



Anales del Instituto de Arte Americano
e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"

■ ESPACIO PÚBLICO Y REPRESENTACIÓN. EL PRINCIPAL MONUMENTO A JOSÉ DE SAN MARTÍN EN EL PERÚ (1904-1921)

Víctor Mejía Ticona

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Mejía Ticona, V. (2015). Espacio público y representación. El principal monumento a José de San Martín en el Perú (1904-1921). *Anales del IAA*, 45(2), 181-196. Consultado el (dd/mm/aaaa) en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/178/164>

ANALES es una revista periódica arbitrada que surgió en el año 1948 dentro del IAA. Publica trabajos originales referidos a la historia de disciplinas como el urbanismo, la arquitectura y el diseño gráfico e industrial y, preferentemente, referidas a América Latina.

Contacto: iaa@fadu.uba.ar

* Esta revista usa Open Journal Systems 2.4.0.0, que es software libre de gestión y publicación de revistas desarrollado, soportado, y libremente distribuido por el Public Knowledge Project bajo Licencia Pública General GNU.

ANALES is a peer refereed periodical first appeared in 1948 in the IAA. The journal publishes original papers related to the history of disciplines such as urban planning, architecture and graphic and industrial design, preferably related to Latin America.

Contact: iaa@fadu.uba.ar

* This journal uses Open Journal Systems 2.4.0.0, which is free software for management and magazine publishing developed, supported, and freely distributed by the Public Knowledge Project under the GNU General Public License.

ESPACIO PÚBLICO Y REPRESENTACIÓN. EL PRINCIPAL MONUMENTO A JOSÉ DE SAN MARTÍN EN EL PERÚ (1904-1921)¹

PUBLIC SPACE AND REPRESENTATION. THE MAIN MONUMENT TO JOSÉ DE SAN MARTÍN IN PERÚ (1904-1921)

Víctor Mejía Ticona *

■ ■ ■ A inicios del siglo XX, el Estado peruano promovió la construcción de un gran monumento a José de San Martín en Lima, proyecto de devenir fluctuante y dilatado. Este trabajo revisa aquella coyuntura a partir del concurso público convocado en 1904 y el polémico proyecto del artista peruano Carlos Baca-Flor, además del posterior encargo al escultor español Mariano Benlliure, hasta concluir con la postergada inauguración del monumento en la Plaza San Martín en julio de 1921. Para el análisis se considera la carga connotativa de la imagen escultórica en el espacio público, su demarcación de la presencia del Estado y sus posibilidades discursivas para reforzar una idea de nación. En ese sentido, se revisan también las imágenes de proyectos descartados y versiones previas del monumento, esto en relación a los ámbitos de la “esfera pública”, la sociedad civil y los grupos de poder político. Se ha considerado además la resignificación de la imagen de San Martín en el contexto de los centenarios independentistas sudamericanos.

PALABRAS CLAVE: José de San Martín. Monumento. Lima. Espacio público. Centenario.

■ ■ ■ In the early 20th century the Peruvian State promoted the construction of a great monument to José de San Martín in Lima, a project with a fluctuating and dilated progression. This work reviews that conjuncture from the public contest in 1904 and the controversial project of the Peruvian artist Carlos Baca-Flor, later assigned to the Spanish sculptor Mariano Benlliure, concluding with the delayed inauguration of the monument in the Plaza San Martín, in July 1921. For the analysis, the connotative burden of sculptural image in the public space, the demarcation of the presence of the State, and its discursive possibilities to reinforce an idea of “the nation” are considered. In this sense, the images of discarded projects and previous versions of the monument are also reviewed, in relation to the areas of “public sphere”, civil society, and political power groups. Also, it has considered the resignification of the image of San Martín in the context of the South American independence centenaries.

KEYWORDS: José de San Martín. Monument. Lima. Public space. Centenary.

* Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).

Introducción

José de San Martín encabezó la campaña libertadora en Perú a inicios del siglo XIX y proclamó la independencia del país en julio de 1821. Tiempo después, a inicios del siglo XX en Lima, el proyecto de un gran monumento en su honor y el dilatado proceso hasta su inauguración cobraron especial significancia. Para abordar este caso, se revisa el discurso iconográfico y los aspectos formales de la obra, así como bocetos y fotografías de proyectos descartados. Analizar un monumento a través de fotografías implica un tránsito de la percepción del objeto tridimensional a la percepción del plano bidimensional. Aprehender la obra en el espacio público conlleva la inherente carga vivencial del lugar y el momento. La fotografía, en cambio, es un medio de representación que carece de aquella carga, lo que no la exime de la complejidad del análisis de la imagen. Para esto se han considerado algunas pautas desarrolladas por Roland Barthes para el análisis semiótico: el carácter utópico que le otorga a la imagen denotada y la condición polisémica de la imagen connotada,² cuya “variación de las lecturas no es anárquica, sino que depende de los diferentes saberes utilizados en la imagen (un saber práctico, o nacional, o cultural, o estético)” (Barthes, [1982] 2009, p. 42).

