



Pontificia Universidad Católica de Perú

Maestría en Historia del Arte

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

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

Horacio Ramos Cerna

Asesora: Dra. Natalia Majluf Brahim

Lima, 2014

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

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

Michel Foucault, 1982

RESUMEN

Este trabajo se enfoca en un episodio relegado por la historia del arte peruana: la destrucción de los portales coloniales de la Plaza de Armas de Lima y su reinención en estilo neocolonial en la década de 1940. Tal descuido no es casual, sino que es producto de la imagen negativa que se tiene del neocolonial como estilo y de la plaza como espacio público. La presente investigación cuestiona dicha imagen, a partir del estudio de los diseños y discursos que dieron sentido a tal reinención, así como de las ideas sobre arquitectura y urbanismo expresadas en artículos y caricaturas de la época. Cuando fue imaginada por primera vez en 1924 por Emilio Harth-terré, la remodelación conjugó retóricas de modernización urbana y nacionalismo cultural. Esto le confirió credibilidad entre arquitectos, intelectuales y autoridades, pese a que implicaba la destrucción de edificios coloniales. El proyecto fue replanteado en 1939 con la colaboración de José Álvarez Calderón y ejecutado entre 1940 y 1952. En 1947, sin embargo, este empezó a ser cuestionado: primero, por la consolidación del concepto de “patrimonio”; y segundo, por el ataque de la Agrupación Espacio, grupo modernista que buscaba consolidar su propia propuesta estética. A la vez que el neocolonial perdió credibilidad como estilo, nuevos espacios públicos se consolidaron fuera del centro. Se configuró entonces una imagen negativa de la plaza y del neocolonial entre el gremio de arquitectos, la cual hizo eco en la historiografía y el imaginario posteriores.

AGRADECIMIENTOS

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

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

Para levantar la información que conforma esta tesis consulté tanto fuentes primarias como bibliografía crítica en bibliotecas públicas y archivos particulares de Lima. En ese sentido, agradezco especialmente a Jesús Varillas, jefe de la Biblioteca y Archivo del Museo de Arte de Lima, así como

al personal de la hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú, el Archivo Histórico Municipal de Lima, la Biblioteca Central de la Universidad de Lima, el Sistema de Bibliotecas de la PUCP y la Biblioteca de Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería.

En el año 2013 recibí el Fondo Marco Polo otorgado por la Escuela de Posgrado de la PUCP, el cual me permitió financiar un viaje a la biblioteca latinoamericana de Tulane University, en Nueva Orleans. En dicha institución pude consultar el archivo personal del arquitecto Emilio Harth-terré, el cual fue crucial para mi investigación. El equipo de la biblioteca, dirigida por Hortensia Calvo junto a Christine Hernández, fue en todo momento solícito y gentil. Además, Ari Zighelboim tuvo la amabilidad de hospedarme durante mi estadía en Nueva Orleans.

De vuelta en Lima, conté con la ayuda de Víctor Mejía, quien me permitió fotografiar algunas de las imágenes de la exposición sobre arquitectura limeña del siglo XX que curó en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano de Miraflores, en marzo del 2014. Por otro lado, el arquitecto Adolfo Córdova, tuvo la gentileza de contarme sobre su experiencia en la Agrupación Espacio durante la década de 1940.

Finalmente, deseo destacar el apoyo de mi familia, que desde el primer momento y de tanas maneras ha sabido entender e incentivar mi vocación por las humanidades. Esta tesis va dedicada a mis padres Demetrio y María de Carmen y a mi hermana Natalia.

ÍNDICE

ABREVIATURAS	5
RELACIÓN DE ILUSTRACIONES	6
INTRODUCCIÓN	10
1. LA PLAZA DE ARMAS Y EL ESTILO NEOCOLONIAL	23
1.1. Modernismo, eclecticismo y monumentalidad en la Plaza de Armas.....	24
1.2. Estilo neocolonial, evocación hispanista y nacionalismo criollista	35
2. DESTRUCCIÓN Y REINVENCIÓN DE LA PLAZA DE ARMAS.....	45
2.1. Emilio Harth-terré y el proyecto de la plaza neocolonial, 1924-1938.....	46
2.2. Hacia una “remodelación integral” de la plaza, 1938-1939.....	54
2.3. Destrucción y reinvencción de los portales de la plaza, 1940-1952.....	66
3. LA PLAZA NEOCOLONIAL EN DEBATE ... ¡Error! Marcador no definido.	
3.1. Sobre la destrucción de patrimonio, 1940-1954.....	79
3.2. La Agrupación Espacio y el “jarterrorismo”, 1947-1954.....	87
CONCLUSIONES	97
ILUSTRACIONES	104
BIBLIOGRAFÍA.....	105

ABREVIATURAS

BM *Boletín Municipal de Lima Metropolitana, Lima*

CCC *Ciudad y Campo y Caminos, Lima*

EAP *El Arquitecto Peruano, Lima*

EC *El Comercio, Lima*

LC *La Crónica, Lima*

LP *La Prensa, Lima*

RELACIÓN DE ILUSTRACIONES

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

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

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

Fig. 4: Emile Robert. *Proyecto del nuevo palacio de gobierno*. Lima, 1905. En *Prisma*, Lima, n. 23 (1 de octubre de 1906): 23.

Fig. 5: Carlos A. Castro. *Proyecto de la avenida 28 de Julio*. Lima, 1906. En *Prisma*, Lima, n. 17 (1 de julio de 1906): 26.

Fig. 6: Emilio Harth-terré. *Capilla*. Lima, 1917. En *Ingeniería*, n. 57 (agosto de 1917). Tomado de Álvarez Ortega, Syra. *La formación en arquitectura en el Perú. Antecedentes, inicios y desarrollo hasta 1955*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería, 2006, p. 43.

Fig. 7: *Casa Oeschle*. Lima, ca. 1922. En *Mundial*, Lima, ca. 1922.

Fig. 8: *Casa de estilo colonial*. Lima, 1912. En *Ilustración Peruana*, Lima, n. 149 (25 de setiembre de 1912).

Fig. 9: Teófilo Castillo. *Evocación feliz*. Lima, 1912. En *Ilustración peruana*, Lima, n. 149 (25 de setiembre de 1912): portada.

Fig. 10: Diego Goyzueta. *Evocación de una limeña antigua*. Lima, 1924. En *Ciudad y Campo y Caminos*, Lima, n. 3 (octubre): 17

Fig. 11: José Sabogal. *Limeña*. Óleo sobre tela. Buenos Aires, 1918. Paradero desconocido.

Fig. 12: Camilo Blas. *Estudio para carátula de "El Comercio" por el IV centenario de la fundación de Lima*. Carbón sobre papel. Lima, 1934. Museo de Arte de Lima. Donación Petrus Fernandini.

Fig. 13: Ricardo Malachowski. *El palacio arzobispal*. Lima, 1924. En *Ciudad y Campo y Caminos*, Lima, n. 1 (junio de 1924): 26.

Fig. 14: Martín Noel. *Proyecto para la Facultad de Letras y Filosofía*. Buenos Aires, 1927. En *La Nación*, Buenos Aires, 1927, s/p.

Fig. 15: Emilio Harth-terré. *Modelo Trujillo*. Lima, 1928. En *Ciudad y Campo y Caminos*, Lima, n. 39 (mayo de 1928): 12

Fig. 16: Emilio Harth-terré. *Modelo Puno*. Lima, 1928. En *Ciudad y Campo y Caminos*, Lima, n. 39 (mayo de 1928): 13.

Fig. 17: Kuroki Riva. *Capilla de Sechura*. Piura, ca. 1940. Impresión sobre papel fotográfico. Colección Familia Riva, Lima.

Fig. 18: José Sabogal. *Arequipa*. Óleo sobre tela, 1949. Colección Mariá Jadwiga Sabogal

Fig. 19: *Incendio del sábado en la Municipalidad*. Lima, 1923. En *Mundial*, Lima, n. 182 (9 de noviembre de 1923): [14-15].

Fig. 20: Emilio Harth-terré. *Proyecto de embellecimiento de la Plaza de Armas*. Lima, 1924. En *Mundial*, Lima, 8 de febrero de 1924.

Fig. 21: Enrique Bianchi. *El nuevo palacio municipal*. Lima, 1924. En *Ciudad y Campo y Caminos*, Lima, n. 1 (julio de 1924): 7.

Fig. 22: Manuel Piqueras Cotoí. *Panorámica de la plaza San Martín*. Carbón sobre papel. Lima, 1920. Archivo Manuel Piqueras Cotoí, Lima

Fig. 23: *El nuevo palacio de gobierno en Lima*. Lima, década de 1930. En *Progresos del Perú, 1933-1939, durante el gobierno del Presidente de la República General Óscar R. Benavides*. Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft, 1945: 246-247.

Fig. 24: Emilio Harth-terré. *Alineamiento de la Plaza de Armas, diseñado por Emilio Harth-terré y José Álvarez Calderón*. Impresión sobre papel. Lima, 1938. En *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 13 (agosto de 1938): [11].

Fig. 25: Gastalumondi. *Apunte de la Plaza Perú diseñado por Bruno Paprocki*. Lima, 1938. En *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 15 (octubre de 1938): [30].

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

Fig. 27: Carlos Morales Macchiavelo y Eugenio Montagne. *Segundo Premio (detalles)*. Lima, 1939. En *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 26 (setiembre de 1939): [51-52].

Fig. 28: Carlos Morales Macchiavelo y Eugenio Montagne. *Cuatro portadas del arte colonial en el Perú*. Lima, 1939. En *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 26 (setiembre de 1939): [52].

Fig. 29: *Proyecto para la reconstrucción de la Plaza de Armas. Portal izquierdo en estudio. Portal derecho en obras*. Lima, 1940. En *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 35 (junio de 1940): [24-25].

Fig. 30: Benavides Gárate. *Cinco nuevos e importantes edificios*. Lima, 1928. En *Ciudad y Campo y Caminos*, Lima, n. 40 (junio-julio de 1928): 14.

Fig. 31: *La tendencia moderna en los edificios públicos*. Lima, 1939. En *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 23 (junio de 1939): [29-30].

Fig. 32: *Restaurante popular N° 1*. Lima, década de 1930. En *Progresos del Perú, 1933-1939, durante el gobierno del Presidente de la República General Óscar R. Benavides*. Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft, 1945: 227.

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

Fig. 34: *Estacionamiento de autos en el pasaje Callao*. Impresión sobre papel fotográfico. Lima, década de 1940. Archivo Histórico Municipal, Municipalidad de Lima Metropolitana

Fig. 35: *Vehículos en la plaza San Martín*. Impresión sobre papel fotográfico. Lima, 1930. En *Ciudad y Campo y Caminos*, Lima, n. 47 (1930): 7.

Fig. 36: *Portada de El Arquitecto Peruano*. Lima, agosto de 1944. Impresión sobre papel. En *El Arquitecto Peruano*, agosto de 1944, portada.

Fig. 37-39: *Fuente de la Plaza de Armas con portales de Botoneros y Escribanos al fondo*. Lima, 1945. En Haydeé di Dómenico Suazo. *Fuente de la Plaza Mayor de Lima*. Lima: Imprenta Americana, 1945.

Fig. 40: Sago. *Plaza San Martín*. Lima, 1949. En *El Comercio*, Lima, edición de la tarde, 7 de julio, p. 8.

Fig. 41: Adolfo Córdova. Sin título. Lima, 1949. Dibujo. En *El Comercio*, Lima, 22 de abril, edición de la tarde, p. 8.

Fig. 42: Adolfo Córdova. *Arquitectura de "nuestro medio"*. Lima, 1949. En *El Comercio*, Lima, 15 de enero, suplemento dominical, p. I.

Fig. 43: Agrupación Espacio. *Palacio arzobispal*. Lima, 1949. En *El Comercio*, Lima, 22 de julio de 1949, edición de la tarde, p. 8.

Fig. 44: Adolfo Córdova. Sin título. Lima, 1950. En *El Comercio*, Lima, 5 de febrero, suplemento dominical, p. I.

Fig. 45: Adolfo Córdova. *La balconización de la Plaza de Armas*. Lima, 1948. En *El Comercio*, Lima, 11 de noviembre de 1948, edición de la tarde, p. 8.

Fig. 46: Adolfo Córdova. *Asegura que los balcones son hechos a su medida*. Lima, 1948. En *El Comercio*, Lima, 11 de noviembre de 1948, edición de la tarde, p. 8.

Fig. 47: Adolfo Córdova. *El jarterrorismo, la arquitectura y el amor*. Lima, 1949. En *El Comercio*, Lima, 15 de diciembre de 1949, edición de la tarde, p. 8.

Fig. 48: Adolfo Córdova. *Monumento histórico en construcción*. Lima, 1950. En *El Comercio*, Lima, 22 de enero, suplemento dominical, p. I. Sobre la ampliación de Las Nazarenas.

Fig. 49: Adolfo Córdova. *Proyecto de la Municipalidad de Magdalena del Mar*. Lima, 1949. En *El Comercio*, Lima, 15 de diciembre de 1949, edición de la tarde, p. 8.

Fig. 50: Portada de *El Arquitecto Peruano*. Lima, 1947. En *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 122 (setiembre de 1947).

Fig. 51: *El Sector Central, Plan Piloto de Lima*. Lima, 1947-1949. Luis Dórich, director. En Oficina Nacional de Planeamiento Urbano. *Plan Piloto de Lima*. Lima: Empresa Gráfica T. Scheuch, 1949, p. 28.

Fig. 52: José Luis Sert y Paul Lester Wiener. *Estudios para el centro cívico, Plan Piloto de Lima*. Lima, 1947-1949. En colaboración con Oficina Nacional de Planeamiento Urbano. En Duanfang Lu, Ed. *Third World Modernism. Architecture, development and identity*. Londres y Nueva York: Routledge, 2011, p. 96.

Fig. 53: Emilio Rodríguez Larraín. *Tumba de los reyes católicos*. 1984. Versión construida en casa de Jorge Gruenberg. Archivo Rodríguez Larraín, Lima.

INTRODUCCIÓN

En la actualidad, la Plaza de Armas de Lima proyecta una imagen colonial que se sostiene sobre edificios construidos entre 1940 y 1952. En efecto, a mediados del XX las autoridades implementaron un ambicioso proyecto de remodelación de su conjunto arquitectónico, el cual implicó la destrucción de los portales de Escribanos y Botoneros erigidos en piedra hacia 1692, de los balcones construidos hacia 1858¹ que ellos sostenían, y el levantamiento de los actuales portales neocoloniales de mayor escala y en cemento, diseñados por Emilio Harth-terré² y José Álvarez Calderón. Ninguna reforma de tal magnitud volvió a ser impulsada por las autoridades en las décadas siguientes, a la vez que el centro histórico de Lima dejó de alojar las sedes políticas y financieras más importantes, y los centros culturales y sociales más visitados³.

