En esos mismos momentos trataba de terminar su gran obra “neo-incaica” que era el monumento a Manco Cápac, y esta base sirvió como anticipo de sus búsquedas formales. La estatua de Sucre se ubicó en una plaza al lado del Parque de la Reserva, aunque terminó incorporada.

Las celebraciones de 1924 se prolongaron durante varios días, con rutilantes arcos de triunfo festejando la reelección presidencial. Algunas calles y edificios llevaron los nombres de familiares de Leguía, o nombres vinculados a su régimen: en todos los actos hubo una constante exaltación del caudillo. Después de tantas obras, Leguía y su corte no pudieron evitar la tentación de hacer monumentos en honor al propio presidente. Uno resultó especialmente importante, pero no sería el único: una escultura de tamaño natural con el personaje de pie se levantó en la plaza del popular barrio de La Victoria. Podía decirse que 1924, incluida la reelección a la que se presentó como candidato único, había sido un año completo: Leguía se había transformado en algo muy parecido a un dictador.

El indigenismo en espacios públicos

La historia de las esculturas públicas durante el Oncenio no estaría completa sin el Parque de la Reserva, que podría considerarse el último gran espacio urbano creado por el gobierno de Leguía que incluyó arte público en la ciudad, antes de la caída del régimen.

El Parque de la Reserva, inaugurado el 19 de febrero de 1929 en honor a los reservistas de distinta



23. Parque de la Reserva
 Vista general de la pérgola
 Alberto Jochamowitz y Claudio Sahut. 1929
 Lima
 Foto: Elio Martuccelli



24. Parque de la Reserva
 Vista parcial
 Detalle de escultura. 1929
 Lima
 Foto: Elio Martuccelli

clases sociales que defendieron Lima en la Guerra del Pacífico, es un ejemplo del nuevo paisajismo ensayado en Santa Beatriz, con 16 hectáreas de áreas verdes, y una muestra de lo que el indigenismo podía lograr como arte urbano [23 y 24].

El diseño del parque corresponde básicamente a Claudio Sahut y Alberto Jochamowitz. Está diseñado de manera axial, con un eje que se inicia y remata en una logia elevada de aire morisco, con galerías curvas que rodean el estanque central. Contiene varios elementos, no todos de inspiración pre-hispánica, pero hubo especial interés de los autores para que el parque fuera también una evocación del pasado autóctono.²³

El Parque de la Reserva sería el lugar en el que se cambiaron, por primera vez, estatuas griegas por maceteros y esculturas indígenas. Se realizó, a su vez, una escultura-fuente con figuras inspiradas en la cerámica precolombina, obra de Daniel Vásquez Paz, con un minucioso trabajo de agua. Además, la “Casa del Inca” completada hacia 1928, es un pequeño edificio de José Sabogal inspirado en la representación arquitectónica de una cerámica moche. La fuente “precolombina” y el edificio “inca”, en realidad no forman parte del eje de la composición: están ubicadas en lugares no jerárquicos del plan general, pero allí están.²⁴ Las esculturas alrededor del estanque principal escapan del repertorio habitual de los desnudos europeos, con habitantes del ande masculinos y femeninos, obras de Daniel Casafranca. Otras, ubicadas en el eje, representan personajes de la amazonía y sirven como fuentes de agua; los maceteros de barro contienen detalles de diseño precolombino.

En suma, así como el discurso nacionalista de Leguía podía componerse de conceptos muy

variados, así también este parque incluía elementos diferentes, una mixtura que era al mismo tiempo un homenaje a la diversidad. Este proyecto urbano, obra significativa al final del gobierno de Leguía, es el reflejo de un momento en el que las fisuras eran posibles y que podían darse interesantes ejemplos, incluidos los del indigenismo, en monumentos y mobiliario urbano.

La fiesta terminó

Las fastuosas celebraciones sirvieron para realzar el prestigio de Leguía en el exterior y consolidar su gobierno al interior. Fue la década del 20 del siglo pasado una de las más intensas en el Perú. Durante esos años la ciudad de Lima y la sociedad peruana fueron transformándose hacia una forma de modernidad, que en el Perú termina siendo siempre un concepto incompleto, abierto y relativo. Imposible negarle al gobierno de Leguía los cambios que generó en el país, siendo Lima la más beneficiada. Y en medio de ese progreso urbano, el balance que deja el Oncenio en áreas libres y zonas verdes es bastante positivo. La Lima de los años 20 es una ciudad preocupada en el espacio urbano, los árboles y el arte público.