Un monumento es, en esencia, memoria; su imagen intenta perennizar un evento o un personaje considerados dignos de recordación por una sociedad o un Estado. A su vez, el monumento cobra complejidad en el espacio público, el cual puede funcionar como una plataforma política y social de dimensiones simbólicas. Como sostiene Wiley Ludeña, “la calle se convierte en el gran escenario en el que se resuelve la vida pública y política del país. Es un espacio decididamente asumido como espacio de socialización y representación simbólica” (Ludeña, 2005, p. 24). A su vez, Natalia Majluf señala que “la escultura pública está inmersa, ideológica y físicamente, en un complejo sistema de significados que va más allá de los límites de cualquier disciplina académica establecida” (1994, p. 8). Retomando esas premisas, este artículo analiza la imagen escultórica en el contexto urbano y en relación con el ámbito social y político.

En el campo del análisis social, Jürgen Habermas (1962) diferenció el ámbito de la “esfera pública” —que se expresa en la prensa escrita, radio, televisión— de otro más bien masivo, la “opinión pública” —que se expresa fuera de los medios, por ejemplo, con el voto—.³ En este caso, se toman los conceptos de “esfera pública” y “opinión pública”, el segundo aquí nombrado como “sociedad civil”. En Lima, a inicios del siglo XX, la esfera pública estaba conformada por cronistas e intelectuales que escribían en diarios y revistas, parte de una elite ilustrada que expresaba posturas políticas, comentaba hechos de actualidad y, eventualmente, ejercía la crítica de arte.⁴ La sociedad civil, la gran masa de limeños como colectividad, no podía expresarse en los medios de difusión impresos; sin embargo, hacía uso de las plazas, lugares propicios para el intercambio social y la identificación de los otros, para la celebración y la protesta, escenario de mítines y desfiles, a su vez que un potencial espacio comunicativo entre la esfera del poder político y el grueso de la población. En ese contexto, la presencia del monumento cobraba entonces mayor complejidad.

Para la lectura política del monumento, se ha retomado la propuesta de Gabriel R. Joffré (1999) para los elementos urbanos, cuando distingue entre “objetivos explícitos” y “objetivos implícitos”. Los primeros resultan fáciles de identificar, pues son expuestos por los propios propulsores de los proyectos; sin embargo, el ámbito de los objetivos implícitos devela una “vinculación existente entre las modalidades de intervención en el tejido urbano y los proyectos políticos” (p. 18).

El concurso, la expectativa y la polémica

La primera propuesta para un monumento a José de San Martín en Lima data de 1822,⁵ tras la cual fueron diversas las iniciativas similares no ejecutadas.⁶ Ya en 1901 se inauguró un primer monumento al libertador en la Plazuela San Martín, en el puerto del Callao, obra del escultor italiano Agustín de Marazzani (Fig. 1). Luego, en 1903, Lorenzo Pérez Roca —militar y acaudalado empresario peruano— donó a Lima otro monumento dedicado a San Martín, autoría del español Lorenzo Roselló y del italiano Piero Nicolli (Fig. 2), que se ubicó en la intersección en la Avenida Grau y el Paseo 9 de Diciembre, hoy Plaza Grau.⁷ Sin embargo, antes se descartó instalarlo en la Plaza de Armas, pues el Gobierno decidió colocar allí un monumento a San Martín elegido por concurso público. La convocatoria apareció en el diario oficial *El Peruano* en diciembre de 1904.

Tras una extensión del plazo original, las propuestas fueron recibidas hasta el 31 de marzo de 1906, y en abril de ese año el jurado eligió cinco proyectos finalistas que fueron expuestos en uno de los salones del Ministerio de Gobierno (Fig. 3), y que respondían a los seudónimos de “Libertas”, “Al Héroe”, “Parea ch’a danza e non á morte andasse”, “Libertador Magno” y “Liberté, Egalité, Fraternité” (Fig. 4 a Fig. 9). Este último, autoría del artista peruano Carlos Baca-Flor,⁸ generaría polémica.

La propuesta “Libertas” partía de un gran pedestal que recibía a un grupo alegórico de figuras femeninas, mientras en la parte baja San Martín sobresalía entre otras figuras humanas. “Al Héroe” y “Parea ch’a danza e non á morte andasse” resultaban los proyectos más simples. En ambos, un pedestal escalonado representaba dos tercios del conjunto y la figura de San Martín remataba en lo alto. La propuesta “Libertador Magno” tenía un pedestal que concluía en una columna cuadrada que sostenía a San Martín, mientras que personajes de menor escala rodeaban la base del conjunto.

A diferencia de las otras propuestas, los personajes de Baca-Flor conformaban una situación en común y compartían la misma escala. Prescindió del pedestal y sobre un basamento simple, un heterogéneo grupo de casi veinte figuras humanas, en posturas emotivas y dramáticas, intentaban alcanzar a San Martín, a la vez que jerarquizaban su protagonismo compositivo en la parte superior del conjunto (Fig. 10). En una carta enviada desde París en marzo de 1906 a su amigo Scipión Llona —científico peruano—, el artista describe las pautas iconográficas de su propuesta:

[A] la muchedumbre, mezcla de todas clases sociales, he dado un soplo mucho más rápido, es bien el paroxismo de un pueblo que aclama en un grande potente y prolongado grito de entusiasmo al libertador de la patria [...]. Simbolizo también la República al pie del Libertador con las tablas de la Ley y en medio de la muchedumbre del pueblo de bronce oscuro, [tachado] la república será más dorada como la estatua del general, posteriormente representé la inmortalidad [tachado] que escribe en las páginas de oro de la historia, cubierta de palmas y [tachado] coronas de laurel, como también los dos escudos del Perú y la República Argentina, con las tres inscripciones (sic) (citado en Kusunoki et al., 2013, p. 292).