En las dos últimas décadas, las autoridades han intentado resituar a la plaza como referente para ciudadanos y turistas. Esta, al igual que otros espacios públicos del centro histórico, fue remozada hacia 1997⁴. Más

¹ Sobre los portales originales, véase “Notas sobre Lima 1940-1960”, Colección Harth-terré, Manuscritos, caja 2, folder 13. Sobre los balcones originales, véase Harth-terré y Márquez Abanto 1958: 37ss.

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

³ Desde la década de 1970, la mayoría de sedes ministeriales se movieron a La Molina o al eje de la avenida Javier Prado, las sedes de la banca a San Isidro, y los centros comerciales más visitados a Miraflores y San Isidro (Ludeña 2009: 154).

⁴ Véase Municipalidad de Lima 1997. Para interpretaciones sobre estos intentos de “recuperar” el centro, véanse: Ruiz de Somocurcio 2007; Ludeña 2009: 155ss.

recientemente, ha sido sede de actividades culturales que pretenden representar los gustos y tradiciones de los sectores populares⁵. Tal interés por “devolver” la plaza a los ciudadanos⁶ no se ha sustentado en investigaciones que le otorguen sentido y densidad histórica. Entre otros vacíos historiográficos, la remodelación de 1940 no ha merecido un estudio de caso que permita comprender la forma actual de la plaza, y la paradoja de destruir arquitectura colonial para erigir sobre sus escombros otra que la evoque (fig. 3). Sin lecturas que permitan comprender las imágenes, ideologías y hechos detrás de este evento, el tiempo y el uso mantienen a estos edificios como mero telón de fondo o metáfora muerta.

Las pocas interpretaciones que se han dado a la remodelación se encuentran en reseñas panorámicas sobre la historia de la plaza⁷. Dentro de estas, la que más se detiene en el caso es la tesis de Teresa Abad y Samuel Cárdenas (1975), estudio que reúne entrevistas a arquitectos y que en conjunto ofrecen una imagen negativa de la remodelación. Santiago Agurto indicó ahí que “el problema [con la plaza] es que ya no hay plaza”. Luis Miró Quesada Garland refirió que los portales pudieron desmontarse y hacerse de

⁵ Entre 2010 y 2014, la municipalidad promovió conciertos en la plaza y pasacalles con temas andinos. Ver: <http://www.andina.com.pe/agencia/noticia-36-delegaciones-escolares-exhibieron-diversidad-cultural-pasacalle-515386.aspx>

⁶ Es discutible que la plaza haya en efecto sido “de los ciudadanos”. Desde el periodo republicano la plaza ha servido más para los fines propagandísticos de las autoridades, que como espacio de participación ciudadana (Ludeña 2009: 161).

⁷ Miradas panorámicas sobre la plaza que mencionan la remodelación son: una publicada por la Municipalidad Metropolitana de Lima (1997) y los artículos de Lorenzo Huertas (1999), Syra Álvarez Ortega (2000) y Juan Villamón (2003). Tanto estos trabajos como la tesis de Abad y Cárdenas (1975) no profundizan en fuentes primarias. Existe en cambio un estudio bien documentado sobre la Plaza Mayor San Antonio de Cajamarca (Gaitán Pajares 2012). En la región, hay monografías de interés sobre la Plaza de Mayo de Buenos Aires (Gutiérrez y Berjman 1995); y la Plaza de Armas de Santiago de Chile (Valenzuela ed. 2008).

nuevo. Su destrucción debía entenderse, sostuvo Frederick Cooper Llosa, no por necesidad sino por “anacronismo cultural”. Según Miró Quesada, se habrían desoído las “genuinas” posibilidades técnicas de la época y se habría preferido proyectar una imagen “neo-colonialista”⁸.

Hay también referencias negativas sobre la remodelación en estudios sobre arquitectura del siglo XX. Destaca el comentario de José García Bryce (1980: 145ss) por indicar la paradoja de demoler arquitectura colonial para reemplazarla por otra que la evoque. Por su parte, Ramón Gutiérrez (1998: 128) vinculó la reforma a la “idea mussoliana” de ordenar espacios urbanos como escenografías. Estos juicios críticos sobre han solido ir de la mano con percepciones igualmente negativas sobre el neocolonial, estilo que ha sido caracterizado como “anacrónico” (García Bryce 1959: 39; 1980: 145), “conservador” y “colonialista” (Rodríguez Cobos 1983; Tur Donatti 1987: 126). Así, Aracy Amaral (1994: 14) interpretó la remodelación como producto de la “entelequia” y “homenaje a lo falso” que fue el neocolonial.

La presente tesis cuestiona dicho orden de ideas. Ante todo, es necesario destacar que cuando el proyecto se hizo público en 1924 fue percibido como una modernización urbana, afiliada además a una retórica nacionalista y no a un supuesto colonialismo cultural. Fue la conjunción de nociones de modernización y nacionalismo la que le confirió al proyecto credibilidad entre arquitectos, intelectuales y autoridades, pese a que implicase la destrucción de los portales coloniales originales. La fortuna

⁸ Las entrevistas citadas a Agurto, Miró Quesada y Cooper Llosa se encuentran en Abad y Cárdenas (1975: A.5.1, A.5.5). Este juicio negativo se refleja también en la prensa de la época. Véase Tarazona 1971a.

crítica del conjunto arquitectónico fue cambiando en 1947, antes de concluir el proceso. Desde entonces, tanto la remodelación como el neocolonial empezaron a ser percibidos como anacrónicos y colonialistas, en el contexto de una ciudad con nuevas necesidades simbólicas y urbanísticas.

Para comprender este cambio en las percepciones es necesario definir tres conceptos vinculados pero distintos: “modernidad”, “modernización” y “modernismo”. Se trata de términos intrincados en tanto han sido definidos de distintas formas en diferentes disciplinas. Dentro de las ciencias sociales y la filosofía guarda vigencia la definición de Jürgen Habermas (1985: 11-12), para quien “modernidad” refiere un “proyecto inconcluso” de racionalización de la sociedad y la cultura iniciado en el siglo XVI y expresado en procesos de “modernización” entre los que destaca la conformación de la esfera pública⁹. Por otro lado, para la historia de la literatura y el arte, “modernismo” posee un tenor especial, el cual enfatiza, desde el romanticismo hasta las vanguardias, el sentido de ruptura antes que de racionalización¹⁰.

Si bien la remodelación de la Plaza de Armas no estuvo afiliado a la retórica del modernismo, sí se alineó a otra de modernización del espacio público. De ahí que Harth-terré (1971b: 31) caracterizara su diseño como poseedor de una “modernidad tradicional”. Esta figura no debe ser asimilada al tópico de la “modernización tradicionalista”, que es un concepto posterior

⁹ Habermas (1985: 12-13) critica que desde la década de 1950 la sociología de corte funcionalista haya restringido “modernización” a un “manejo de procesos” económicos y sociales, dejando de lado la “modernidad cultural”.

¹⁰ “El pensamiento moderno sobre la modernidad está dividido en dos compartimientos diferentes, herméticamente cerrados y separados entre sí: la ‘modernización’ en economía y política; el ‘modernismo’ en el arte, la cultura y la sensibilidad” (Berman 1988: 82).

de la historiografía peruana según el cual los procesos de modernización republicanos habrían sido falaces pues no afectaron las estructuras coloniales¹¹. Aunque dicha interpretación pueda resultar explicativa para procesos socioeconómicos, niega el sentido y complejidad de los discursos culturales y estéticos¹². Una propuesta distinta ofrece Cecilia Méndez (2011: 58) al estudiar imágenes racistas producidas luego de la Independencia y postular que, en ese contexto específico, modernidad y colonialismo no fueron excluyentes, sino que convivieron en la misma imagen.

Otro concepto crucial para esta tesis es el de “espacio público”. La “esfera pública” moderna ha sido definida por Habermas (1991: 24) como una “zona de contacto” donde, idealmente, se establece un diálogo racional y democrático entre los miembros de la sociedad civil y los representantes del Estado¹³. Así, todos los ciudadanos deberían tener la posibilidad de participar en la configuración de lo social, a partir de la expresión de sus opiniones en medios impresos, o de espacios para la representación ciudadana. Tal situación ideal fue alterada en la práctica cuando las organizaciones privadas asumieron poder sobre lo público con fines mercantiles, a la vez que el Estado

¹¹ El concepto fue acuñado por Fernando de Trazegnies (1980), y si bien es crítico de la teoría de la modernización, mantiene el supuesto colonialista de que hubo una “verdadera” modernidad de la cual el Perú estuvo excluido. Magdalena Chocano (1987) ha destacado esta “frustración en la conciencia histórica peruana”.

¹² Al estudiar escultura pública republicana, Natalia Majluf (1994a: 10) ha señalado que la historiografía peruana ha dado mayor importancia a las “estructuras del poder económico” (“los hechos”), y ha negado la importancia de los discursos (“las palabras”) en la conformación de una identidad nacional.

¹³ La naturaleza de dicha esfera es ideal, y como el propio Habermas (1991: 124-135) indica, presenta tensiones y “degeneraciones”. Es necesario señalar, no obstante, que su definición enfatiza el carácter discursivo y racional de la esfera pública, dejando de lado otras formas de expresión y participación (Casuso 2014).

empezó a tratar a los ciudadanos como consumidores a través de la propaganda política (Habermas 1991: 175-176). Si bien la Plaza de Armas fue el espacio social más importante durante el periodo colonial (Ramón 2012), no fue sino hasta después de la Independencia que esta fue “zona de contacto” entre Estado y sociedad civil.

En el caso del Perú republicano, los ideales de “modernidad” y “esfera pública” estuvieron asociados a prácticas de exclusión¹⁴. Así, la prensa de opinión estuvo restringida a una élite con poder político y económico que buscó afirmar sus ideas. De manera análoga, el diseño de espacios públicos fue decidido por un grupo de arquitectos, sin promover la participación ciudadana. De ahí que Wiley Ludeña (2009: 162) haya definido al centro de Lima como un “centro de exclusión”. Si bien no comentan la remodelación de la plaza de la década de 1940, Natalia Majluf (1994) y Gabriel Ramón (1998) han señalado el persistente interés gubernamental por proyectar una imagen de modernidad a partir de reformas, excluyendo de los mismos los valores y prácticas de los sectores populares.

Al centro de esta tesis se encuentra, finalmente, el concepto “estilo neocolonial”. A grandes rasgos, es posible definirlo como un conjunto de construcciones, proyectos y teorías que se dieron durante el siglo XX, y que tomaron como modelo obras producidas durante el periodo de dominación

¹⁴ Sobre la fragilidad y eventual inexistencia de una esfera pública en el Perú, véase Patrón 1991. Según Gianfranco Casuso (2014), la exclusión, pese a ser percibida como contraria a la vida democrática, es un “residuo” ineludible de la constitución de sociedades modernas. La modernidad y el racionalismo han sido caracterizados como mecanismos de dominación y exclusión por las teorías posestructuralistas, feministas, poscoloniales, entre otras. Para un balance, véase Newman 2005.

española en América (Liernur 1989-91). Si bien existe una considerable historiografía al respecto, el neocolonial ha sido estudiado en miradas panorámicas pero no desde un estudio de caso¹⁵.

Junto a la historiografía peruana, la mexicana y la argentina son las que más atención ha prestado al neocolonial. Salvo pocas excepciones, tales estudios proyectan ideas similares a las que han dominado en el Perú, al describir un estilo anacrónico y políticamente conservador. En el caso de México, ello ha llevado incluso a la destrucción material de arquitectura neocolonial y a su casi desaparición en el paisaje urbano¹⁶. A pesar de que dicho estilo fue muy discutido a nivel teórico en Argentina durante la primera mitad del siglo XX por arquitectos como Martín Noel o Ángel Guido, la historiografía posterior no le ha prestado mucha importancia, probablemente porque fue poco lo que en la práctica se construyó¹⁷.

En la historiografía peruana, el primer acercamiento académico al tema se encuentra en *Arquitectura peruana* de Héctor Velarde (1946: 309-317). Para dicho arquitecto e historiador, el neocolonial fue parte de un “renacimiento” de las formas del pasado ocurrido en la década de 1920, luego de un periodo de “desorden” eclectista¹⁸. En la década de 1940, el funcionalismo trajo avances, pero estos serían más pertinentes –afirmó entonces– si se adaptaban

¹⁵ Es necesario destacar el trabajo de Aracy Amaral (1994), que a partir de un congreso realizado en 1993, reunió estudios sobre neocolonial en América del Sur, del Norte y el Caribe durante las primeras décadas del siglo XX.

¹⁶ Véase los repases historiográficos de Fierro Gossman 1998; Lozoya 2010.

¹⁷ Véase Gutiérrez 1995; 2004; Malosetti, Siracusano y Telesca 1999. En Buenos Aires, el estilo oficial fue desde fines del XIX el eclecticismo, y a partir de la década de 1930 el funcionalismo (Gutman 1995: 56).

¹⁸ Velarde identificó entonces como figuras centrales de dicha tendencia habrían sido Emilio Harth-terré y José Álvarez Calderón.

a la “sensibilidad” y del “ambiente” nacionales. La segunda lectura relevante fue la de José García Bryce (1959: 39), para quien el neocolonial fue un intento por revivir una tendencia que “ya se había cumplido”. En *Lima, la horrible*, Sebastián Salazar Bondy (1964: 40ss, 96) llevó más lejos dicha hipótesis. Argumentó que Lima estaba anclada en una “mixtificación” del virreinato –la “arcadia colonial” – y repetía por ello prácticas coloniales en su vida cultural¹⁹. En ese sentido, el neocolonial no habría sido una reivindicación del patrimonio, sino un intento anacrónico por mantener estructuras feudales, negando con ello la posibilidad de verdadera modernidad.

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

A estas lecturas críticas se le fueron agregando metodologías marxistas. Siguiendo en cierta medida la estela del trabajo de Mirko Lauer (1976)²⁰, Luis Rodríguez Cobos (1983: 26, 35ss., 46, 61) puso al centro de su estudio la

¹⁹ Es indudable que hay una relación entre el pensamiento de Salazar Bondy y el de las izquierdas de la década de 1960, que queda pendiente para mayor exploración. Cynthia Vich (2006: 327ss) ha señalado cómo a partir de *Lima, la horrible*, la ciudad fue asociada a una imagen negativa de lo femenino, como hipócrita y falso.