Jorge Basadre ha señalado cuatro etapas en el Oncenio de Leguía: de fascinación, de lucha, de apoteosis y de ocaso. Las fiestas del centenario corresponden a la segunda etapa, la de la lucha (1920-25), época en la que tuvo que convencer y doblegar a sus adversarios, y a la consolidación de su gobierno. Los años de apoteosis, hasta 1929, estaban en relación a lo que había podido mostrar durante las celebraciones: esperanza y crecimiento. Pese a ello, el ocaso de los años veintinueve y treinta sería inevitable.²⁵

Final. Alguna reflexiones

Habría que recordar los monumentos construidos durante el siglo XIX por los distintos gobiernos. La joven república, en materia de esculturas públicas, optó por recordar a próceres de la independencia, en muchos casos extranjeros, y no recordar personajes del país precolombino. Por ejemplo, sin ir muy lejos, el monumento a Bolívar en la plaza del Congreso. A nivel de arte urbano el mensaje parece claro: la república había superado y transformado algunas cosas del Perú virreinal, pero nunca para restituir un gobierno de descendientes incas.²⁶

Habría que esperar hasta la tercera década del siglo XX para encontrar ejemplos de lo que el indigenismo podía lograr como arte urbano.

La Escuela de Artes y Oficios, el más prestigioso centro de formación de entonces logró que egresaran artistas, artesanos y obreros que pronto comenzaron a producir obras importantes. La Sección de Escultura desde 1910 estuvo encargada al italiano Líbero Valente. La Escuela Nacional de Bellas Artes cumpliría desde 1918 dicho rol. Para dirigir el Taller de Escultura fue nombrado Piqueras Cotoí. Fundada en el gobierno de José Pardo, Leguía hizo suyo el proyecto: en su deseo de promover avances en el país estaba también el anhelo de construir un “arte nacional”.

A los artistas que se formaron en la Escuela de Artes y Oficios, y luego en la ENBA, se sumaban los artistas que estudiaban o que completaban su educación fuera pero que volvieron al Perú, donde realizaron sus obras. Todos tenían buena formación técnica y la mayoría eran seguidores de estilos internacionales bajo cánones estéticos de la tradición occidental. A su vez, los criterios de composición y los principios ordenadores eran rigurosamente enseñados y bien aprendidos, así como el manejo correcto de la escala y la proporción.

La buena calidad de las esculturas realizadas para Lima en esta etapa las encontramos en todos los extranjeros mencionados: Benlliure, Piqueras, Domingo, Graziozi, Gemignano, Meunier, Whitney. De ellos Piqueras Cotoí hizo su vida en el Perú y embró ideas tratando de conseguir la fusión que él denominaba neo-peruana en el arte. Dejó bocetos que incluían motivos precolombinos en monumentos no realizados, como al Inca Garcilaso de 1935.²⁷ Buenas obras encontramos también en los escultores peruanos cuyo nombre se repiten durante toda la década del veinte: Lozano, Ocaña, Agurto y Pozo. David Lozano, treinta años mayor que el resto, era el autor de la escultura al mariscal Ramón Castilla de 1915, frente a la iglesia de La Merced, y tenía ya una reputación ganada. Los otros tres últimos eran para entonces jóvenes que empezaban a producir su primera obra importante.

David Lozano e Ismael Pozo intentaron y supieron desarrollar esculturas públicas dentro de la tendencia indigenista. A diferencia de lo que se logró y se consolidó en pintura y en literatura, como también en diseño gráfico de revistas y en representaciones teatrales, no fueron muchas esculturas públicas indigenistas las que en Lima se dieron, como muy poca es la presencia de arquitectura indigenista en la capital. Pero, aunque pocas, fueron significativas.²⁸ La década del veinte incluye en Lima ejemplos en los que no sólo se reproducen moldes artísticos europeos, sino que a partir de ellos se intentan búsquedas particulares.