Tras la difusión de imágenes de las propuestas en diarios y revistas, rápidamente el proyecto de Baca-Flor concitó la atención de un sector de la esfera pública. Tres días después de conocerse los proyectos finalistas, la revista *Prisma* publicó las primeras críticas favorables:

Es opinión de cuantas personas inteligentes han examinado los modelos, y es también la nuestra, que por su originalidad, grandeza de concepción y desempeño artístico, el proyecto que debe acogerse para honrar en Lima la memoria del gran San Martín, es el que corresponde al lema: “Liberté, Egalité, Fraternité” (*Prisma*, 1906, p. 26).

También la revista *Actualidades* recomendó la elección del proyecto “por ser este la expresión más alta y hermosa del acontecimiento que la capital quiere perpetuar, artísticamente, en mármoles y bronce” (1906, p. 476).

Por su parte, Federico Larrañaga, crítico de arte y amigo de Baca-Flor, descalificó las otras propuestas afirmando que “provocan, con elegancias caprichosas, vulgares, con amaneramientos pueriles i curvas incitantes, glorificaciones de sujetos banales i alegorías de almacén: recursos de moda” (sic) (*Prisma*, 1906, p. 445).

Sin embargo, también la propuesta de Baca-Flor tuvo críticas negativas. En el diario *El Comercio*, bajo el seudónimo *Justus* (1906), se la tildó de ser una imitación del cuadro *Angustia humana* de George Rochegrosse,⁹ además de expresar la sospecha de un favoritismo nacionalista. Ciertamente, a inicios del siglo XX, un sector de la opinión pública sostuvo una postura nacionalista —y, en cierto grado, proteccionista— en contraposición con otra más bien “europeizante”, polémica que se generó de modo similar en otros contextos del continente.¹⁰ Así, por ejemplo, Federico Larrañaga apeló al “sustento” de la nacionalidad: “Entendamos que solo un peruano podía interpretar una idea noble y heroica de nuestra historia con esa vehemencia y amplitud, haciéndola simbólica, grande, perdurable” (*Prisma*, 1906, p. 445).

En otro ámbito, Baca-Flor intentó influir en la esfera del poder político para obtener un fallo favorable. En carta del 1 de agosto de 1905 a Scipión Llona, el artista le pidió que:

[Por] medio de la prensa y de tus buenas influencias puedes alzar y dirigir el entusiasmo público. [...] Deberías visitar para esto a Vicente Villarán que como tú sabes es amigo íntimo de Romero, hoy ministro del interior, y además a Gutiérrez Quintanilla a Felipe Pardo a Luis Astete [y Concha], etc. (citado en Kusunoki et al., 2013, p. 286).

La expectativa en torno al concurso se extendió durante más de siete meses, hasta que en noviembre de 1906 el jurado declaró que ningún proyecto era apto para su ejecución. La decisión generó polémica por haber sido descartada la propuesta de Baca-Flor, la más nombrada como posible ganadora. Sin embargo, resulta al menos cuestionable la idoneidad de los miembros del jurado y, tal vez por ello, la pertinencia de su veredicto. El grupo de personalidades designado guardaba poca relación con el ámbito del arte, más allá de la afición o cercanía que pudieron tener: Federico Elguera y José Vicente Oyague Soyer eran abogados, José Castañón y Oscar Heeren eran ingenieros, Manuel Villarán era jurista y Enrique Swayne, empresario agrícola. Por su parte, Agustín Arroyo presidió el jurado en su calidad de Ministro Plenipotenciario de la República Argentina. En ese sentido, más cercanos a un criterio selectivo instruido pudieron estar, por ejemplo, artistas o arquitectos.¹¹

Por otra parte, el elevado costo de ejecución de la propuesta de Baca-Flor pudo ser otro factor en contra de su elección. La suya era una obra compleja, conformada por casi una veintena de figuras humanas de igual magnitud y escala. En el contexto de otros proyectos más mesurados, aquella propuesta habría implicado un presupuesto mayor. La observación es pertinente al considerar que poco antes, durante el proceso del monumento a Francisco Bolognesi, la primera propuesta del escultor español Agustín Querol fue descartada por su alto costo.

A su vez, la carga discursiva de la propuesta de Baca-Flor se diferenciaba de los otros proyectos finalistas. Si bien su obra pictórica era mayormente académica, su planteamiento para el monumento a San Martín poseía una “desconcertante modernidad que lo hacía sintonizar con la obra propuesta por los artistas de avanzada de ese entonces en Europa”. Sin embargo,

[h]abía otro detalle mucho más importante frente al ojo inquisidor de la censura y era la presencia incómoda de todos los grupos que conforman el país en una alarmante actualidad. [...] Una búsqueda de igualdad entre grupos étnicos diversos que el Perú *oligárquico y aristocrático* de entonces estaba lejos de aceptar como un ideal para ser ejecutado como monumento (Villegas Torres, 2010, p. 218).

En efecto, Federico Larrañaga señaló la diversidad del grupo como una virtud de la propuesta:

Sus sujetos, aislados ó en conjunto, amputados ó completos, son pedazos de la humanidad en acción, agrupados en vida, sueltos en atmósfera, en movimiento, en relieve, latentes en impulso; la india fielmente interpretada, el campesino, el soldado, el aventurero, el niño, el sacerdote, la gran familia, todos (1906 a, p. 2).