²⁰ En su clásico e influyente *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*, Lauer (1976: 16ss) sostuvo que la pintura reflejaba los mecanismos de dominación de la sociedad, haciendo uso de un declarado marco conceptual marxista.

relación de la arquitectura con el contexto socioeconómico, y en particular con dos grupos: la aristocracia y la burguesía²¹. En su interpretación, el apogeo del neocolonial llegó por la “autoconciencia de crisis” de la aristocracia, la cual habría apelado entonces al imaginario colonial para representarse como verdadera opción nacional²². En última instancia, la decadencia del neocolonial habría coincidido con el incremento de las inversiones norteamericanas y el auge de la burguesía industrial a fines de la década de 1940, situación que estaría también a la base de la aparición de la Agrupación Espacio y el apogeo del funcionalismo.

Rodríguez Cobos sistematizó tópicos que estaban en el ambiente intelectual: la oposición entre neocolonial y autoctonismo sugerida por Manuel Piqueras Cotoí (1930)²³; la oposición entre neocolonial y funcionalismo postulada por la Agrupación Espacio (1947); el carácter conservador del neocolonial postulado por Salazar Bondy (1964); y la idea de que la producción estética podía explicarse a partir del contexto socioeconómico (Lauer 1976)²⁴. Las formas arquitectónicas entraron así en esquema estructuralista de equivalencias unidireccionales, que ponía de un

²¹ Rodríguez Cobos escribió una tesis en 1978, la cual fue publicada como libro en 1983. Otros análisis en clave marxista son: Rey (1973) y Llosa Málaga (1979).

²² Según el autor, la elección del pasado colonial habría permitido a la aristocracia eximirse de lidiar con la otra opción pasadista: la precolombina, que les habría obligado a lidiar con el “problema del indio”.

²³ Si bien crítico del neocolonial, Piqueras Cotoí fue crítico también del indigenismo ortodoxo. El neoperuano –como su nombre indica– pretendió dar cuenta de un Perú integral (tanto hispano como indígena), sustentándose para ello en la idea de “mestizaje”. Para una comparación documentada sobre las tensiones entre indigenismo, hispanismo y “mestizaje” en la obra de José Sabogal y Manuel Piqueras Cotoí, véase Villegas 2013: 230ss, 489ss.

²⁴ Lauer (1976: 27-28) fue consciente de que una esquematización de este tipo deja de lado la compleja relación entre infraestructura y superestructura; y podría tornarse muy estática para fenómenos que son dinámicos.

lado neocolonial, tradicionalismo, hispanismo y aristocracia, y de otro funcionalismo, modernidad, globalización y burguesía. Esta generalización constituye el núcleo de la lectura maestra sobre el neocolonial.

De esta manera, una interpretación socioeconómica terminó extendiéndose al campo estético²⁵. En el caso del neocolonial, es posible que esta generalización se mantenga incuestionada debido a la ausencia de estudios de caso²⁶. En su lectura del hispanismo latinoamericano del siglo XX, Carlos Tur (1987: 126-131) definió al neocolonial como parte de una “contraofensiva cultural autoritaria”. Otras monografías repiten el relato de “los tres estilos” (neocolonial, neoperuano y neoprehispánico)²⁷, según el cual el primero habría sido el de la “restauración oligárquica”, mientras que los otros dos y el funcionalismo habrían sido más “progresistas”²⁸.

Incluso es posible notar la influencia de esta interpretación en lo poco que se ha escrito sobre historia de la conservación de patrimonio. En su estudio pionero sobre restauraciones arquitectónicas del siglo XX, José

²⁵ Ludeña (1997: 26ss, 53ss) ha notado la primacía de interpretaciones “sociopolíticas” en la historia de la arquitectura desde la década de 1960. Por su parte, Carlos Aguirre (2002: 446, 450) ha descrito la primacía de la historia social desde la década de 1970 en la historiografía republicana. Adrián Gorelik (1998: 14-16) ha señalado un “descuidado” similar en la historiografía urbana argentina, y destacó la necesidad de analizar imágenes en su estudio del espacio público.

²⁶ Es necesario mencionar la tesis de Ana María Huapaya (2009), escrita como catastro de edificios neocoloniales en la Plaza Mayor y plaza San Martín; y la de Gladys Pinillos y Norys Pinillos (1982), que consiste en un catálogo de la obra arquitectónica y teórica de Harth-terré. Ambas tesis, sin embargo, dependen mucho de fuentes secundarias, y no ofrecen interpretación más allá del análisis formal.

²⁷ Véase Doblado (1990: 45ss); Martuccelli (2000: 65, 123); Belaunde (2004). Ramón (2013: 22) ha indicado, en cambio, que la diferencia entre “neoprehispano”, “neoinca” y neoperuano no es pertinente, en tanto no fue clara durante el periodo.

²⁸ Ludeña (2004: 55-56) y Ramón (2006: 27-28; 2012: 50) han cuestionado esta interpretación, al indicar que la Patria Nueva de Augusto B. Leguía hizo uso indistinto de formas tanto indigenistas como hispanistas.

Hayakawa (2010: 26, 113) describió las remodelaciones de Harth-terré como “no científicas”, destructivas, y atrapadas en una falsa conciencia pasadista. No sería hasta la aparición de la Agrupación Espacio –grupo de filiación funcionalista– que la restauración cobraría un carácter científico²⁹.

Así pues, la historiografía ha sedimentado –bajo una apariencia de científicidad y “crítica”– el prejuicio de que el neocolonial fue siempre menos progresista que el indigenismo y menos moderno que el funcionalismo. Dicha generalización se basa en tópicos que fueron postulados en la primera mitad del siglo XX, no en el marco de trabajos académicos, sino de posicionamientos estéticos. Piqueras Cotelí (1930) acusó al neocolonial de “renacimiento hispano-yanquizante con gafas californianas”, pero como parte del anuncio de su propuesta neoperuana³⁰. Por su parte, la Agrupación Espacio (1947: 3) sostuvo que el neocolonial estuvo basado en “mitos vacíos” y anacrónicos, proponiendo entonces al funcionalismo como opción pertinente.

No cabe duda de que la arquitectura neocolonial estuvo asociada a contextos políticos y socioeconómicos. Sin embargo, reducir los edificios y espacios públicos a mero “reflejos”, que pueden deducirse mecánicamente de dichos contextos³¹, no solo lleva a juicios parciales, sino que además niega el lugar del arte y los debates estéticos en la configuración de lo social. Como

²⁹ Existe también un trabajo de Armas Asín (2006), pero se refiere solo tangencialmente a arquitectura, y específicamente surandina y religiosa.

³⁰ Piqueras Cotelí imaginó al neoperuano como estilo “mestizo”, que usaba elementos hispanos (la estructura arquitectónica), pero también daba espacio para otros indígenas (decoración). Véase Wuffarden 2003: 51ss.

³¹ Este tipo de interpretación de la cultura se funda en el tópico marxista de la diferencia entre infraestructura económica y superestructura ideológica, según el cual el arte sería “falsa conciencia”, y la base económica el sustrato “verdadero” (Buck Morss 1991: 125).

respuesta a esta tendencia, ciertos historiadores del arte han destacado la especificidad de la imagen artística que, por estar cargada tanto de significados conscientes como de memoria inconsciente, haría patente más que otros productos culturales la densidad y ambivalencia de ciertos momentos históricos³².

Esta tesis se centra en un caso, y al hacerlo busca rastrear el lugar del arte en la configuración del espacio público. Es por ello que se ha privilegiado el análisis de imágenes (diseños, fotografías y caricaturas) y debates estéticos expuestos en la prensa y en publicaciones especializadas del periodo (1924-1954). Dicho tipo de fuentes –propias a la historia cultural, del urbanismo y del arte– son pertinentes para este caso, pues lo que se estudia son las distintas formas en que fue percibido y representado un espacio público.

El presente trabajo se sitúa a su vez en la estela de otros que han complejizado la imagen del neocolonial. Contra el tópico del anacronismo y desde una perspectiva posmoderna, Augusto Ortiz de Zevallos (1979: 90-93) reivindicó el valor y sentido de los “historicismos peruanistas”, a la vez que cuestionó –como lo había hecho antes Harth-terré (1947a)– las pretensiones de ahistoricismo y perfecta funcionalidad del funcionalismo. Por su parte, Johanna Lozoya (2010: 20, 122-127, 182) ha relativizado la etiqueta conservadora asociada al neocolonial mexicano. En su interpretación, dicho estilo fue percibido durante la primera mitad del siglo XX como “nacional”,

³² Desde una perspectiva de “antropología de las imágenes”, Georges Didi-Huberman (2008: 36-51) y Hans Belting (2011: 5, 36) han señalado la carga “anacrónica” –por ejemplo cultural y religiosa– de ciertas imágenes modernas. Ambos autores coinciden en que esta paradójica condición no es un defecto, sino un potencial que la historia del arte ofrece a las ciencias sociales.

en oposición al eclecticismo comprendido a su vez como extranjero. En la década de 1940, el funcionalismo tomó su lugar como estilo oficial, convirtiendo al neocolonial en un eclecticismo³³ supuestamente colonialista, y dejando así el camino libre para que los edificios en dicho estilo sean mal vistos y demolidos pese a ser patrimonio moderno.

Comprender la reinención de la Plaza de Armas implica seguir la pista, de modo reflexivo y crítico, de los cambios en las percepciones y usos de dicho espacio público. La presente investigación propone que, cuando fue imaginada por primera vez en 1924, esta conjugó las retóricas de modernización urbana y estilo nacional. Esto le confirió credibilidad entre arquitectos, intelectuales y autoridades, pese a que implicara la destrucción de los portales coloniales de la plaza. Hacia 1947, la credibilidad del proyecto fue mellada por la consolidación del concepto de “patrimonio” y por el ataque directo a la Agrupación Espacio, que buscaba consolidar el lugar del funcionalismo arquitectónico. A la vez que el neocolonial perdió prestigio, nuevos espacios públicos se consolidaron fuera del centro colonial de Lima. Se consolidó así una imagen negativa de la plaza como espacio público y del neocolonial como estilo, que hizo eco en la historiografía.

³³ Según Ramón Gutiérrez (1994: 67, 72; 1995: 26ss) el neocolonial fue el primer movimiento arquitectónico que desde América intentó formar una teoría autóctona. Empero, desaprovechó esa posibilidad cuando sus propios productores lo tomaron como mero eclecticismo.

1. LA PLAZA DE ARMAS Y EL ESTILO NEOCOLONIAL

1.1. Modernismo, eclecticismo y monumentalidad en la Plaza de Armas

Todo ha cambiado [en la Plaza de Armas]; ya no se ve, es cierto, el espectáculo triste y miserable de antaño, pero en cambio cuán insulso resulta este progreso á medias, esta falta de color, de individualidad, de *cache* característico.

Anónimo, 1912³⁴

En la primera mitad del siglo XVII, y siguiendo los lineamientos establecidos por las autoridades coloniales para las plazas mayores hispanoamericanas³⁵, la plaza de Lima reunía la catedral y los palacios de gobierno, municipal y arzobispal. Este diseño aspiraba a establecer un espacio que, real o ficticiamente, sea el centro en torno al cual ordenar y controlar a la ciudad y sus habitantes. Por tratarse de un espacio concurrido, los comerciantes lo emplearon para sus actividades, ocupando los portales de Escribanos y Botoneros construidos hacia 1692³⁶. Así, la plaza se consolidó como el espacio social más importante de Lima: tanto sede de ceremonias oficiales como de intercambio comercial y social (Ramón 2012: 287ss).

En el contexto de las reformas borbónicas de la segunda mitad del XVIII, las autoridades intentaron proscribir a los mercaderes de la plaza. Así, las retóricas de higiene y modernismo fueron empleadas para justificar la exclusión de sectores populares³⁷. Al margen de estos intentos, los

³⁴ Véase “De ayer á hoy”, *Variedades*, Lima, n. 250 (diciembre de 1912): 1473-1474.

³⁵ El nombre original “Plaza Mayor” fue cambiado en el XVIII por “Plaza de Armas”, con el sentido estatal-militar que tal nombre implica (Ramón 2012: 299ss). Recientemente, el primer nombre ha sido retomado.

³⁶ Véase “Notas sobre Lima 1940-1960”, Colección Harth-terré, Manuscritos, caja 2, folder 13.

³⁷ Sobre las relaciones entre modernismo estético, ilustración y exclusión social durante el reformismo borbónico, véase Estenssoro 1993.

mercachifles y vendedores siguieron en la plaza. El mismo intento fallido se repitió luego de la Independencia (Ramón 1999: 61ss). No fue sino hasta la década de 1850, en el marco de un ambicioso programa de modernización urbana impulsado por la administración de Ramón Castilla y los beneficios de la comercialización del guano de las islas, que las autoridades cumplieron su cometido. Para esto fue necesaria la construcción de un Mercado Principal en 1852, y la reforma neoclásica de la Plaza de Armas (fig. 2) en 1856. Esta última consistió en el empedramiento del centro de la misma, la colocación de estatuas de mármol, y la uniformización de sus portales³⁸.

Como durante el reformismo borbónico, las autoridades emplearon una retórica modernista, en esta ocasión sustentada en la elección de ingenieros franceses e italianos para las reformas urbanas y arquitectónicas, en corte con los modos y materiales tradicionales de construcción. Los cambios materiales en la Plaza de Armas alteraron además la manera de imaginarla. Contrastar una pintura de 1680 con una fotografía de fines del XIX (figs. 1-2) permite notar el paso de un espacio hacinado pero dinámico, a otro más limpio pero menos concurrido. Un hecho sutil como la colocación de bancas buscaba situarlo como lugar de descanso y sociabilidad coherente con el ideal de espacio público moderno, pero por otro lado sujetaba más el rango de acción de sus usuarios. La plaza pasó a ser utilizada casi exclusivamente por la burguesía, mientras que los grupos populares prefirieron lugares menos regulados (Majluf 1994a: 19-24; Ramón 1999: 139ss).

³⁸ Véanse Harth-terré y Márquez Abanto 1958: 37ss; Majluf 1994a: 23ss. Sobre la relación entre modernismo y clasicismo en la Lima del XIX, véase Wuffarden 2006.

Las murallas que rodeaban Lima fueron demolidas hacia 1870. Dicho evento no fue acompañado por la reforma urbanística que algunas autoridades pretendieron (Ramón 1999: 87ss), pero sí tuvo que implicar un cambio en la forma de pensar la ciudad. Ahora esta incluía a los edificios y espacios que antes se encontraban fuera de la muralla, mientras que por oposición a estos, se consolidó la imagen de un “centro tradicional” (Ludeña 2009: 136). No sorprende que en este contexto escritores extranjeros y locales propusieran los tópicos de “ciudad perdida”³⁹ y “haussmanización limeña”.