Como ocurrió en la vida política, para algunos artistas el tema del indigenismo fue un asunto de exotismo; otros lograron, en alguna medida, comprometerse con temas sociales. Dichos artistas sintieron el reto de afrontar contenidos nacionales o populares, en sintonía con una inquietud social del arte, un compromiso que era finalmente ideológico y que estaba detrás de sus obras. Habría que ver, en cada caso, si el estudio del pasado era realmente profundo, en qué lugar de la polémica se ubicaba esa “exaltación de lo indígena”.²⁹ Pareciera que muchos se quedaron en lo accesorio y superficial, en un indigenismo sentimental y que no hay, necesariamente, una asociación entre posturas indigenistas en el arte con posiciones políticas de izquierda: otros trataron de ir más allá.³⁰

Dentro de las influencias extranjeras siempre presentes en el arte peruano, la búsqueda de elementos propios en la historia, remota y reciente, fue parte decisiva de esta etapa, despertando un interés particular por nuestra realidad en los campos del arte y el diseño. Aún cuando los discursos y los resultados demuestran objetivos no totalmente logrados, queda el trabajo que en distintas direcciones y tendencias desarrollaron estos artistas, obras cuyo diálogo continúa en el presente.

Esta historia de transformaciones sociales y urbanas se expresó también en los numerosos cambios de lugar que tuvieron nuestros monumentos en la ciudad. Muchas esculturas fueron removidas y trasladadas: otras, con menos suerte, desaparecieron. Finalmente, lo que queda en Lima del arte público realizado en la tercera década del siglo XX es el testimonio en mármol y bronce de distintas ideologías expresadas a través de interesantes, valiosas y diversas esculturas.