Así, aquella lectura racial del discurso iconográfico pudo tener injerencia en el devenir del proyecto y del concurso: la heterogeneidad étnica que se evidenciaba pudo no ser del gusto o la conveniencia de algún ámbito de las esferas del poder.

Con el Primer Militarismo (1821-1872), el poder político castrense primó en las décadas iniciales de la República. Luego, tras cierta alternancia con gobiernos civiles, se inició el Segundo Militarismo (1883-1895).¹² Desde esta periodización, es posible identificar una postura estatal que desde 1895 marcó distancia de los gobiernos militares. En el contexto del concurso, algunas propuestas potenciaron la imagen bélica de San Martín, especialmente la de Baca-Flor, quien lo representó como el héroe de guerra, enfatizando el estereotipo del caudillo altivo y desafiante. Ello no coincidía con la postura política de los gobernantes del Partido Civil, distantes del militarismo, que consideraban patológico para el país, pero sobre todo, una amenaza para su continuidad en el poder. Aquellas posibilidades interpretativas pudieron ser factores tomados en consideración al intentar estructurar un discurso de nación.



Figura 1: Monumento a José de San Martín en el puerto del Callao, inicios del siglo XX. Fuente: *Prisma*, 27, 1906.



Figura 2: Monumento a José de San Martín entre la Avenida Grau y el Paseo 9 de Diciembre, inicios del siglo XX. Fuente: *Prisma*, 28, 1906.



Figura 3: Exposición de los proyectos finalistas del concurso para un monumento a José de San Martín, Ministerio de Gobierno del Perú, Lima, 1906. Fuente: *Prisma*, 13, 1906.



Figura 4: Apunte bajo el seudónimo "Libertas".
Concurso para el monumento a José de San Martín.
Fuente: *Prisma*, 13, 1906.

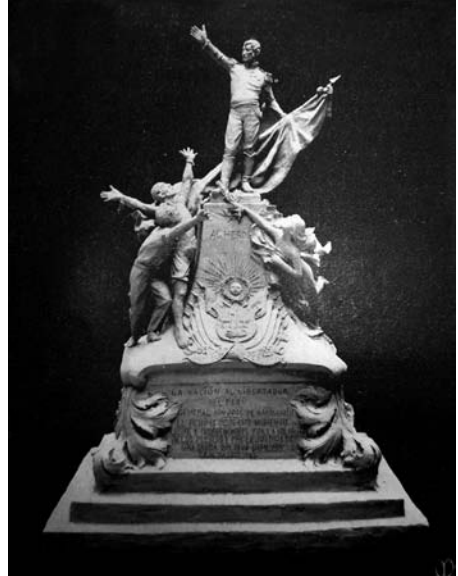


Figura 5: Maqueta bajo el seudónimo "Al Héroe".
Concurso para el monumento a José de San Martín.
Fuente: *Prisma*, 13, 1906.



Figura 6: Maqueta bajo el seudónimo "Parea ch'a danza e
non à morte andasse". Concurso para el monumento a José
de San Martín. Fuente: *Prisma*, 13, 1906.



Figura 7: Maqueta bajo el seudónimo "Libertador Magno".
Concurso para el monumento a José de San Martín.
Fuente: *Prisma*, 13, 1906.



Figuras 8 y 9: Maqueta bajo el seudónimo "Liberté, Egalité, Fraternité", vista frontal y posterior. Concurso para el monumento a José de San Martín. Fuente: *Prisma*, 13, 1906.



Figura 10: Maqueta bajo el seudónimo "Liberté, Egalité, Fraternité", vista lateral. Concurso para el monumento a José de San Martín. Fuente: *Actualidades*, 162, 1906.



Figura 11: Maqueta del proyecto para el monumento a José de San Martín, autoría de Mariano Benlliure. Fuente: *Varietades*, 95, 1909.

Lecturas para un encargo ex profeso

Si bien no se declaró un ganador en el concurso, no se renunció a erigir un monumento a San Martín: poco después se contrataría directamente a un artista extranjero. En 1907, el Gobierno inició tratativas con los reconocidos escultores españoles Mariano Benlliure,¹³ Miguel Blay y Agustín Querol. Así, sin mencionarlo explícitamente, se intentó convocar a un “segundo concurso”; sin embargo, esto no funcionó como esperaban sus promotores. Algunos artistas, enterados de la simultaneidad de pedidos, se negaron a entregar su propuesta.

Así, en marzo de 1907, el Gobierno contrató directamente a Mariano Benlliure, escultor español de gran prestigio y actividad entre fines del siglo XIX e inicios del XX. Tras solicitar datos sobre la ubicación y el entorno del monumento, así como información histórica sobre San Martín, pero sin contar con ella por una tardía respuesta estatal, en marzo de 1908 Benlliure embarcó su propuesta hacia el Perú: tres cajas con un modelo a escala en yeso (Fig. 11), varias fotografías, un texto descriptivo y especificaciones técnicas. El escultor fue cuidadoso en proponer un guión iconográfico con rigor histórico, respetuoso de las expectativas del Estado, considerando a su vez el respeto que guardaba el pueblo peruano por el héroe. En carta de inicios de 1908 dirigida a Felipe de Osma, Ministro Plenipotenciario de Perú en España, el autor señaló:

De acuerdo con las impresiones cambiadas entre Ud. y yo, respecto á la obra, he procurado singularmente, como ha podido apreciar Ud., dar al monumento aquella grandiosidad obligada en su conjunto á la magnitud de la idea, á las proporciones requeridas por el homenaje y al espacioso sitio en que aquel ha de ser erigido. Y en el conjunto y en los detalles pretendo representar exactamente la significación del símbolo (sic) (Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, 5-13 S.D.P. ESPAÑA, caja 578, file 2, folio 48, documento anexo, 15 de enero de 1908).