Esto último aludía a las reformas urbanas implementadas en la París de mediados del XIX⁴⁰, y que implicaron sobre todo la apertura de grandes avenidas y bulevares para integrar los espacios de la ciudad y permitir un mejor control de los usos y desplazamientos de los ciudadanos. A fin de siglo, reformas urbanas en la estela de las de Haussmann se realizaron en Buenos Aires y Río de Janeiro, pero en Lima fueron más limitadas por la crisis económica posterior a la Guerra del Pacífico⁴¹. Luego del conflicto, la administración de Nicolás de Piérola impulsó en conjunto con el sector privado la aparición de clubes, edificios y espacios públicos para la burguesía

³⁹ Este tópico literario fue aplicado también para otras ciudades latinoamericanas. Para el caso de Lima, entre las décadas de 1850 y 1880, el escritor chileno Victorino Lastarria, los viajeros franceses Leonce Angrand y Charles Wiener, y Ricardo Palma lamentaron la desaparición de la “Lima tradicional” (Ramón 1999: 104-105).

⁴⁰ En la Lima de fines del XIX, Luis Sadá y P.V. Jouanny propusieron proyectos de este tipo, a la vez que viajeros franceses percibieron tal “haussmanización” (Ramón 1999: 105, 187ss). Dicho concepto sigue siendo usado en la historiografía de la arquitectura latinoamericana aunque, como señalan Gorelik (1998: 87ss) y Ramón (2007: 272-273), se tiende a emplearlo sin profundizar en las especificidades de los casos latinoamericanas.

⁴¹ En 1862 Castilla impulsó sin éxito la construcción de un nuevo palacio de gobierno. En 1872 el senador García y García presentó un nuevo proyecto en otra locación. Dentro del debate suscitado se argumentó la necesidad de “nuevos centros”. La crisis de la posguerra marcó el fin del proyecto (Callirgos 2007: 82-91).

fuera del centro tradicional. De esta manera y para inicios del XX, la dirección del crecimiento urbano⁴² y de los nuevos centros para la burguesía quedaba fijada hacia el sur (Ludeña 2009: 136-142).

Al estar consolidándose nuevos espacios en la Lima expandida, las autoridades vieron necesario insistir en el valor simbólico de la Plaza de Armas. Durante la administración de Federico Elguera (1901-1908), la municipalidad volvió a cambiar el estilo del centro de la plaza, aplicando ahora el modelo del “parque inglés”⁴³. Esta recibió nueva pavimentación de piedra en los caminos peatonales, y la explanada fue convertida en área verde. Las bancas de mármol fueron reemplazadas por otras de metal, y las estatuas y vasijas neoclásicas de la reforma anterior fueron removidas⁴⁴. Esta reforma fue paralela a las medidas de higienización que el Estado y el municipio implementaron en la ciudad⁴⁵, y en ese sentido enfatizaba el carácter limpio y burgués de la plaza.

Según Elguera (1901*a*), con su reforma Lima tendría “al fin una plaza del siglo XX y no ya del XVI”. Esta afirmación olvidaba la reforma neoclásica de décadas atrás. Cabe indicar que ninguna de las dos modernizaciones en el centro de la plaza alteraron su conjunto arquitectónico. El primer cambio

⁴² Sobre la aparición de nuevos espacios públicos prestigiosos así como del desplazamiento de ceremonias oficiales hacia esa “nueva Lima”, véanse: Ludeña 2009: 140; Ramón 2014: 47ss.

⁴³ Sobre el modelo del “parque inglés” y su aplicación a la ciudad de Buenos Aires, véase Gorelik 1998: 60ss.

⁴⁴ Véase EC 15 V 1901. Para un análisis de esta reforma pintoresquista del centro de la plaza, véanse Muñoz 2001: 51ss; Callirgos 2007: 244

⁴⁵ Sobre el higienismo de inicios del XX, la aparición de los “tugurios” en el imaginario urbanos, y la exclusión social que vino con este orden de ideas, véase Ramón 1999: 167ss; 2014: 41ss.

significativo en los edificios fue el reemplazo de la portada central del Sagrario de la catedral. Esta sobresalía por unos metros respecto de las portadas de las naves laterales y para “alinearla” se la destruyó y reemplazó por una similar a las otras (San Cristóbal 2004: 102). En 1905, el concejo municipal promovió un concurso para construir un nuevo palacio de gobierno. Un diseño del francés Émile Robert (fig. 4) fue elegido y publicado como ganador, pero con el proyecto no llegó a ser ejecutado.

Durante esos años, el proyecto más ambicioso de reforma de los edificios de la plaza fue el de apertura de la avenida 28 de Julio, pieza central para un imaginado sistema de avenidas en la estela del urbanismo haussmaniano. El proyecto proponía la destrucción del portal de Botoneros, la ampliación del pasaje de Petateros que estaba a mitad de dicho portal y que desde tiempo atrás había sido identificado como “foco infeccioso” por el higienismo municipal⁴⁶, y el levantamiento de un nuevo conjunto arquitectónico en Botoneros. Con esto se buscaba unir la Plaza de Armas con otra nueva que se construiría en la estación San Juan de Dios (hoy plaza San Martín)⁴⁷. En 1901, la memoria de la municipalidad publicó una primera propuesta, la cual no fue acometida por desacuerdos con los propietarios de las casas que debían ser expropiadas y demolidas.

⁴⁶ Percepciones negativas sobre dicho espacio pueden rastrearse hasta mediados del siglo XVIII. Para esta y otras referencias sobre el pasaje, véase Ramón 1999: 184ss.

⁴⁷ De esta manera, la Plaza de Armas formaría un conjunto con una nueva plaza. Mientras que en la primera seguirían el palacio de gobierno y la catedral, en la segunda estarían el nuevo palacio municipal y el Congreso. Véase “Nueva Avenida 28 de Julio”, *Prisma*, Lima, n. 17 (julio de 1906): 26-27.

El propio Elguera volvió a promover en 1906 el proyecto. El diseño (fig. 5), publicado en la memoria de la municipalidad y en la prensa, proponía dos insólitamente monumentales edificios de cuatro pisos a los lados de la soñada avenida 28 de Julio, diseñados en estilo eclecticista afrancesado. En su defensa del diseño, Elguera evocó las alteraciones urbanas realizadas en Buenos Aires, a la vez que apeló a los ideales modernistas de ornato e higiene⁴⁸. Pese al apoyo oficial, para 1908 el proyecto aún no cristalizaba, una vez más por resistencias de los propietarios, y fue finalmente descartado en los años siguientes (Ramón 1999: 198)⁴⁹.

Paralelamente, el centro de Lima empezó a ser poblado por edificios eclecticistas de escala monumental. A grandes rasgos, es posible definir al eclecticismismo como una tendencia arquitectónica modernista, vigente entre fines del XIX e inicios del XX, que empleó repertorios heterogéneos sin delimitar para ella un programa estético⁵⁰. Ciertamente, los arquitectos afiliados a dicha tendencia evocaron ornamentaciones de tiempos y lugares heterogéneos con mayor libertad y menor rigor que los afiliados al historicismo. En Lima, la cita a modelos franceses e italianos fue preferida en arquitectura oficial y privada, y se dio tanto en su variante eclecticista como

⁴⁸ Véase *Memoria de la Municipalidad de Lima* (Lima: Librería e Imprenta Gil, 1906): viii. Para 1906, Lima experimentó un enorme crecimiento demográfico, sobrepasando los 140 mil habitantes. Véase las cifras en Ramón 2014: 38.

⁴⁹ Para entonces las reformas de Elguera ya empezaban a ser cuestionadas. Al alcalde no se le permitió postularse para un tercer mandato, bajo una ley específicamente emitida para tal fin (Callirgos 2007: 243).

⁵⁰ No existe un estudio sobre el eclecticismismo en Lima, pero hay un catálogo de obras afrancesadas en Lima entre 1845 y 1930 (Tang 2009). Sin pretender dar una definición de un estilo que no tuvo un programa definido para empezar, las siguientes líneas se basan en estudios sobre eclecticismismo en Estados Unidos (Kidney 1987), Londres (Port 1995) y Buenos Aires (Fernández 2010).

historicista⁵¹. Para los proyectos del nuevo palacio de gobierno de 1905 y de los edificios de la nunca realizada avenida 28 de Julio de 1906, los arquitectos prefirieron diseños eclecticismos afrancesados. Es fácil imaginar que si Elguera apoyó dicha tendencia estilística fue para conferir a la ciudad una imagen cosmopolita y modernista, en la estela de París⁵².

La retórica higienista de Elguera enfatizó preocupaciones presentes desde fines del siglo anterior: hacinamiento e insalubridad de viviendas, y déficit de servicios⁵³. Dicha retórica hizo eco en las opiniones de la élite intelectual. En una crónica escrita luego de estar cuatro años en el extranjero, Juan Pedro Paz Soldán (1908) elogió las nuevas y anchas avenidas (La Colmena y Paseo Colón) que el municipio auspició, las cuales a su entender llamaba a construir gran avenida que una la Plaza de Armas con la portada del Callao. En el mismo texto y como contraste, el autor lamentaba la existencia de “anacrónicos” balcones cerrados en la ciudad⁵⁴.

El apoyo de Elguera al eclecticismismo corrió paralelo al desprestigio de la arquitectura colonial en el medio; desprestigio del cual el propio alcalde fue

⁵¹ Los repertorios autoctonistas –sean estos precolombinos o coloniales– no serían estudiados académicamente hasta su vindicación en la década de 1920. Desde fines del siglo XIX, el *style peruvien* y el *style mexicain* aparecieron en catálogos de tipologías estilísticas, y eventualmente en arquitectura efímera de exposiciones universales. Esto no implicó un programa reivindicativo o nacionalista. Véanse Tenorio-Trillo 1996; Quiñones Tinoco 2007; Gutiérrez Viñuales 2009.

⁵² Sobre París como referente para las modernizaciones urbanas en Lima durante este periodo, véase Muñoz 2001: 46.

⁵³ Para referencias a estudios médicos y estadísticos de los primeros años del XX, véase Ludeña 2009: 143.

⁵⁴ “[...] qué horroroso contraste el que ofrecen esos enormes ataúdes colgantes, que con el nombre de balcones se conservan aun en la mayorías de nuestras casas. Que anacronismo y que aberración el tolerar en el centro de la capital de la república esos vetustos armazones [...]” (Paz Soldán 1908: 186). Véase además: “[...] todos los edificios son modernos y tienen un imagen cómoda [...] nada ha sido tomado de los modelos de la antigua casa colonial” (Dávalos y Lissón 1907: 29, 61).

promotor. Si hasta fines del XIX las vistas de Lima en libros de viajeros daban igual importancia a la arquitectura colonial y a la vez ecléctica⁵⁵, para inicios del XX Elguera publicó con insistencia declaraciones en contra de los balcones de cajón, preocupación sempiterna del municipio⁵⁶. El alcalde destacaba ahí su carácter vetusto e “inmoral” (por “propiciar la apatía” natural de los limeños), e invocaba un “estilo estético” más en armonía con la “higiene moderna” (Elguera 1903)⁵⁷. El interés municipal por destruir edificios coloniales⁵⁸ se hizo patente al punto de recibir críticas de intelectuales como Enrique Carrillo, José Gálvez y el influyente escritor y artista Teófilo Castillo⁵⁹ (Villegas 2006a: 47-66), quienes en ese contexto iniciaron el tópico de la “Lima que se pierde”⁶⁰.

⁵⁵ Durante la segunda mitad del XIX, las fotografías de vistas y de personajes locales –aún más que el dibujo y la pintura costumbristas– difundieron una imagen de Lima como ciudad moderna y tradicional: cosmopolita, pero a la vez diferenciada a partir de repertorios coloniales específicos (Majluf y Wuffarden 2001: 64-72).

⁵⁶ Desde fines del XVI se critica la fragilidad de los balcones. Los ataques más intensos se dieron a mediados del siglo XIX, llegando incluso a prohibirse –sin éxito– su construcción en 1872. Véase Harth-terré y Márquez Abanto 1958.

⁵⁷ “Los habitantes de Lima nos entregaron una ciudad del siglo XVI, para que la transformemos en una ciudad del siglo XX. Los adelantos de los últimos tiempos nos han sorprendido aletargados en la cuna de un antiguo virreinato español [...] Lima tiene que forzar el paso para ocupar el rango que le corresponde, entre las capitales sudamericanas” (Elguera 1901b: 4).

⁵⁸ Véase “Demoleдорamente”, *Variedades*, Lima, n. 183 (2 de octubre de 1911): 1703-1704.

⁵⁹ “Yo le interrumpo, manifestándole mis dudas sobre la utilidad de esta clase de arterias [avenidas] en una ciudad como Lima, de fisonomía tan típica de tristeza y quietismo, donde hasta el cielo, el aire, el carácter mismo de los habitantes, todo conspira contra las ideas de actividad y modernismo [...] ¿No cree el Dr. Elguera que Lima, bajo algún aspecto, merece ser considerada [...] una ciudad de exclusivas evocaciones?” (Castillo 1915: 2064).

⁶⁰ La frase está en “Notas y grabados”, *Ilustración Peruana*, Lima, n. 113 (29 de octubre de 1911): 1486. Otro escritor afirmó: “No es que se derrumben ellas solas; ni que desaparezcan por la acción del tiempo ó por la iniciativa de sus propietarios, es que las echa abajo, como castillo de naipes con un soplo, el ambiente de modernización urbana que se respira”. Véase “Las casas se derrumban”, *Variedades*, Lima, n. 170 (3 de junio de 1911): 672.

Otro factor que jugó a favor del eclecticismo en Lima fue la preferencia que por este hubo entre el gremio de arquitectos. Desde su fundación en 1910, la Sección de Arquitectos Constructores de la Escuela de Ingenieros, primera institución educativa oficial de arquitectura, fomentó una formación eclecticista basada en tipologías⁶¹. Tiene sentido suponer que el plan de estudios no fuera sino la cristalización de una tendencia presente desde antes en el medio⁶². Tres de los que serían sus más influyentes profesores –Claude Sahut, Ricardo Malachowski⁶³ y Rafael Marquina– fueron formados en el extranjero, y buena parte de su producción fue eclecticista.

Los modelos del eclecticismo hicieron eco entre los arquitectos locales, y por ende, en sus encargos oficiales y privados en la ciudad. Esto se manifestó ante todo en la escala monumental de los nuevos edificios⁶⁴, insólita para la Lima de entonces. Además, el eclecticismo sugería una lógica individualista, según la cual las nuevas construcciones no tenían que tomar en cuenta su contexto arquitectónico⁶⁵. Un repaso por los proyectos de

⁶¹ En Lima, existía un Cuerpo de Ingenieros y Arquitectos del Estado desde 1860. La Escuela de Ingenieros se funda en 1876, pero no considera una sección específica para arquitectos hasta 1910. Véase Álvarez Ortega 2006.

⁶² El ingeniero Teodoro Elmore, importante promotor de la educación especializada de arquitectura en Lima, defendió desde los primeros años del siglo XX una formación basada en tipologías (Álvarez Ortega 2006: 47-48).