Referencias Bibliográficas

1. Este artículo es la versión corregida de la ponencia presentada al Primer Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica, organizado por el GEAP-Latinoamérica en Buenos Aires, Noviembre del 2009.
2. Ver: BASADRE Grohmann, Jorge, *Historia de la República del Perú (1822-1933)*. Tomo 14, Séptimo Período. El Oncenio (1919-1930). Lima: Empresa Editora El Comercio, 2005 (Primera publicación, 1939). Ver también: BURGA, Manuel; FLORES Galindo, Alberto, *Apogeo y Crisis de la República Aristocrática*. Lima: Editorial Rikchay Perú, 1981.
3. Ver: COTLER, Julio, *Clases, Estado y Nación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1978. Ver también: MACERA, Pablo, *Visión Histórica del Perú*. Lima: Editorial Milla Batres, 1978. Asimismo ver: NEIRA, Hugo, *Hacia la tercera mitad. Perú XVI-XX*. Lima: Sidea, 1996.
4. Ver: RAMON Joffré, Gabriel; “El guión de la cirugía urbana: Lima 1850-1940”. En: *Ensayos en ciencias sociales / 3*; Lima, Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004. Ver también: MARTUCCELLI, Elio, “Lima, capital de la Patria Nueva: el doble centenario de la independencia en el Perú”. En: *Apuntes*, Bogotá, Vol. 19, Número 2, Pontificia Universidad Javeriana, Julio-Diciembre 2006.
5. Según los censos de dichos años, Lima tenía 223 807 habitantes en 1920 (aunque algunas estadísticas apuntan menos). En 1931, había aumentado su población a 373 500 habitantes. En 1920 tenía 1426 hectáreas (304 de áreas libres); en 1930, 3000 hectáreas (500 de áreas libres). Ver entre otros análisis de la época: ALEXANDER, Alberto; “Lima. Su crecimiento urbano y su población a través del tiempo”. En: *Ciudad y Campo* N° 34, Lima, Octubre de 1927, pp. 3-5. Planos de la ciudad y su evolución se pueden ver en: BROMLEY, Juan; BARBAGELATA, José, *Evolución Urbana de la Ciudad de Lima*. Lima: Concejo Provincial de Lima, 1945. También ver: GUNTHER, Juan, *Planos de Lima, 1613-1983*. Lima: Municipalidad de Lima, Petróleos del Perú, 1983. Asimismo ver: LUDENA, Wiley, *Lima. Historia y Urbanismo en cifras. 1821-1970*. Lima: Ministerio de Vivienda, Construcción y Saneamiento, Universidad Nacional de Ingeniería, 2004.
6. La arquitectura de esta década en Lima refleja un panorama heterogéneo. Tendencias academicistas y eclécticas perduraban aún de las décadas anteriores. Las nuevas urbanizaciones sirvieron de base a los más variados ensayos arquitectónicos, remitiendo en algunos casos a imágenes exóticas. Paralelamente, la “restauración nacionalista” evidenció búsquedas particulares. Se trataba de una corriente que se extendía en América Latina, con esfuerzos por sacudirse de códigos provenientes de Europa, e intentar algo nuevo en el continente vinculado al propio pasado. Ver: GUTIÉRREZ, Ramón, *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Editorial Cátedra, 1979.
7. Derrocado Leguía, durante la década del treinta y principios del cuarenta, la oligarquía experimenta un proceso de restauración en los gobiernos de Benavides y Prado que la inclinan, considerablemente, hacia el neocolonial. Ver: RODRÍGUEZ Cobos, Luis, *Arquitectura Limeña. Paisajes de una Utopía*. Lima: Fondo Editorial Colegio de Arquitectos del Perú, 1983.
8. Ver: VELARDE, Héctor, *Arquitectura Peruana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1946. También ver: GARCÍA Bryce, José, *La Arquitectura en el Virreinato y la República*, en: *Historia del Perú*. Lima: Tomo IX, Editorial Mejía Baca, 1980. Asimismo MARTUCCELLI, Elio, *Arquitectura para una ciudad fragmentada. Ideas, proyectos y edificios en la Lima del siglo XX*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2000.
9. Ver: LAOS, Cipriano, *Lima. La Ciudad de los Virreyes. “El Libro Peruano” 1928-1929*. Lima: Editorial Perú, 1927. Ver también: Junta Central Directiva del Partido Democrático Reformista, *Lima. 1919-1930*. Lima: s/e, 1935. (Fundación Augusto B. Leguía, *Lima. 1919-1930. La Lima de Leguía*. Lima: Editorial San Marcos, 2007, edición facsimilar.)
10. Luego de evaluarse 29 proyectos, se eligieron 5 finalistas. Entre ellos estaba la original propuesta del artista peruano Carlos Baca Flor, que mostraba al general argentino sobre una masa de peruanos diversos, expresando la idea de una independencia que alcanzara a todos los sectores de la población. Por la cantidad de comentarios que despertó fue un concurso polémico, en el que no faltaron los argumentos en torno a la nacionalidad que debía tener el escogido.
11. El primer monumento a San Martín, obra del escultor italiano Agustín Marazzani, se ubicó en el Callao, en la plaza de la Iglesia Mayor en 1903 y luego fue trasladado a la Av. Buenos Aires. Lima deseaba también tener una escultura del libertador argentino, y al no encontrar un lugar adecuado en el centro de la ciudad, se optó por un lugar un tanto alejado. Desde 1906 estuvo por algunos años en el Parque de la Exposición, Paseo Colón, cerca a la vieja estación del tranvía a Chorrillos y de la entrada al Restaurant Zoológico. Este segundo monumento a San Martín fue donado por el coronel argentino Pérez Roca y es obra del italiano Piero Nicole, una escultura del Libertador de pie, con la bandera peruana en la mano, integrado a un obelisco, con el Ángel de la Guarda en la punta. El alcalde de Barranco, Enrique de las Casas, logra trasladar el monumento al cruce del Paseo Saenz Peña con la Av. San Martín, en 1924, desapareciendo el ángel. Se hacía evidente que Lima quería, para el centenario, una tercera escultura del héroe argentino, más grande e importante. Ver: GAMARRA Puertas, José Antonio, *Historia y odisea de monumentos escultóricos conmemorativos*. Lima: Edición del autor, 1974. GAMARRA Puertas, José Antonio, *Obras de arte y turismo monumental. Bronces ecuestres, estatuas (de pie y sentadas), bustos, obeliscos*. Lima: Imprenta KU E.I.R.L., 1996. También ver: CUBILLAS Soriano, Margarita, *Lima Monumental. Guía Histórica, Biográfica e Ilustrada de los Monumentos de Lima Metropolitana*. Lima: Edición de la autora, 1993. Asimismo ver: HERRERA Cornejo, Andrés; *Lima de Eugenio Courret (1863-1934)*. Lima: Editora Gráfica Novecientos Seis, 2001, 2ª edición.
12. En la parte posterior del monumento se ubican dos figuras militares, abrazados, uno peruano y el otro argentino, como parte de una misma lucha emancipadora. Tiene relieves de bronce a cada lado y en el frente una figura femenina, simbolizando la libertad, que corona su cabeza con una “llama”. El extraño detalle, que forma parte de las anécdotas limeñas, pareciera fruto de una confusión: la misma palabra hace referencia al fuego y a una especie de auquénidos. Aunque la llama, minimizada, puede ser también una representación peculiar del Perú. Cabe también otra interpretación: Benlliure realizó en la cabeza de la mujer una alegoría del Escudo Peruano, introduciendo de manera creativa los elementos que simbolizan las riquezas del país: el animal, el árbol y la cornucopia.
13. Todas las actuaciones oficiales, hasta la inauguración de la plaza San Martín, están registradas en: *Mundial*.