Cuando a fines de 1909 la esfera pública y la sociedad civil conocieron —por medios de prensa— las imágenes del proyecto definitivo, no se hicieron esperar las críticas, y fue una vez más Federico Larrañaga quien sostuvo que “no significa ningún triunfo de arte excepcional”, si bien admitía el prestigio del escultor español: “[L]a admiraremos como obra bella, la firma del maestro Benlliure basta; pero jamás conseguirá, como debe perseguirse en todo monumento, arrebatarse el entusiasmo, engrandecer la idea é idealizar al personaje” (sic) (1909, p. 1019).

En el contexto del encargo ex profeso a Mariano Benlliure, cabe el cuestionamiento por la nacionalidad del autor. Desde mediados del siglo XIX, empezó a consolidarse la presencia de la escultura pública de autoría europea en el contexto limeño: las obras eran importadas inicialmente de Italia y, hacia fines de siglo, de Francia. Entonces, los pocos escultores locales no poseían formación académica, solo conocimiento empírico, a lo que se sumaba la ausencia de fundiciones y equipamiento técnico para ejecutar obras de gran envergadura (Majluf, 1994, p. 26). A inicios del siglo XX, el ámbito del monumento público era ya amplio y valorado, condición difundida en Europa y creciente a nivel local. Entonces, aumentó progresivamente la autoría de escultores peruanos en obras de carácter público; sin embargo, el monumento a San Martín no fue uno de esos casos. Al ser esta una obra emblemática, el prestigio de un artista extranjero podía reforzar la imagen de Lima en el continente: una capital que intentaba modernizarse y mostrar una postura cosmopolita. Sin embargo, ¿por qué el Estado eligió entre escultores españoles, si en la época escultores italianos o franceses podían tener similar renombre artístico?

A inicios del siglo XX se generó una revalorización de lo hispánico, dejando atrás una inicial etapa —en las décadas posteriores a la independencia y hasta avanzado el siglo XIX— de desarraigo intencional de la imagen, los usos y las expresiones del pasado colonial. Sin embargo, el hecho iba más allá de una impronta visual y aspectos meramente formales, reflejaba una postura conservadora en relación con los cambios que imponía la modernización urbana, e incluso cierta identificación racial por parte de la élite dominante que promovía aquella revalorización. Y dicha tendencia no fue exclusiva de Perú. Sobre el tema en el contexto argentino, Laura Malosetti Costa apunta:

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

En 1910, Benlliure inició la ejecución del monumento en su taller de Madrid, pero los procesos previos evidencian el interés de Perú por reforzar, con la imagen de San Martín, un discurso político y un proyecto de nación no solo como construcción interna, sino también en el continente. Con los centenarios independentistas sudamericanos retomaron protagonismo los dos libertadores, Simón Bolívar y José de San Martín, ambos representados en numerosos monumentos en diversas ciudades del continente.¹⁴ Figuras capitales en la independencia sudamericana, compartieron ese objetivo en común, pero su desenvolvimiento político posterior los situaría en posiciones distintas. Así, su protagonismo radicó no solo en ser los personajes centrales de las celebraciones, sino en la relevancia ideológica que su imagen podía cobrar en el complejo escenario geopolítico de la época.

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

En Perú, el imaginario en torno a ambos libertadores tuvo un especial significado. José de San Martín logró la liberación —desde el Sur— de Argentina y Chile, hasta llegar a Perú y declarar su independencia. Por su parte, Simón Bolívar —desde el Norte— gestó diversos procesos independentistas y participó también de la definitiva liberación de Perú en 1824: un país que tuvo dos libertadores. Así, las posturas bolivarianas y sanmartinianas cobraron especial trascendencia en el panorama continental y local, y la erección de un monumento a San Martín fue mucho más que un encargo escultórico u ornamental. En un escenario

geopolítico plagado de disputas limítrofes, la imagen de San Martín remitía a un modelo que el gobierno peruano quiso sostener como una postura simbólica en tanto política e ideológica, demarcando una diferencia con respecto a las naciones bolivarianas.

A nivel local, la lectura política del monumento también resulta pertinente. Durante las dos primeras décadas del siglo XX, en el contexto de la República Aristocrática,¹⁵ los gobiernos del Partido Civilista buscaron mantener prudente distancia del militarismo y los procesos dictatoriales, ponderando con ese fin las libertades y el respeto a las instituciones. En ese sentido, se pudo apelar también al contenido simbólico del monumento, demarcando una imagen de San Martín distante del militar como caudillo o héroe de guerra, reemplazada por la de un líder reflexivo y sereno. En la época, y posteriormente, se mencionó aquella obra como la cancelación de una “deuda” de Perú con su libertador; sin embargo, aquel encargo escultórico no se limitó a la coyuntura cronológica o celebratoria, sino que demarcó también una postura política. Y en este caso, cabe mencionar que aquella carga simbólica de aspectos positivos no cumplía necesariamente una función representativa —de un gobierno—, sino que generaba una “imagen” a partir de valores no siempre aplicados. Ciertamente, la República Aristocrática definió un claro distanciamiento con las clases populares así como un beneficio del poder por parte de la clase dominante, lo que generó una marcada exclusión social.