⁶³ Tras formarse en la Ecole Spéciale d'Architecture, Malachowski fue invitado por Enrique Bianchi para trabajar en Perú. Luego fue contratado por el Estado para organizar la Sección de Arquitectura en Lima en 1911 (Ludeña 1997: 33).

⁶⁴ La gran escala fue puesto de moda en los edificios eclecticista de exposiciones universales, y luego en arquitectura pública (Kidney 1987: 18). La monumentalidad es una de las declinaciones del concepto “monumento”, establecida hacia el siglo XIX y referida a su escala y efectismo; y que no debe confundirse con el sentido memorativo del término, de data mucho anterior (Choay 1992: 14), y al cual también se hace referencia en esta tesis.

⁶⁵ El eclecticismo trajo a colación el debate de si un edificio tenía que ser contextual, o podía sea autónomo; primero en arquitectura privada, y luego en la pública (Port

titulación de la Sección de Arquitectos –por ejemplo, del primer titulado, Emilio Harth-terré⁶⁶ (fig. 6)– permite notar en qué medida se daba primacía al diseño de fachadas, y en menor medida al contexto⁶⁷.

La lógica individualista del eclecticismo se hizo patente en la lujosa tienda por departamentos Oeschle, diseñada por Sahut en 1912⁶⁸ y erigida en concreto en 1917, en medio del portal de Botoneros de la Plaza de Armas. El Oeschle trajo una escala monumental y un estilo afrancesado (fig. 7) donde solo había residencias y tiendas de dos niveles. Curiosamente, el diseño de la nunca realizada avenida 28 de Julio de 1906 (fig. 5) influyó en el diseño del Oeschle, tanto en estilo como en su emplazamiento junto al ahora sí ensanchado callejón de Petateros (en adelante, pasaje Olaya).

Así, el primer intento oficial para reformar el conjunto arquitectónico de la plaza tuvo como único eco un centro comercial. Esto no se debió a la falta de proyectos municipales, sino a la carencia de una ley de expropiación para reformas urbanas, como sí la hubo en la París de Haussmann o en Buenos Aires⁶⁹. Las autoridades, sin embargo, buscaron otros medios para conferir a la plaza de monumentalidad. Pocos años antes (1914), el gobierno

1995: 198). La historiografía del urbanismo peruano ya ha notado que la arquitectura de este periodo privilegió el edificio singular y desatendió el contexto. Véanse Kubler (1948: 264, 269); Majluf (1994a: 24ss); Ramón (2006: 286-287).

⁶⁶ Harth-terré terminó sus estudios en la Sección de Arquitectos Constructores en 1919. En 1922 ya se había titulado como Constructor Civil. Presentó su proyecto para titulación oficial en 1924 y se tituló en 1925 (Álvarez Ortega 2006: 78ss, 90ss).

⁶⁷ El “fachadismo” en la enseñanza de la Escuela de Ingenieros fue motivo de crítica por la Agrupación Espacio. Véase Adolfo Córdova citado en Martuccelli 2012: 63. El “fachadismo” como tendencia arquitectónica y urbanística ha sido historizado y reivindicado de las críticas del funcionalismo por Jonathan Richards (1994).

⁶⁸ Sobre el edificio, véase Archivo Histórico Municipal de Lima, Obras Públicas, 1912, s.n. Véase además el catálogo de obras de Claude Sahut en Ballón Lavagna 1975: [76].

⁶⁹ Para una reflexión sobre la relevancia de un sistema de expropiaciones en las reformas urbanas de París y Buenos Aires, véase Gorelik 1998: 118.

central propuso que el monumento que el reconocido escultor español Mariano Bellini había realizado para la proyectada (pero aún no iniciada) plaza San Martín sea localizado en la Plaza de Armas. La propuesta no prosperó por diversos motivos⁷⁰, pero da cuenta de un intento oficial para modernizar la plaza a partir de monumentos individuales, quizás en conciencia de la dificultad de una reforma integral.

En última instancia, la empresa privada tuvo más poder en la configuración del espacio público que el propio Estado⁷¹. Para fines de la década de 1910, la plaza no era ya el concurrido centro social que fue durante el periodo colonial. Las reformas de fines del XIX e inicios del XX apelaron a retóricas modernista de orden y ornato, pero lo que lograron fue conferirle un carácter burgués y por ende excluyente a dicho espacio. Los grupos populares prefirieron espacios menos regulados, y los de más recursos formaron sus propios centros al sur de la ciudad⁷². La más famosa frase de Abraham Valdelomar (“El Perú es Lima, Lima es el Jirón de la Unión [...]”) fue enunciada en este contexto, y refiere –entre otros sentidos– un irónico desencanto con respecto a la vida moderna burguesa, y cierta nostalgia por un centro claro e identificable (Ludeña 2009: 132).

⁷⁰ Para un detallado recuento sobre este monumento, véase Mejía 2013.

⁷¹ Esto coincide con lo dicho por Habermas (1991: 175-176) sobre el sector privado asumiendo poder sobre lo público guiado por el mercado.

⁷² Para un panorama sobre espacios tanto de grupos populares como de los más acomodados, véase Muñoz 2001: 104ss. Si antes distintos grupos pudieron habitar espacios aledaños, desde 1915 el Estado impulsó la creación de viviendas obreras colectivas, distintas a las de la clase media (Ramón 2014: 48).

1.2. Estilo neocolonial, evocación hispanista y nacionalismo criollista

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

Heinrich Wölfflin (1915: 11)

Resulta paradójico que, para postular su modernidad, las naciones hayan tenido primero que inventar una imagen de antigüedad⁷³. En el Perú del XIX, la producción de imágenes identitarias a partir de tópicos coloniales, ya en desaparición, estuvo presente en el costumbrismo. Sin embargo, estas evocaciones visuales fueron producidas por iniciativa del sector privado, editores y empresarios, sin apoyo oficial (Majluf 2008). El arte oficial del periodo se dio a partir de alegorías abstractas de la patria (Majluf 2006), y no apeló a retóricas de comunidad cultural como sí ocurrió en el XX⁷⁴.

El desarrollo del neocolonial en Lima permite notar el paso de un empleo nostálgico y romántico hacia otra nacionalista de lo colonial. La historiografía ha identificado como gesto inicial del neocolonial limeño la casa Fari (fig. 8), residencia diseñada en 1911 por el arquitecto peruano formado en

⁷³ Eric Hobsbawm (1983: 11-13) ha notado la manera en que naciones modernas “inventaron su tradición” evocando formas que ya habían perdido vigencia, en nuevos contextos y con nuevos propósitos. Para esta invención fueron necesarias imágenes que puedan ser aceptadas como “comunes” por los habitantes de un territorio (Anderson 1991: 23). Para una discusión más reciente sobre nacionalismo y etnicidad en la Europa premoderna y moderna, véase Gat 2013.

⁷⁴ Los Estados mexicano y peruano auspiciaron arquitectura efímera con repertorios precolombinos en las exposiciones universales de París, aunque tales citas se dieron bajo una lógica eclectista. Véase Tenorio-Trillo 1996; Quiñones Tinoco 2007; Gutiérrez Viñuales 2009. Un caso digno de mayor estudio es el palacio municipal neocolonial de Puebla (México), construido por el inglés Charles Hall a fines del XIX, inspirado en “buenos modelos hispanos” (Bargalleni 1994: 425).

Estados Unidos Rafael Marquina⁷⁵. La fachada presentaba un arco en la entrada del primer nivel, y en el segundo, de mayor volumen, un balcón de cajón. Tal composición y volumetría asimétrica la situaba dentro del pintoresquismo residencial común durante el periodo⁷⁶. Lo inusual era su empleo de arcada y balcón coloniales, elementos que pocos años atrás Federico Elguera había tildado de vetustos e “inmorales”.

El desprestigio de repertorios coloniales había corrido paralelo a la falta de producción de historia del arte local⁷⁷. La primera interpretación – despectiva– sobre arte peruano, precolombino y colonial, fue escrita en París por José García Calderón y publicada en la revista limeña *Variedades* en 1908⁷⁸. Visiones más positivas de ambos periodos artísticos aparecieron años después en la misma revista, por autoría de Teófilo Castillo⁷⁹. No sorprende pues que el propio Castillo le dedicara a la casa Fari una acuarela (fig. 9) bajo el título de “Evocación feliz”. Como el nombre de la acuarela sugiere, dicha residencia se afiliaba al tópico de “la Lima que se va” y a una percepción romántica e

⁷⁵ Marquina fue Jefe del Departamento de Obras de la Beneficencia Pública desde 1914 hasta 1952. Véase “Homenaje al arquitecto Rafael Marquina Bueno”, *Boletín. Sociedad de Arquitectos del Perú*, Lima, n. 7 (abril-junio de 1959): 42-46.

⁷⁶ El pintoresquismo limeño presentó formas libres e irregulares. Para un estudio pionero sobre pintoresquismo residencial, aunque restringido a la urbanización de Santa Beatriz durante el oncenio de Leguía, véase Caldas Torres 2009.

⁷⁷ Hasta entonces, la academia peruana se había limitado a producir textos de estética y algunos tratados taxonómicos de arquitectura (Ludeña 1991: 60-65).

⁷⁸ Las “Notas de arte” fueron publicadas en *Variedades*, Lima, 29 de febrero de 1908, pp. 17-18; 7 de marzo de 1908, pp. 38-39; 21 de marzo, pp. 113-115; 28 de marzo, pp. 145-146. Véase Majluf y Wuffarden 1999: 23-24.

⁷⁹ Entre 1913 y 1920, Teófilo Castillo publicó en la revista *Variedades* críticas de arte y crónicas de colecciones y arquitectura en las cuales reivindicaba la arquitectura colonial. A esto habría que añadir las representaciones de arquitectura colonial en la pintura del propio Castillo. Sobre Castillo, véase Villegas 2006a.

hispanista de lo colonial⁸⁰, presente también en la fotografía de espacios arquitectónicos de Diego Goyzueta (fig. 10).

La interpretación evocativa del neocolonial fue distinta al sentido que dicho estilo venía cobrando en Buenos Aires (Agrelo 1922). Ahí, donde el indigenismo no tuvo un desarrollo tan sostenido como en Perú y la presencia del eclecticismo era mayor, el neocolonial fue postulado sin ambages como el “lenguaje propio de América” (Noel 1921: 9)⁸¹. Para ello, intelectuales y artistas citaron “modernas” teorías europeas, y en concreto, el concepto estético de “estilo nacional”, acuñado por el historiador del arte alemán Heinrich Wölfflin y según el cual era posible identificar constantes estilísticas en el arte de cada nación⁸².

En ese contexto, e inspirados en arquitectura colonial surandina peruana y argentina, los arquitectos Martín Noel y Ángel Guido ofrecieron conferencias desde la década de 1910 (Majluf y Wuffarden 2013: 72) en las que trataron de definir un “estilo propio” a partir de las formas del pasado, que además sea pertinente para la época y el mundo modernos. “Ser nacional”, en palabras de Noel, era ofrecer un lenguaje específico, pero a la vez

⁸⁰ Véase la afirmación del pintor José Otero (1928: 14), en su artículo “El exotismo en las construcciones de la nueva Lima”, de que ciertas residencias limeñas recordaban a las pinturas de tema “arábigo-hispano” de Mariano Fortuny. Véase además “Lima morisco: Balcones en la calle de Ortíz”, *La Ilustración Peruana*, Lima, n. 113 (29 de noviembre de 1911): 1489. Desde el siglo XIX, las referencias árabes fueron usadas para definir el hispanismo. Véase Gutiérrez Viñuales 2009.

⁸¹ Esta afirmación regional, por cierto, no dejó de tener una filiación hispanista. A decir de Martín Noel (1921: 76): “Nada es desde luego más claro y preciso, desde el Ecuador hasta el Plata, que esa fisonomía andaluza de nuestras moradas [...]”.

⁸² Sobre el contexto intelectual de Wölfflin, véase Passini 2013: 131-141. Malosetti, Siracusano y Telesca (1999) ha mostrado la influencia de las ideas de Wölfflin en un círculo intelectual argentino. En 1914, tanto el ensayista Ricardo Rojas como el arquitecto Martín Noel dieron conferencias donde postularon un “estilo americano” inspirándose en ornamentación de arquitectura colonial surandina.

“comprensible en todos los idiomas del universo” (Noel 1921: 9)⁸³. De estas discusiones se derivaron los influyentes *Fusión hispano-indígena en el arte* (1925) de Guido y *Fundamentos para una estética nacional* (1926) de Noel, textos pioneros en la vindicación e imaginación de un arte americano.

Las ideas sobre un “estilo propio” hicieron eco en Lima a fines de la década de 1910 (Castillo 1918*b*). Paralelamente, ciertos pintores y arquitectos empezaron a proponer un nacionalismo criollista en las artes, que fundamentaba la imagen del Perú en su tradición hispana y exclusivamente costeña⁸⁴ (Majluf y Wuffarden 2013: 34*ss*). Es de este horizonte teórico y visual que se desprendió el diseño neocolonial de Ricardo Malachowski, entonces director de la Sección de Arquitectos de la Escuela de Ingenieros, para el nuevo palacio arzobispal (fig. 13). Antes de este, dos proyectos eclecticismos habían sido propuestos, pero ninguno fue acometido⁸⁵. Desde su publicación por la municipalidad en 1916, el diseño de Malachowski fue percibida como poseedor de un “estilo propio” a Lima (Valdelomar 1916)⁸⁶.

⁸³ “El ideal nacionalista, [...] lejos de conducirnos a un arte localista, sin trascendencia, [...] puede transformarse, por el contrario [...] en una estética que, atesorando en grado supremo el alma nativa en su expresión más genuina, adquiera la unidad y el equilibrio que la hagan comprensible en todos los idiomas del Universo [...] (Noel 1921: 9). Una argumentación idéntica en Harth-terré 1947*d*: 8.

⁸⁴ El pintor José Sabogal produjo un lienzo en Buenos Aires (fig. 10) que presentaba una tapada en primer plano y un balcón de cajón el segundo (Majluf y Wuffarden 2013: 259). Sobre el valor simbólico de la imagen de la tapada, véase Gálvez 1935. Tiempo después, el arquitecto Augusto Benavides diseñó una casa de campo neocolonial a la que llamó “la Tapada” (EAP IX 1946: [24-25]).

⁸⁵ El palacio original fue demolido en 1898 (Carrillo 1984: 153-154). Los diseños eclecticismos fueron propuestos en 1909 por la constructora G. Magot y en 1911 por Antonio Santello. Véase “Nuevo palacio arzobispal proyecto”, *Ilustración Peruana*, Lima, n. 23 (2 de diciembre de 1909): 545; “El nuevo palacio arzobispal”, *Variedades*, Lima, n. 175 (8 de julio de 1911): 812-814.