Revista Semanal Ilustrada, Suplemento a la Edición del Centenario, Emp. Gráfica Mundial, Lima, (Agosto) 1921. Ver también: *Mundial. Revista Semanal Ilustrada*, Lima, Número Extraordinario, Año II, Emp. Gráfica Mundial, 28 de Julio de 1921; *Mundial. Revista Semanal Ilustrada*, Lima, Segundo Suplemento a la Edición del Centenario, Emp. Gráfica Mundial, Agosto 1921; *Boletín Municipal*, Publicación Quincenal, Municipalidad de Lima, Órgano Autorizado del Concejo: Lima, Sexta Época. Del Número 993, Año XXI, 1 de Enero de 1921 al Número 1089, Año XXIV, 31 de diciembre de 1924; *Mundial. Revista Semanal Ilustrada*, Empresa Gráfica Mundial, Lima. Del Nº 36, Año II, 1 de enero de 1921 al Nº 84, Año II, 23 de Diciembre de 1921; Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, *Discursos y Documentos Oficiales* (de las fiestas celebradas por el Centenario de la Independencia), Lima: Ministerio de RREE, 1921; Municipalidad de Lima, *Memoria de la Municipalidad de Lima 1921*. Lima: Imprenta Torres Aguirre, 1921; Societé de Publicité Sud-Americaine Monte Domecg & Cie. Ltd., *El Perú en el Primer Centenario de su Independencia*. Buenos Aires: 1922. (Edición española e inglesa).

14. Ver: CENTURIÓN Herrera, E., *El Perú Actual y las Colonias Extranjeras. La realidad actual y el extranjero en el Perú a través de cien años. 1821-1921*. Bergamo: Istituto Italiano D'Arti Grafiche, 1924.

15. Incluye además pequeños altorrelieves en bronce que reproducen diseños de la cultura Chavín. Las obras fueron dirigidas por Mario Vannini, escultor de Bellas Artes, quien dispuso los bloques de mármol y las estatuas de bronce. La obra fue construida en Italia, en los talleres de Marino Vecchi, que además unió en Lima las partes del monumento. Ver: OTERO, José G. "Apuntaciones de Arte": en: *Variedades* Nº 831, Año XX, Lima, 2 de Febrero de 1924, pp. 291-294. Del mismo autor: "Apuntaciones de Arte. Fuente monumental concluida", en: *Variedades* Nº 839, Año XX, Lima, 29 de Marzo de 1924, p. 809

16. La plaza de la Libertad era una plaza de forma semi-circular, en el fundo Balconcillo, que hacia 1930 se llamaba plaza Méjico. La escultura se atribuye a René Bertrand Boutée. Se mencionan también como posibles autores a los artistas franceses Pitou y Bertillón. El monumento se ubica actualmente en la plaza Francia, plaza asociada a La Recoleta.

17. El primer emplazamiento propuesto para el monumento fue el Parque de la Exposición. En 1926 se inauguró en el cruce de las avenidas Grau y Manco Cápac, llamada por entonces Av. Santa Teresa. Luego, en 1938, se trasladó a la plaza de La Victoria (plaza Manco Cápac).