San Martín en la plaza: el monumento pospuesto

Mariano Benlliure concluyó el conjunto escultórico sobre San Martín en 1913, tras lo cual se inició un dilatado proceso que postergó el arribo de la obra a Lima. Luego de un fallido intento por inaugurar el monumento en 1914, siguió una deficiente gestión estatal basada en deudas impagas y descoordinaciones. El hecho y su connotación política se corresponden con otros procesos sudamericanos, como señala Rodrigo Gutiérrez Viñuales:

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

Ciertamente, las postergaciones en el arribo del monumento coincidieron con un agitado contexto político peruano y un inestable panorama mundial. En el ámbito presupuestal, el Estado le prestó escasa atención al monumento, ello debido en parte al inicio de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), que tuvo un primer efecto negativo en la economía peruana.¹⁶

Por las interrupciones mencionadas, a mediados de la década de 1910 el monumento, ya concluido, permanecía en España, lo que permite una doble lectura del contexto local: la obra de Benlliure estaba ausente físicamente, pero al mismo tiempo gozaba de “presencia” en el ámbito del poder político. En ese sentido, el Estado proyectó la ubicación —y reubicación— del monumento entre los más importantes emplazamientos de la ciudad: la Plaza de Armas y la Plaza San Martín. Para la segunda, entonces aún inexistente, se desarrollaron desde 1916 algunos proyectos que consideraban el monumento a San Martín como elemento central, lo

que consolidó su presencia en el imaginario de la sociedad civil y en la mirada crítica de la esfera pública. Así la obra, a pesar de su dilatado arribo, no se mantuvo ajena al ámbito local.

A mediados de 1920, el monumento estaba ya instalado en la explanada vacía que se transformaría luego en la Plaza San Martín (Fig. 12); sin embargo, hasta poco antes de las celebraciones por el Centenario de la Independencia —en julio de 1921— la obra permaneció envuelta en lonas, generando una imagen desconcertante. Esperada por más de tres lustros, estaba al fin allí el monumento al libertador. Aquella imagen, fortuita pero simbólica, debió ser impactante para los limeños: la gran mole enfundada en lonas en medio de un gran terreno baldío, entre tierras removidas y obras incompletas, y rodeando el lugar, edificaciones de aspecto deplorable, algunas semidemolidas, y otras vetustas y de poca altura, incapaces de contener el espacio urbano de la futura plaza. Entonces, la esperada celebración patria se acercaba y el escenario seguía siendo preocupante. La imagen que daba el monumento fue objeto de burlas en medios de prensa, además de criticada la improvisación en los preparativos y sus pocos avances. Lima había anhelado durante años aquella gran plaza —y en ella el imponente monumento—, pero era evidente que no se lograría tenerla lista en 1921.

Inicialmente, la Plaza San Martín y el monumento no fueron pensados para conmemorar el Centenario; sin embargo, en la práctica lo hicieron y bajo ese discurso fueron inaugurados: todas las fotografías y crónicas de la época lo registran. Para ello, una serie de desaciertos y retrasos confluyeron, y ya ahí, la inauguración de una plaza inconclusa y un monumento postergado revelaron las limitaciones de Perú como Estado y nación. El centenario más importante de su historia republicana fue recibido en un emplazamiento rudimentario (Fig. 13), que solo en las dos décadas siguientes pudo integrar los edificios y elementos que hoy lo conforman.

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

En el contexto de la escultura pública en Perú, el monumento a San Martín se sitúa en el tránsito entre una primera iconografía mayormente militar y otra más bien abierta a representar personalidades de la ciencia, la intelectualidad o la política. Entonces, la obra de Benlliure fue una pieza “bisagra” por su cronología y por su versátil discurso iconográfico. El libertador, un héroe de guerra, es presentado en una postura distante de la imagen del caudillo militar preferida y reclamada por parte de la esfera pública y la sociedad civil: San Martín aparece sobrio, con gesto sereno y reflexivo (Fig. 14 y Fig. 15). Al respecto, Benlliure señaló que quiso “revestir la estatua de toda la majestad propia del personaje representado; más que guerrero, estadista” (Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, 5-13 S.D.P. ESPAÑA, caja 578, file 2, folio 48, documento anexo, 15 de enero de 1908).



Figura 12 (arriba izquierda): Instalación del monumento a José de San Martín en el emplazamiento que sería inaugurado en 1921 como la Plaza San Martín. Fuente: *Variedades*, 643, 1920.

Figura 13 (arriba derecha): Vista hacia el frente sur de la Plaza San Martín, y en ella el monumento. El emplazamiento se presentaba aún inconcluso, 1924. Fuente: *Ciudad y Campo*, s/n, 1930.

Figura 14 (izquierda): Detalle del monumento a José de San Martín, Lima. Foto: Edi Hirose, 2013.



Figura 15: Vista reciente del monumento a José de San Martín, Plaza San Martín, Lima. Foto: Edi Hirose, 2013.