⁸⁶ Abraham Valdelomar (1916: 2) comentó que el diseño reunía “todos los elementos característicos” de la arquitectura limeña, conformado “un estilo casi propio”. Véase

A diferencia de las construcciones de Guido y Noel, el proyecto de Malachowski no tomó como modelo arquitectura andina, sino la casa colonial de Torre Tagle en Lima (fig. 13). Esto fue así porque sus pretensiones simbólicas estuvieron menos interesadas en el regionalismo, y más asociadas al centralismo capitalino. Si bien a nivel de discurso el concepto de “estilo nacional” pretendió develar una supuesta esencia estética común, una estrategia empleada por sus promotores fue la elección arbitraria e interesada de unos pocos casos específicos (Belting 1998: 49ss). La casa Torre Tagle, con su portada neobarroca y su recargado balcón de madera tallada, se había consolidado desde inicios del XX como imagen simbólica⁸⁷, lo cual la hacía idónea para servir de caso ejemplar⁸⁸.

La construcción del nuevo palacio arzobispal empezó en 1917, pero en 1921 se encontraban paralizada, hasta ser retomada en 1924. Los centenarios, tanto de la Independencia (1921) como de la Batalla de Ayacucho (1924), fueron aprovechados por el gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930) para promover una imagen triunfalista del Perú a partir de modernizaciones

además *Variedades*, Lima, n. 485 (1916); “El Palacio Arzobispal”, *Ciudad y Campo y Caminos*, Lima, n. 1 (junio de 1924): 26; *Mundial*, Lima (19 de diciembre de 1924).

⁸⁷ La pintura *Fiesta colonial en Torre Tagle* (1910) de Castillo guardó relación con la labor de reivindicación del arte nacional desarrollada por el pintor (Villegas 2013: 56). Sobre la relevancia de Torre Tagle, véase Lavallo 1912: 261. En 1921, esta fue adquirida por el gobierno para ser la sede de la Cancillería. Véase “La regia mansión de los marqueses de Torre Tagle”. *Variedades*, Lima, n. 700 (30 de julio de 1921).

⁸⁸ Desde la década de 1920, intelectuales como Teófilo Castillo y José de la Riva-Agüero imaginaron a Lima como “ciudad barroca”, criticando las reformas clasicistas de Matías Maestro por atentar contra la “identidad barroca” de la ciudad (Kusunoki 2012). Tiempo después, Héctor Velarde (1941a; 1948) y Harth-terré (1944: 22; 1947d: 8) sostuvieron que el espíritu del Perú era barroco, aun antes de la conquista y después de ella.

urbanas y ceremonias nacionalistas centralizadas en Lima⁸⁹. De ahí que en 1924 la municipalidad contrate a Enrique Mogrovejo y a Claude Sahut para acelerar la conclusión del edificio. En un contexto de exaltado nacionalismo cultural, el nuevo palacio fue descrito como un símbolo de la “reconciliación con el colonialismo hispano” (Maguiña 1924)⁹⁰.

Así, aunque con tensiones y ambigüedades⁹¹, el neocolonial logró conjugar hispanismo y “autenticidad” local, cuanto menos durante la década de 1920. Este aspecto ha solido ser relegado en la historiografía, por la idea de que el indigenismo fue la única opción autoctonista del periodo, y que fue opuesto al hispanismo. Es cierto que algunos intelectuales del periodo concibieron al Perú como una nación dual, dividida en costa y sierra, y atacaron además la “herencia colonial”⁹². Pero en el campo de la producción artística, los imaginarios hispanista e indigenista –si bien diferenciados– emplearon una retórica similar e incluso tuvieron los mismos productores⁹³.

⁸⁹ Para un balance historiográfico sobre el oncenio de Leguía, véase Drinot 2013. Sobre las celebraciones de 1921 y 1924, véase Orrego 2014.

⁹⁰ Durante los centenarios de 1921 y 1924, políticos e intelectuales destacaron el rol “civilizador” de España en las naciones americanas. Sobre esta “reconciliación” discursiva con “la Madre Patria”, véase Martínez Riaza 1994

⁹¹ Dicha ambigüedad no se diluyó con el tiempo. En el marco de la Feria Internacional de Sevilla (1929), Manuel Piqueras Cotolí y Noel sostuvieron un debate sobre el énfasis que un “estilo americano” debería tener: ora para el lado hispano, ora para el “mestizo”. Véase Villegas 2013: 468ss.

⁹² Esta imagen debe mucho al dualismo postulado en el influyente *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1927) de José Carlos Mariátegui, quien expresó desde temprano su rechazo al imaginario colonial (“los balcones moriscos, las escalas de seda, la ‘tapadas’, y otras tonterías”) por considerarlo “colonialista” (Mariátegui 1924). Para una opinión contraria, véase Barrantes Castro 1924.

⁹³ El mismo año en que el palacio arzobispal fue terminado, Malachowski diseñó un edificio neoprecolombino: el Museo Larco Herrera. Véase Yllia 2011. Cabe mencionar también que ciertos diseños neocoloniales de Harth-terré guardan similitud formal con otros neoperuanos de Manuel Piqueras Cotolí. Sobre la propuesta neoperuana de este último, véase Wuffarden 2004.

Desde una perspectiva distinta, mucha producción neocolonial de la época siguió una lógica similar a la del eclecticismo, en tanto propuso edificios individualizados de su contexto y que mezclaron repertorios heterogéneos. Un diseño neocolonial de Noel, concebido en 1927 para la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, fue al año siguiente trasladado a un contexto distinto, al ser empleado para la fachada de la Embajada de Argentina en el centro de Lima⁹⁴ (fig. 14). A su vez, el edificio mismo conjugó tendencias heterogéneas, en tanto su interior resultaba similar al de las residencias de “estilo californiano” que estuvieron en boga en el momento y que guardaban cierta similitud formal con el neocolonial⁹⁵.

En realidad, la separación entre neocolonial y eclecticismo fue más retórica que efectiva, como es posible observar en el estilo del nuevo palacio de gobierno de la Plaza de Armas. El diseño original, propuesto por el francés Émile Robert en 1905, había sido afrancesado. El proyecto fue retomado por las autoridades a fines de la década de 1920⁹⁶. En el marco del nacionalismo criollista del periodo, no sorprende que Sahut rediseñara la fachada lateral en neocolonial. Otro arquitecto influyente del periodo, Malachowski, representó

⁹⁴ Véase “Acerca de nuestro ‘andalucismo. ‘Acelain’ y la arquitectura granadina”, *La Nación*, Buenos Aires, 1927, s/p. Noel visitó Lima en agosto de 1928 para ofrecer una serie de conferencias (Solari 1928a; 1928b) y presentar su diseño para la Embajada de Argentina. Véase Gutiérrez Viñuales 1995: 195.

⁹⁵ Como el neocolonial, el californiano evocaba una raíz hispana. El californiano fue difundido por el cine y las revistas estadounidenses desde la década de 1920. Véase Tejeira Davis 1983. Para una valoración del californiano por encima del neocolonial en Lima, véase “El estilo californiano” (*EAP* V 1938: [15-22]).

⁹⁶ Sobre el palacio de gobierno, véanse: *Prisma*, Lima, n. 23 (1 de octubre de 1906): 23; *Mundial*, Lima, 25 de marzo de 1927; *EC* 11 II 1931. Véanse además: Carbajal 1976: [280]; Ballón Lavagna 1975: 227ss.

bien esta tensión estilística en una caricatura personal en la que se dibujaba a sí mismo balancéandose entre ornamentaciones afrancesadas y coloniales⁹⁷.

El carácter eclectista del neocolonial se expresó aún más en las construcciones del sector privado. Durante la década de 1920 se construyeron numerosas residencias en la entonces nueva avenida Leguía (actualmente avenida Arequipa) que conjugaban el neocolonial con el pintoresquismo, renovando la imagen del paisaje urbano⁹⁸. Este gusto de la burguesía por lo colonial fue, paradójicamente, contemporáneo a su “éxodo” de los espacios y edificios coloniales del centro de la ciudad (Ludeña 2009: 143)⁹⁹.

En este contexto, prestigiosos arquitectos ofrecieron “modelos” tipológicos para negocios y residencias, tanto en estilos eclectistas y pintoresquistas como en neocoloniales¹⁰⁰. Notables en ese sentido fueron los “modelos de arquitectura peruana” publicados entre enero y julio de 1928¹⁰¹. El artista eligió para cada uno de sus diseño elementos supuestamente representativos de cada región: coloniales para los modelos costeños, y precolombinas para los andinos (figs. 15-16). El caso resulta de interés en tanto ofrecían una imagen más amplia, aunque no menos arbitraria y

⁹⁷ “[...] y así pasé 20 años [Malachowski llegó a Lim en 1911], balancéandome entre las volutas coloniales y angelitos franceses hasta que estos últimos me abandonaron y quede sumergido entre los primeros”. Véase Carbajal 1976. Ahí también puede apreciarse un catálogo de obras, tanto neocoloniales como eclectistas.

⁹⁸ Véase Zavaleta 1922, y nota sobre el nuevo Country Club en *EC* 9 V 1926.

⁹⁹ Las casas del centro fueron subdivididas y alquiladas a la nueva clase media y a migrantes de otras ciudades del país. El “éxodo” se debió a la búsqueda de espacios más salubres, pero también al nuevo negocio rentista (Ludeña 2009: 142).

¹⁰⁰ Véase los modelos pintoresquistas de Héctor Velarde (1924: 8). Esta práctica reproducía la enseñanza tipológica impartida en la Sección de Arquitectos.

¹⁰¹ Los seis modelos correspondía a las ciudades de Cuzco, Trujillo, Lima, Puno, Cañete y Huancayo. Fueron publicados en la revista *Ciudad y Campo y Caminos*: n. 37 (enero-febrero de 1928); n. 39 (mayo de 1928); y 49 (junio-julio de 1928).

esencialista, de las regiones y la historia del país. Pese a su finalidad comercial, la carga nacionalista de estos diseños no debe ser descartado. Su autor, Emilio Harth-terré, llevaba años investigando sobre arquitectura colonial y realizando diseños para edificios contemporáneos¹⁰².

En esos mismo años, Harth-terré propuso la enseñanza de un curso de “Arqueología y arte peruano” en la Sección de Arquitectos de la Escuela de Ingenieros de Lima, de la que formaba parte, en tanto ello permitiría a los arquitectos del futuro conocer y emplear las “fuentes artísticas peruanas y coloniales”¹⁰³. Dicha afirmación, así como en su interés por los “modelos regionales”, permiten notar la influencia de las teorías argentinas sobre “estilo americano” o “mestizo”¹⁰⁴. También durante el mismo periodo, José Uriel García, autor de *El nuevo indio* (1930), no solo mostró interés en las teorías argentinas, sino que además las empleó para sus propias exploraciones sobre

¹⁰² Harth-terré trabajó como dibujante en la firma Fred T. Ley, diseñando varios proyectos de dicha empresa. Véase un catálogo de sus obras de este periodo en Pinillos y Pinillos 1982. De modo similar, a entender de Carlos Solari (1927), el estilo “neoperuano” de Piqueras Cotoquí había “resuelto el problema de la modernidad que lo hace aplicable a todas las exigencias de nuestra vida”.

¹⁰³ Véase Harth-terré, Goytisolo y Morales Machiavello 1930: 29. Es de tomar en cuenta que tan solo dos años antes (1928) Felipe Cossío del Pomar había publicado la primera historia de la pintura colonial. Pese a la propuesta de Harth-terré, un curso sobre arquitectura colonial no se dictó sino hasta 1938, por iniciativa de Rafael Marquina (*EAP X* 1938).

¹⁰⁴ En distintos momentos, tanto Guido (1924) como Harth-terré (1951), pasando Piqueras Cotoquí (1939) y Sabogal (1940), sostuvieron que la arquitectura colonial arequipeña fue el paradigma del “estilo mestizo”. Entre las décadas de 1950 y 1970 se dio un sostenido debate sobre esto en la historia de la arquitectura, en diálogo con la etnohistoria –de la cual no solo se tomó el sistemático trabajo de archivo y “de campo”, sino también la preocupación por el “mestizaje”–. Figuras centrales del debate fueron George Kubler (1965), Pál Kelemen y el propio Harth-terré (1965). Véase los repases historiográficos en San Cristóbal 1999 y Gutiérrez 2004. Guido lo llamó un debate entre “indigenistas” e “hispanistas”, pues parte importante era definir si esta arquitectura era autóctona o derivativa (Bailey 2010: 29).

mestizaje, arte y arquitectura del sur andino (Majluf y Wuffarden 2013: 72-74)¹⁰⁵.

Finalmente, fueron justamente todas estas relaciones (de oposición, de filiación, pero también de ambigüedad) entre neocolonial, hispanismo, nacionalismo y eclecticismo las que confirieron al primero el estatuto de “estilo oficial” en la arquitectura de la década de 1920. En el mismo periodo, el indigenismo consolidó dicho estatuto en el campo de la pintura. Ahora bien, mientras que el indigenismo fue asociado a lo moderno, ello no ocurrió con el neocolonial. Esto se debió a que los pintores indigenistas emplearon más la retórica de la “diferencia” en sus pinturas de tema andino¹⁰⁶, a la vez que emplearon técnicas antiacadémicas afines al supuesto carácter “fuerte” de lo indígena¹⁰⁷. Pese a ello, el neocolonial tuvo el prestigio suficiente para ser el estilo en que arquitectos y autoridades propusieron modernizar la Plaza de Armas durante décadas, empezando en el significativo año de 1924.

¹⁰⁵ Mariátegui o Luis E. Valcárcel tuvieron en cambio una ambigua valoración del término “mestizaje”, el cual tuvo una carga despectiva a inicios del XX. Mariátegui (1927: 38) habló en cambio de un “Perú integral”. El concepto “mestizaje” cobró un sentido culturalista y fue vindicado en la década de 1930 (Cadena 1998: 97ss). Una tela de Sabogal muestra monumentos de estructuras renacentistas como fondo de la labor de un artesano arequipeño (fig. 18). En 1941, José María Arguedas habló de la cultura peruana como un edificio con “acabados hispanos” sobre una “base cultural prehispánica”, hechos a su vez por manos indígenas (Rebaza 200: 41).

¹⁰⁶ Natalia Majluf (1994b: 615) ha señalado claramente la contradicción que implicó para los artistas indigenistas representar a un “otro” del cual se sabían diferentes. Para un estado de la cuestión sobre las muchas caras del indigenismo durante el periodo, véase Majluf y Wuffarden 2013.