18. Los escultores peruanos con más actividad durante estos años fueron: David Lozano Lobatón (Lima, 1865-1936), Artemio Ocaña Bejarano (Ancash, 1893-1980), Luis F. Agurto y Olaya (Piura, 1896-1967), Ismael Pozo Velit (Junín, 1898 - 1959). Lozano fue escultor autodidacta. Ocaña y Agurto estudiaron en la Escuela de Artes y Oficios, con el maestro Valente. Pozo en la Escuela Nacional de Bellas Artes, con el maestro Piqueras Cotolí. Ver: GAMARRA 1974, op.cit. Ver también: CASTRILLÓN, Alfonso, "Escultura Monumental y funeraria en Lima". En: AA.VV.: *Escultura en el Perú*. Lima: Banco de Crédito, 1991. VILLEGAS Torres, Fernando, "La escultura en el 900: entre la obra europea importada y la formación de la escultura nacional". En: *Revista del Museo Nacional*. Lima: Ministerio de Cultura, 2010. Para una descripción detallada de las obras escultóricas del Oncenio, revisar: HAMANN Mazuré, Johanna, *Monumentos públicos en espacios urbanos*

de Lima. 1919-1930. Universidad de Barcelona, Programa de Doctorado Espacio Público y Regeneración Urbana: Tesis Doctoral, Enero 2011.

19. Ver: GUTIÉRREZ Viñuales, Rodrigo, *Monumentos Conmemorativos y Espacio Público en Iberoamérica*. Madrid: Editorial Cátedra, 2004.

20. Publicado en: *Mundial, Revista Semanal Ilustrada*, Lima, Número Extraordinario, Lima, 9 de Diciembre de 1924. Como en el centenario anterior, este número estuvo dedicado a las fiestas de 1924.

21. Ver: WUFFARDEN, Luis Eduardo (editor), *Manuel Piqueras Cotolí (1885-1937). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*. Lima: Museo de Arte de Lima, 2003.

22. Existió, también de 1924, un proyecto de representar al mariscal Sucre desnudo, sugerente propuesta del escultor Artemio Ocaña. En: *Variedades* Nº 831, Año XX, Lima, 2 de Febrero de 1924.

23. Ver: JOCHAMOWITZ, Alberto, "Consideraciones sobre el Parque de la Reserva en Lima". En: *Informaciones y Memorias (Boletín de la Sociedad de Ingenieros del Perú)*, Lima, Volumen XXXI, Nº 2, Febrero de 1929.

24. Una fuente más, "la fuente de los ñocos", obra temprana de Ismael Pozo, contribuye a reforzar la tendencia que quiso darse a este espacio verde. Durante muchos años esta pieza estuvo en la Av. Alfonso Ugarte y en el Parque de la Exposición, hasta ubicarse en el Parque de la Reserva. La fina escultura de un niño jugando a las canicas se apoya en una base en forma de cruz andina, en la que Pozo repite algunas cabezas de animales presentes en el monumento a Paz Soldán.

25. En 1930 la estatua de Leguía en La Victoria fue arrancada y arrastrada hasta la Prefectura de Lima, terminando destrozada. Varios bustos públicos más del ex -presidente habrían desaparecido dicho año. Se salvó el Obelisco de la avenida Leguía, construido durante la apertura de la vía, por ser de concreto armado. Ver: GAMARRA, 1974, op.cit. El nuevo gobierno de Luis Miguel Sánchez Cerro cambió de nombre la avenida, llamándola Arequipa, en recuerdo al lugar donde se inició la sublevación.

26. Ver: MAJLUF, Natalia, *Escultura y espacio público. Lima 1850-1879*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1994.

27. Ver: CASTRILLÓN, Alfonso, "Notas sobre la escultura de Manuel Piqueras Cotolí". En: WUFFARDEN, Luis Eduardo (editor); *Manuel Piqueras Cotolí (1885-1937). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*. Lima: Museo de Arte de Lima, 2003.

28. Algunos intentos de influencia indigenista siguieron haciéndose en la escultura pública hasta avanzado el siglo XX. En dicha opción, ya en los años cuarenta, encontramos obras de Ismael Pozo y de Artemio Ocaña.

29. Ver: AQUÉZOLO, Manuel (compilador), *La polémica del indigenismo*. Lima: Mosca Azul Editores, 1987, 2ª edición. (Primera edición, 1976).

30. Ver: LAUER, Mirko, *Introducción a la Pintura Peruana*. Lima: Mosca Azul, 1976. Ver también: LAUER, Mirko, *Andes Imaginarios. Discursos del Indigenismo 2*. Lima: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas", Sur Casa de Estudios del Socialismo, 1997.