Esto puede evidenciar un cambio en la idea de nación que se buscaba construir o, al menos, representar. El discurso ya no se limitaba a la exacerbación del nacionalismo y la conmemoración militar, sino que empezaba a responder a ciertos conceptos de la modernidad que promovía una elite cultural, generalmente ligada a círculos de poder económico y político. Así, el monumento a San Martín, como imagen e hito urbano, demarcaba la presencia del Estado en una dimensión física y objetual, pero también a través de su carga connotativa. Más allá de la conmemoración, la celebración y el ornato, subyacía el “objetivo implícito” de la representación de un discurso de carácter político y cultural. Sin embargo, ya en el espacio público, aquel mensaje estaba subordinado a la condición polisémica de la imagen connotada, permeable a la subjetividad de la mirada de los transeúntes.

NOTAS

- 1 El presente texto se inscribe en una investigación más amplia en proceso. Esta se inició con un trabajo de tesis de maestría que se ha extendido para cubrir el proceso de prefiguración urbana (1899-1821) y de configuración arquitectónica (1921-1945) de la Plaza San Martín, espacio público en Lima, Perú.
- 2 Para el análisis de la imagen, Roland Barthes diferencia tres tipos de mensaje: el lingüístico, el de la imagen denotada y el de la imagen connotada. Este último es inherentemente subjetivo y su recepción depende del medio y de cada receptor. En ese sentido, la imagen connotada es potencialmente polisémica ([1982] 2009, pp. 29-47).
- 3 Jürgen Habermas introdujo estos conceptos en la década de 1960. Al analizar un contexto de inicios del siglo XX, hay que considerar que la “esfera pública” limeña se expresaba solo en medios de prensa escritos. La televisión pública en Perú se inició recién en 1958.
- 4 En las primeras décadas del siglo XX, parte de aquellas revistas fueron un espacio para mostrar el quehacer de la “buena sociedad limeña”, para promocionar personas y eventos a través de fotografías y reseñas descriptivas. Sin embargo, algunas secciones incluyeron columnas de opinión y artículos de autoría firmada. Entre otras, sobresalieron *Lima Ilustrado*, *Variedades* —inicialmente revista *Prisma*—, *Actualidades* e *Ilustración Peruana*.
- 5 Por un decreto no numerado emitido el 6 de julio de 1822 y firmado por Bernardo de Monteagudo, Ministro de Gobierno y Relaciones Exteriores del Perú, se acordó que en la Plaza de la Constitución (hoy Plaza Bolívar) “se levantará una columna por el modelo de la columna Trajana [...], coronada por una estatua pedestre que represente al Protector del Perú, señalando el día que proclamó su libertad, realizado en el pedestal con caracteres de oro” (Estado Peruano, 1822).
- 6 En relación con José de San Martín, fueron diversos los monumentos no ejecutados durante el siglo XIX. Tras el decreto de 1822, en 1823 se generó otra propuesta similar. Hacia fines de 1850, tras la muerte de San Martín, se ordenó la construcción de un monumento a su memoria en la Plazuela 7 de Septiembre, hoy Plazuela del Teatro. En 1869 se convocó a un concurso público que no prosperó. En 1890 se llamó a un segundo concurso descartado por su escasa convocatoria. Ver: Monteverde Sotil (2010).
- 7 El monumento de 1901 permanece en su ubicación original. El donado por Pérez Roca en 1903, instalado en 1906, permaneció en su emplazamiento inicial hasta 1924, cuando fue trasladado a Barranco, Lima, donde se ubica actualmente.
- 8 Carlos Baca-Flor (1869 - 1941) fue un pintor peruano de especial renombre como retratista. Estudió en la Academia de Bellas Artes de Santiago, pasó por el Instituto Real de Bellas Artes de Roma, la Academia Julien y la Academia Colarossi en Francia. En 1907, ganó el primer premio en el Salón de Artistas Franceses.
- 9 Rodolfo Monteverde Sotil anota otras pinturas que pudieron influir en Baca-Flor: “En esta ciudad [París] debió conocer *La balsa de Medusa* (1819) de Théodore Géricault y *La Libertad guiando al pueblo* (1830) de Eugène Delacroix y sentirse atraído compositiva y temáticamente hacia ellas” (2014, p. 101).
- 10 Similar fue el caso del concurso para el monumento a la Revolución de Mayo (1810), en Argentina, convocado en 1907, proyectado para su Centenario y finalmente no construido. Una de las propuestas finalistas era autoría de Rogelio Yrurtia, artista argentino que viajó becado por su país para formarse en Europa. En un contexto polémico por declararse ganadores a dos artistas italianos, el factor nacionalista fue esgrimido desde medios como la revista *Athinae* o por defensores acérrimos como Martín Malharro. Ver: Malosetti Costa (2010).
- 11 Al respecto, Gutiérrez Viñuales cita al diario argentino *La Nación* del 24 de septiembre de 1897: “Los concursos, en principio, son excelentes; pero en la práctica dejan mucho que desear, y suelen ser a menudo causa de que se adopten obras sin mérito, cuando no mamarrachos. Si en ellos tomaran parte los artistas más notables, y decidieran sobre el valor de lo presentado, jueces de verdadera competencia —infalibles por su número y su saber—, el concurso sería el medio más seguro de no comprar gato encerrado, y de adquirir, si no obras maestras, por lo menos su aproximación” (2004, p. 80).