¹⁰⁷ Las telas poco preparadas y composiciones simplificadas dotaron de un tenor “moderno” a los trabajos de ciertos pintores indigenistas (Majluf 1994b: 618-619). La libre composición de la casa Fari es ciertamente antiacadémica, pero lo mismo no podría decirse del palacio arzobispal (1924) o del palacio municipal (1944).

2. DESTRUCCIÓN Y REINVENCIÓN DE LA PLAZA DE ARMAS

2.1. Emilio Harth-terré y el proyecto de la plaza neocolonial, 1924-1938

Emilio Harth-terré presentó en 1924 su proyecto para reformar los portales coloniales de Escribanos y Botoneros de la Plaza de Armas (fig. 20). El diseño conjugaba un ideal de modernización haussmaniana presente en el proyecto de 1906 de Elguera, con una preocupación distinta a la de otros proyectos para la plaza, pero coherente con la producción de Harth-terré como arquitecto e historiador del arte: la idea de que lo colonial –en realidad, una imagen específica de lo colonial limeño– pudiera servir para construir nuevos símbolos nacionales (Harth-terré 1945*b*).

Pero antes que tal orden de ideas, el evento que impulsó las propuestas de reforma fue un accidente: el incendio del palacio municipal en 1923 (fig. 19)¹⁰⁸, que lo habría dejado en un estado imposible de restaurar¹⁰⁹. En 1924, año del centenario de la batalla de Ayacucho y de la finalización del nuevo palacio arzobispal, se presentaron dos diseños de reforma. Primero, Harth-terré propuso una ambiciosa propuesta neocolonial, que en su recargada ornamentación hacía eco del palacio arzobispal de Malachowski. Por otro lado, el arquitecto Enrique Bianchi (fig. 21) presentó una sobria propuesta academicista con referentes de italianos.

Cada propuesta revelaba a su manera un descontento con el diseño urbanístico de la plaza. En su comentario al diseño de Bianchi, el exalcalde

¹⁰⁸ Véase “El voraz incendio de anoche”, *EC* 4 XI 1923; “El incendio del sábado en la Municipalidad”, *Mundial*, Lima, n. 182 (9 de noviembre de 1923): [14-15].

¹⁰⁹ Existe controversia sobre si en efecto el palacio municipal era imposible de restaurar. Véase entrevistas citadas en Abad y Cárdenas 1975: A.5.5

Elguera (1924: 7) elogiaba la decisión de trasladar la municipalidad a un nuevo y más moderno espacio: la proyectada plaza San Martín. Por su parte, Harth-terré proponía la construcción de un nuevo palacio municipal sobre las ruinas del original¹¹⁰. Para ello, se destruirían los portales coloniales y se construirían dos neocoloniales de mayores dimensiones, mejor alineados a los edificios convergentes y con anchos pasajes a la mitad de cada uno. En el artículo que acompañaba al dibujo¹¹¹, el comentarista destacó el desorden de la plaza –traído por el “paquidermo muerto” que era el Oeschle– y elogiaba la nueva composición urbanística.

El desorden se hizo aún más evidente debido al contraejemplo que significó la plaza San Martín (Ludeña 2004: 66). El diseño original para dicho espacio público fue establecido por Piqueras Cotoí en 1920¹¹², y se articuló a partir de una estructura axial que ordenaba sus edificios en torno al monumento a San Martín (fig. 22)¹¹³. Además, desde el temprano diseño de 1920 se establecían ya las amplias calles y veredas que facilitarían la

¹¹⁰ Otro proyecto de Harth-terré del mismo año fue el Parque Ayacucho, “centro de distracciones” efímero a ser emplazado donde estaba el palacio municipal, para funcionar como sede de las actividades de fiestas patrias y la representación anual de la batalla de Ayacucho. El diseño de sus edificios sería también similar al del palacio arzobispal. Véase CCC X 1924: 9.

¹¹¹ “[...] la Plaza de Armas va a seguir siendo modificada y revuelta, y que presentará lunares semejantes al que salta a la vista, desde que se mira el edificio Oeschle. No sé si ustedes recordarán que un colega suyo, llamó a esta casa ‘paquidermo muerto’; pero en todo caso, lo indudable es que ya no existe la armonía de los portales, ni sobrevive la tradición desde que fue rota por esa construcción tan poco colonial” (“Por el embellecimiento de Lima”, *Mundial*, Lima, 8 de febrero de 1924).

¹¹² La plaza San Martín fue en realidad el producto de una “autoría colectiva”, pues en distintos momentos fueron convocadas distintas personas para su concepción y realización. El resultado final se deriva de una serie de obras y ampliaciones efectuadas entre 1921 y 1945 (Ludeña 2004: 54).

¹¹³ La plaza, sin embargo, ya estaba siendo “prefigurada” desde inicios del siglo XX. Para 1914, el escultor español Mario Bellini ya había enviado al Perú su propuesta para el monumento central. Véase Mejía 2013.

circulación de peatones y el estacionamiento de vehículos, tomando en cuenta las nuevas necesidades demográficas y urbanísticas de la ciudad¹¹⁴. La plaza San Martín fue inaugurada el 27 de julio de 1921, pero fue entre 1924 y 1925 que se concluyeron sus edificios, uno de ellos diseñado por Harth-terré¹¹⁵. Para un periodista en 1930, la San Martín era “un golpe de gran ciudad” que hacía lucir “remota” a la Plaza de Armas, “como si en lugar de ser real fuera un grabado antiguo propicio a la exhumación”¹¹⁶ (CCC III 1930]: 4-40).

Tanto este diseño como el de Piqueras Cotolí se enmarcaron en el contexto de modernización urbana promovido por la Patria Nueva de Leguía. En efecto, su gestión contó con los recursos para llevar a cabo reformas que administraciones precedentes solo imaginaron¹¹⁷. El gobierno firmó en ese sentido un contrato exclusivo con la compañía estadounidense la Foundation Company¹¹⁸, donde se estipulaba ensanchar las avenidas, pavimentar en

¹¹⁴ Entre 1920 y 1930 la capital pasó de 200 a 280 mil habitantes, e incrementó su territorio de 1426 a 3012 hectáreas. Véase las cifras en Ramón 2014: 39.

¹¹⁵ En 1924 se concluyeron dos de sus edificios más emblemáticos: el hotel Bolívar y la sede del Club Nacional. En 1925 se inauguró el Cine Teatro San Martín, con un diseño neocolonial de Harth-terré (Ludeña 2004: 88).

¹¹⁶ Esta imagen sugiere una temprana comprensión de los portales de la Plaza de Armas como “patrimonio” a ser “exhumado”. Vale la pena citar el artículo en extenso: “Se piensa en las grandes ciudades, en el mármol y es entonces que cae el orgullo tradicional de Lima a la que se le ve como una aldea grande adormecida en recuerdos coloniales y lujos de salón, anestesiada por la declamación y el prejuicio. Esta plaza [San Martín] es un encontrón brusco con la transformación de Lima, y un viraje hacia adelante” (CCC III 1930]: 4-40).

¹¹⁷ Leguía estuvo vinculado a dos administraciones que también promovieron, aunque no llevaron a cabo del todo, grandes reformas urbanas: la de Nicolás de Piérola y Elguera (Ludeña 2009: 146).

¹¹⁸ Ver: Ley No. 4125 de 1920 en Archivo Digital de la Legislación del Perú, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Versión 2.1, 2003, Disco 2; Ley No. 4126 de 1920 en Archivo Digital de la Legislación del Perú, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Versión 2.1, 2003, Disco 2; Resolución Legislativa No. 4237 de 1921 en Archivo Digital de la Legislación del Perú, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Versión 2.1, 2003, Disco 2. Véase además Leguía 1925.

concreto las calles de la ciudad, renovar con dicho material su infraestructura, así como sus plazas, monumentos y paseos públicos¹¹⁹. Paralelamente, se prohibieron las construcciones de barro en Lima (EC 2 V 1920). Si bien el oncenio sostuvo una retórica nacionalista y desarrolló mecanismos concretos de integración regional, a través de la red vial nacional y de instancias oficiales encargadas de velar por “los indios”¹²⁰, lo cierto fue que las reformas urbanas se centralizaron en la capital (Ludeña 2009: 145ss).

Durante el periodo, Harth-terré propuso ambiciosos proyectos urbanísticos¹²¹ en los que, a su entender, concilió el urbanismo de apertura de grandes vías, con otro –en la línea de Camilo Sitte– que mantuviera el respeto por los edificios históricos¹²². Su relevancia como urbanista se evidenció en el lugar privilegiado que se le otorgó en un evento sobre el “problema” de la expansión urbana, organizado en 1927 por la Sociedad de Ingenieros del Perú¹²³. En efecto, y contra lo que arquitectos funcionalistas afirmaron tiempo después, los temas de “plan urbano” y “casas de obreros” fueron parte de la agenda de los arquitectos que construyeron en estilo neocolonial¹²⁴.

¹¹⁹ Cuando Leguía fue derrocado en 1930, Lima se encontraba pavimentada casi al noventa por ciento. Para una reseña de algunas de las más importantes intervenciones urbanísticas y arquitectónicas del periodo, véase Callirgos 2007: 285-297. Véase además las cifras en Hamman 2011: 183-184.

¹²⁰ Entre otras, se crearon la Sección de Asuntos Indígenas en el Ministerio de Fomento y Obras Públicas (1921) y el Comité Pro Derecho Indígena Tahuantinsuyo (1921). Véanse: Burga y Flores Galindo 1987: 133; Ramón 2014: 32.

¹²¹ Véase un catálogo de obras en Pinillos y Pinillos 1982.

¹²² Véase Harth-terré 1926; Ludeña citado en Macera 2004: XLIX. Peter Krieger (2012: 356-357) ha sugerido que el *Städtebaukunst* o arte de planeación urbana de Camilo Sitte tuvo una de sus principales fuentes en la historia del arte.

¹²³ Véase Ludeña citado en Macera 2004: XLIX.

¹²⁴ Véase Harth-terré 1921b; Ortíz Rodríguez 1924; EAP 1931; Marquina 1934; Montero Bernaldes 1939. Por su parte, Carlos Montero Bernaldes (1939) propuso un plan regulador con edificios neocoloniales. Para un análisis de los proyectos

Si bien se ocupó de diseñar diversos espacios urbanos, cuanto menos durante este periodo Harth-terré consideró que los espacios centrales, y en torno a los cuales deberían ordenarse los demás, fueron los del centro histórico, y dentro de ellos destacaba la Plaza de Armas. Tal visión resultaba excluyente, considerando el crecimiento urbano iniciado en la década de 1920 y el carácter aburguesado que recubría a la plaza desde inicios de siglo. Esta idea ya estaba siendo cuestionada por otros arquitectos¹²⁵, pero fue compartida por intelectuales como José de la Riva Agüero y José Sabogal (*BM* 31 VIII 1938: 36) y se enmarcaba en el tradicionalismo cultural que los tres promovieron, aunque cada uno de manera diferente¹²⁶.

Fue en la década de 1920 que Harth-terré consolidó su lugar dentro de la élite intelectual y cultural limeña. Este había sido el primer egresado (1919) y primer titulado (1924) de la Sección de Arquitectos de la Escuela de Ingenieros de Lima¹²⁷ (Álvarez Ortega 2006: 79). Desde entonces realizó viajes de investigación en los que tomó fotografías y notas de campo sobre

urbanísticos de Harth-terré, véanse: Valega 1950; Ruiz Blanco 1993; Ludeña 1996: 171-176, 212-247; Drinot 2011: 143-157. Incluso, Ludeña (2009: 77) ha encontrado documentos y planos de “casas de obreros experimentales” que datan de 1911.

¹²⁵ Hacia 1928, Harth-terré tomó fotografías en una huaca precolombina invadida y habitada. El tenor de las mismas se asemeja a los reportes higienistas, que muestra al lado de la “ciudad oficial” un espacio por reformar. Sobre el caso, véase Ramón 2014: 52ss. En la década de 1930, Marquina ya señalaba con claridad que la plaza no “el centro” (*BM* 31 VIII 1938: 34). Según Ludeña, citado en Macera 2004: XLIX, arquitectos como Harth-terré siguieron considerando hasta la década de 1940 que el crecimiento urbano era un “problema”, y no un hecho a ser tomado en cuenta para nuevos tipos de urbanismo.

¹²⁶ Según Riva Agüero, el “carácter y destino” del Perú había sido configurado durante el periodo colonial (Riva Agüero 1937: 208), pese a que tuvo también declaraciones de orden indigenistas. Sobre Sabogal, véase Majluf y Wuffarden 2013.

¹²⁷ En realidad, la titulación oficial fue en 1925, pero el proyecto de titulación fue presentado en 1924. Véase Álvarez Ortega 2006: 79.

arquitectura colonial¹²⁸, las cuales utilizó luego tanto para su producción arquitectónica como historiográfica¹²⁹. Durante el mismo periodo, defendió en la prensa la necesidad de proteger la arquitectura colonial (Harth-terré 1921*a*), la cual estaba siendo destruida por “ingenieros” de la “economía y sencillez” (Harth-terré 1939)¹³⁰. Todo ello le confirió prestigio y encargos en el medio¹³¹. Su diseño para la Plaza de Armas, sin embargo, no pasó de proyecto, pese a las continuas invocaciones del propio Harth-terré “por escrito en los periódicos, en libros y conferencias, en Julio de 1924, en Mayo de 1926, en Abril de 1927, en 1929, 30 y 31”¹³².

Durante la década de 1930, el criollismo nacionalista fue tomando nuevos caminos, al incluir imágenes de “lo popular”. En 1934, año del cuarto centenario de la fundación de Lima, una compleja composición del pintor Camilo Blas (fig. 12) resultó ganadora de un concurso organizado por el prestigioso diario *El Comercio*, y fue portada del mismo en fiesta patrias. La imagen representaba una tapada con arquitectura colonial como telón de

¹²⁸ El archivo de Harth-terré contiene fotografías y notas que van de la década de 1920 a la de 1970. El Instituto de Arte Peruano tuvo un interés análogo por fotografiar arquitectura colonial en la década de 1940 (Villegas 2006*b*: 24).

¹²⁹ Para ejemplos de ambiciosos ensayos de historia de la arquitectura de Harth-terré, véase Harth-terré 1941; y “Ensayo de un panorama de la arquitectura virreinal” (1942), Colección Harth-terré, Manuscritos, caja 21, folder 27. Sobre la producción historiográfica de Harth-terré, véase Lizárraga y Benavente Eds 1982.

¹³⁰ Sobre las reconstrucciones “modernizadas”, véase “Precisa un mejor control de las reconstrucciones”, *La Prensa*, edición de la mañana, Lima, 7 de junio de 1939, p. 5.