- 12** Esta periodización fue introducida y analizada, en sus diversos aspectos, por Jorge Basadre (1983, tomo VII, pp. 1-293).
- 13** Mariano Benlliure (1862 - 1947) fue un reconocido escultor español. Estudió en la Escuela de San Fernando y alternó estancias entre Roma y París, hasta establecerse en Madrid. Ocupó también cargos institucionales: dirigió la Academia Española de Bellas Artes de Roma y el Museo de Arte Moderno de París, entre otros.
- 14** Situando su estudio en el contexto iberoamericano, Gutiérrez Viñuales aborda el caso de los monumentos a Simón Bolívar (2004, pp. 566-598), así como aquellos en conmemoración a José de San Martín (pp. 598-618).
- 15** La República Aristocrática (1895-1919) fue un periodo definido por Jorge Basadre. Entonces, la esfera de poder económico —mayormente oligarcas del rubro de la agroexportación y la minería— detentó también el poder político. En aquel lapso se sucedieron diversos gobernantes pertenecientes al Partido Civil.
- 16** "La conflagración europea que estalló en agosto de 1914 dejó sentir sus efectos, en cambio, automáticamente, en todos los países americanos. Desde el punto de vista económico, esta influencia tuvo una etapa inicial de pánico y aguda crisis y una etapa posterior de bonanza económica y fiscal por el alza de las exportaciones de los artículos agrícolas y mineros, por la mayor producción de ellos y por el incremento del comercio" (Basadre, 1983, vol. 9, p. 93).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, R. ([1982] 2009). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces* (C. Fernández Medrano, Trad.). Barcelona: Paidós.
- Basadre, J. (1983). *Historia de la República del Perú, 1822-1933*. Lima: Editorial Universitaria.
- Estado Peruano (1822). Decreto disponiendo se levante una columna, en la plazuela de la Constitución, que represente al protector del Perú (emitido el 6 de julio). *Archivo Digital de la Legislación del Perú, Leyes desde el año 1820 al año 1904 - Leyes no Numeradas*.
- Gutiérrez Viñuales, R. (2004). *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra.
- Habermas, J. ([1962] 1994). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública* (A. Domenech, Trad.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Joffré, R. G. (1999). *La muralla y los callejones. Intervención urbana y proyecto político en Lima durante la segunda mitad del siglo XIX*. Lima: SIDEA, PromPerú.
- Justus [seudónimo]. (1906, 15 de mayo). Monumento a San Martín (advertencia que hace al jurado, otro pobre diablo en quien nadie advierte). *El Comercio*, ed. matutina, p. 3.
- Kusunoki, R., Majluf, N. y Wuffarden, L. E. (Eds.) (2013). *Carlos Baca-Flor. El último académico*. Lima: Asociación Museo de Arte de Lima MALI.
- Larrañaga, F. (1906 a, 29 de abril). Esbozo de un monumento a San Martín. *La Prensa*, ed. matutina, p. 2.
- ----- (1906 b). Concurso del Monumento a San Martín - El proyecto de Carlos Baca Flor. *Actualidades*, 162, 443-445.
- ----- (1906 c). Un monumento a San Martín. *Actualidades*, 194, 1837-1838.
- ----- (1909). La segunda maquette del monumento a San Martín. *Varietades*, 95, 1017-1019.
- Ludeña, W. (2005). Escena contemporánea. Sumario florilegio de ciudad, espacios públicos y paisaje. *Arkinka*, 121, 24-34.
- Majluf, N. (1994). *Escultura y espacio público. Lima 1850-1879*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Malosetti Costa, L. (2010). Arte e historia en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires. *Historia Mexicana*, 1(LX), 439-471. Disponible en <www.redalyc.org> (noviembre 2015).
- Monteverde Sotil, R. (2010). Proyectos estatales para erigir un monumento a José de San Martín (1822-1921). En C. García-Bedoya Maguiña y N. Leonardini (Eds.), *Hacia el bicentenario: 200 años de vida republicana (2010-2024)*. *Revista electrónica del Vicerrectorado de Investigación*, 1, 41-59. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Disponible en <<http://vriinvestigacion.unmsm.edu.pe>> (marzo 2013).
- ----- (2014). Un monumento público al general José de San Martín en Lima. El proyecto estatal de 1904 y su polémico concurso. *Arkinka*, 218, 92-104.
- Villegas Torres, F. (2010). La escultura en el 900: entre la obra europea importada y la formación de la escultura nacional. En S. Mujica Bayly, L. Ramírez León, M. Saldarriaga Feijóo y F. Villegas Torres (Eds.), *Revista del Museo Nacional*, tomo L, 211-245. Lima: Ministerio de Cultura.

Revistas especializadas

- Actualidades* (1906), n° 162 y 163.
Prisma (1906), n° 13, 27 y 28.
Varietades (1920), n° 643.
Ciudad y Campo (1930), s/n.

Víctor Mejía Ticona

Arquitecto por la Universidad Ricardo Palma, Perú. Magíster en Historia del Arte por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Docente en la Facultad de Arquitectura y en la Facultad de Arte de la PUCP. Jefe de la Oficina de Publicaciones de la Facultad de Arquitectura de la PUCP. Investigador y curador independiente.

Pontificia Universidad Católica del Perú.
El Galeón 358, Urb. La Calesa, Surco.
Lima, Perú.

vmejia@pucp.pe