¹³¹ En su *Arquitectura peruana* (1946), Héctor Velarde llamó a Harth-terré uno de los fundadores de la arquitectura nacional del siglo XX. Ese mismo año se anunció una historia de la arquitectura por Harth-terré (*EAP IX* 1946). El político Fernando Belaúnde Terry fue quien promovió la publicación, y en 1963, siendo este último presidente, la revista *El Arquitecto Peruano* presentó una versión resumida del texto en forma de folleto (Harth-terré 1963).

¹³² Véase “Carta dirigida a José de la Riva Agüero y Osma”, Lima, 12 de noviembre de 1934, Colección Harth-terré, Manuscritos, Caja 1, Folder 1.

fondo (figs. 10-11), pero también fiestas y bailes populares contemporáneos (Majluf y Wuffarden 2010: 168).

La nueva visibilidad de “lo popular” fue paralela al creciente descontento y la militancia política de los obreros limeños¹³³. Como respuesta a esta situación, los gobiernos tanto de Benavides como de Sánchez Cerro auspiciaron barrios y viviendas obreros. Dichas construcciones apostaron por formas más depuradas que el neocolonial, optando incluso por citas al *art déco* (Drinot 2011: 126). En lo que respecta al centro histórico, las residencias coloniales y republicanas del mismo habían sido abandonadas por los grupos más acomodados, y pasado a ser ocupadas, legal o ilegalmente, por personas de menos recursos (Ludeña 2009: 143).

Fue en este contexto de criollismo, popular y contemporáneo, que lo colonial empezó a ser imaginado como patrimonio. En 1938, la administración de Benavides aprobó la creación de la Comisión Restauradora de Monumentos Históricos (BM 31 XII 1938: 25), orientada sobre todo a la conservación de arquitectura colonial¹³⁴. Harth-terré fue miembro de la comisión. Para este, sin embargo, era importante no solo defender la conservación de lo colonial, sino también su “actualidad”. Poco después, Harth-terré sostuvo que estudiar las formas coloniales no era en busca de una mera “repetición de motivos”, sino porque “en las cosas viejas también hay

¹³³ Como en todo caso de producción y difusión de imágenes identitarias, las imágenes “populares” que surgieron en este periodo fueron invenciones. Queda pendiente un estudio sobre cómo se configuró este nuevo repertorio.

¹³⁴ En marzo de 1939 se dispuso la creación de un Consejo Nacional de Conservación y Restauración de arquitectura, monumentos, pinturas y en general de todo objeto que tenga valor histórico o artístico de la época colonial (BM 31 III 1939: 3; EAP X 1939: [37]). Esto, sin embargo, no entro en funciones hasta 1943 (EAP IX 1943).

elementos de vitalidad y juventud”¹³⁵. Distinguió así entre un neocolonial “romántico”, y otro “verdaderamente artístico” capaz de producir “nuevos símbolos”¹³⁶ (Harth-terré 1941*b*: 30; 1945*a*; 1945*b*).

Resulta reveladora la vindicación que realizó luego del balcón de cajón, elemento arquitectónico constantemente cuestionado. Para Harth-terré, este no solo reflejaba el “estilo de la ciudad”¹³⁷, sino que, ante todo, gozaba de “flamante juventud”, y podía ser empleado en la arquitectura moderna (Harth-terré 1971*b*: 31; 1973: 2). Fue así que distinguió entre balcones correctos, como los de la remodelada casa de Torre Tagle, y fallidos como los del nuevo palacio arzobispal, mera “recolección de detalles”¹³⁸. Por ello, cuando en 1938 la modernización de la Plaza de Armas volvió a ser discutida en la prensa y los boletines municipales, Harth-terré seguía convencido de la pertinencia de su diseño de 1924, con sus enormes balcones.

¹³⁵ “Con orgullo declaro que he sentado algunos principios –en medio de dolores, ironías y sinsabores– de una arquitectura que recoja esa emoción telúrica de nuestro gran país y transforme dentro de los principios de la arquitectura moderna las vibrantes moléculas de una nueva estética del arte tradicional” (Harth-terré 1945*a*).

¹³⁶ “Tampoco podemos considerar como inquietud hacia nuestro arte la repetición de motivos [...] puesto que sencillamente tiende al recuerdo del pasado con un carácter más romántico que artístico. No hay ‘creación’ aunque haya una excelente composición, puesto que en lugar de eso es indispensable [...] sublimar los elementos y presentar de ellos un nuevo símbolo” (Harth-terré 1945*b*).

¹³⁷ Harth-terré y Márquez Abanto (1959: 32) han referido un expediente de ca. 1782-1783 en el cual Micaela Villegas pidió que se le permitiese construir un balcón de cajón argumentado que estos reflejaban el “estilo de la ciudad”. Para los autores, la “pizpireta y alegre señora Villegas” había anotado un importante aspecto.

¹³⁸ Declaración tomada de una entrevista en Ballón Lavagna 1975.

2.2. Hacia una “remodelación integral” de la plaza, 1938-1939

Tras el incendio de 1923 en el palacio municipal, el gobierno se planteó tres vías: que el palacio sea rehecho y permanezca en el predio; que sea construido uno nuevo en la proyectada plaza San Martín; o que se establezca permanentemente en el Palacio de la Exposición, donde sus oficinas habían sido emplazadas tras el incendio¹³⁹. En 1923 y de manera provisional se optó por la tercera, y así se mantuvo por más de dos décadas hasta 1944¹⁴⁰.

La reforma de los portales de la Plaza de Armas volvió a cobrar importancia debido a un factor ajeno a estos. En 1938, el nuevo palacio de gobierno estaba concluido (*BM* 31 VII 1938: 23). El diseño original había sido trazado en 1905 por Émile Robert (fig. 4), pero las obras no empezaron hasta la década de 1920 bajo la dirección de Sahut y Humberto Guerra, para finalmente ser concluidas por Malachowski durante la administración de Benavides¹⁴¹. Malachowski fue quien dio forma final al edificio y a la relación que establece su retiro con el resto de la plaza (fig. 23).

El extenso retiro, esbozado ya en el diseño de Robert¹⁴², implicó un ensanchamiento de las calles aledañas, a la vez que una alteración del paisajismo de la plaza. Esta considerable alteración del espacio tradicional no

¹³⁹ Véase “Nuestra opinión sobre el nuevo local para la Municipalidad” (*CCC* X 1924: 38); F.P. Farrar, “La Municipalidad de Lima” (suplemento de *CCC* VIII 1925: II-VI).

¹⁴⁰ Sin embargo, el Concejo Municipal habría decidido el 6 de noviembre de 1923 reconstruir el palacio municipal en su antiguo solar (Riva-Agüero 1934).

¹⁴¹ Malachowski fue concuñado de Benavides (Mejía 2013: 77). Sobre este proceso, véanse: *Prisma*, Lima, n. 23 (1 de octubre de 1906): 23; *Mundial*, Lima, 25 de marzo de 1927; *EC* 11 II 1931. Véanse además: Carbajal 1976: [280]; Ballón Lavagna 1975: 227ss.

¹⁴² Según Carbajal (1976: [280]), al presidente Benavides le habría gustado el carácter versallesco de la propuesta original de Robert.

fue criticada en el momento, sino que más bien fue ocasión para que el municipio proponga un rediseño del mismo, a través del concurso de “alineamiento de los portales” (*BM 31 VII 1938: 23; EAP VIII 1938: [11]; BM 31 I 1939: 5*). Así, por segunda vez fue un hecho específico (siendo el primero el incendio de 1923) y no un guion urbanístico lo que alteró la forma del espacio público más simbólicamente relevante de la ciudad.

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

Para el concurso de “alineamiento”, Harth-terré y José Álvarez Calderón prepararon un proyecto (fig. 24) que siguió el perfil y escala de la propuesta de 1924 de Harth-terré¹⁴³. La alteración más notable fue una ornamentación más depurada en sus balcones y fachadas. Este diseño tuvo una presencia gravitante entre autoridades y arquitectos, como es posible

¹⁴³ La dupla Harth-terré-Álvarez Calderón trabajó más de un proyecto en conjunto, véase Pinillos y Pinillos 1982. Entre otros, realizó también el edificio neocolonial Sudamérica, en la plaza San Martín (*EAP IX 1937: [17]*, con el cual la plaza quedaba terminada. Otro proyecto conjunto fue el de un hotel en Cuzco (*EAP V 1938: [42]; EAP VIII 1938: [27-32]*).

inferir por los comentarios Víctor Larco Herrera y Luis Miró Quesada, así como por la afirmación de que la construcción sería dirigida por Malachowski, entonces director del Departamento de Obras Públicas¹⁴⁴ (*BM* 31 VIII 1938: 34; *BM* 31 X 1938: 24). En el mismo año en que se formó una Comisión Restauradora de Monumentos Históricos (*BM* 31 XII 1938: 25), que tuvo entre sus miembros a Harth-torré, nadie cuestionó la destrucción de portales coloniales para hacer otros neocoloniales.

Otro caso paralelo hace aún más patente la paradoja. Durante 1938, Malachowski venía dirigiendo obras para el “embellecimiento” del centro de la plaza. Tal proceso implicó que se retiren las palmeras (colocadas en la reforma de 1901 a 1909) y se las reemplace por cedros. Esta decisión recibió más crítica en la prensa (*LP* 15 IX 1938) que el diseño de Harth-torré y Álvarez Calderón. El alcalde Dibós Dammert tuvo que manifestarse replicando a las críticas. Este argumentó, por un lado, que las palmeras eran “muy recientes” para ser llamadas tradicionales¹⁴⁵; y por otro lado, que convenía retirarlas pues por su tamaño rompían con la hasta entonces discreta paisajística de la plaza: “Sin la palmeras, la Plaza armonizará más con la tradición colonial y con los edificios que la rodean” (*BM* 30 IX 1938: 29).

Es posible comprender la aceptación del proyecto de Harth-torré y Álvarez Calderón si se toma en cuenta que este tipo de reformas destructivas

¹⁴⁴ Incluso hay referencias a una temprana protesta de parte de los propietarios de los predios ante una eventual remodelación (*BM* 30 IV 1938: 19).

¹⁴⁵ Mucho antes y como parte de una serie de textos críticos con respecto a la modernización y destrucción del pasado colonial limeño, Castillo (1918a: 222) ya había señalado el carácter “antiestético” y antitradicional de las palmeras que Federico Elguera hizo colocar en medio de la Plaza de Armas.

fueron comunes en el periodo. También en 1938, Bruno Paprocki planteó la edificación de la Plaza Perú (fig. 25), complejo de cuatro plazas –incluyendo la de Armas– que uniría cuatro manzanas del damero tradicional y dejaría frente a frente el palacio legislativo (sede actual del Congreso) y el palacio de gobierno. Por su parte, Luis Montero Tirado (1939: 16) propuso la apertura de una gran Avenida Central, que pasaría por las plazas Bolognesi y San Martín, un ensanchado jirón de la Unión y la Plaza de Armas, hasta llegar al Puente de Piedra. Ninguno de los dos proyectos fue acometido¹⁴⁶, pero dan cuenta de la persistencia del urbanismo de grandes vías¹⁴⁷.

Este tipo de reformas, a su vez, se derivaron de una particular comprensión de los monumentos antiguos y modernos. Para dar cuenta de dicha comprensión resulta de utilidad tomar elementos de la “teoría de los valores” que Aloïs Riegl desarrolló en su informe sobre el “culto moderno”¹⁴⁸ a los monumentos. Riegl distinguió ahí entre el valor rememorativo de un monumento y el de contemporaneidad. El primero podría ser “intencionado” en el caso de monumentos erigidos para evocar un evento o idea, o “no intencionado” pero obtenido *a posteriori* por ser percibido como antiguo. El valor “de contemporaneidad”, por su lado, sería el atribuido por las cualidades utilitarias o estéticas de los monumentos (Riegl 1903: 61-72). Estos

¹⁴⁶ Sobre ambos proyectos, véase Villanueva 2008: 181-186.

¹⁴⁷ Sobre esta persistencia: “Dar amplias arterias de luz y aire sano a la ciudad, es derramar en ella la salud y la vida; y derramarla, no ya sólo para los que se hallen en las márgenes de esas grandes vías, sino aun para los que habiten las calles comprendidas entre ellas” (EAP I 1939).

¹⁴⁸ La imagen que plantea Riegl (“culto moderno”) es en sí misma paradójica. Partiendo de la idea de que la época moderna racionaliza y seculariza la sociedad y la cultura (Habermas 1985), resulta paradójico identificar un aspecto de “culto” religioso en la misma (Riegl 1903: 55).

valores, sostuvo Riegl, no son permanentes, sino que habitan los monumentos a menudo de manera simultánea y se suceden con el tiempo¹⁴⁹.

La remodelación de la Plaza de Armas fue compleja justamente porque distintas valoraciones de los monumentos se sucedieron y entrecruzaron durante un lapso relativamente corto. Ante todo, cabe indicar que los portales coloniales de Escribanos y Botoneros no fueron monumentos conmemorativos: fueron arquitectura civil¹⁵⁰. Tampoco ganaron dicho valor con el tiempo. Si bien resulta complejo identificar un canon de edificios coloniales para este periodo, en tanto la historiografía de la arquitectura fue exigua, el libro pionero de Héctor Velarde, *Arquitectura peruana* (1946) ofrece algunas pistas¹⁵¹. Se mencionan ahí edificios oficiales o iglesias importantes como la catedral, La Merced de Lima o Santa Catalina en Cajamarca, así como residencias de familias acaudaladas, de gran escala y ornamentación, como la casa Torre Tagle o la Casa Ugarteche; pero no los portales. Así pues, su valor conmemorativo y estético parece haber sido otorgado *a posteriori*¹⁵².

¹⁴⁹ En realidad, Riegl propone un sistema complejo de valores, pero dentro de esta investigación solo se han indicado algunos.

¹⁵⁰ Los debates sistemáticos sobre conservación de monumentos históricos son relativamente recientes. Si bien la primera conferencia internacional sobre el tema fue realizada en Atenas en 1931, esta reunió solo a países europeos. La segunda, efectuada en Venecia en 1964, contó ya con la presencia de países no europeos: Túnez, México y Perú (Choay 1992: 10).

¹⁵¹ La bibliografía que cita Velarde sobre arquitectura colonial era escueta y reciente: Alfonso Benavides, *La arquitectura en el virreinato del Perú y en la capitánía de Chile* (Santiago de Chile, 1941); Mario Buschiazzo, *Estudio de arquitectura colonial hispanoamericana* (Buenos Aires, 1944).

¹⁵² Ejemplar de esta monumentalización *a posteriori* resulta la actual fascinación por fotografías de monumentos destruidos, en los medios impresos y virtuales. Los desaparecidos portales de la plaza son, en ese sentido, más extrañados ahora que en el momento de su demolición. Sobre la relación entre fotografía e invención de patrimonio, véase Choay 1992: 15-17.

El valor principal de los portales coloniales fue de utilidad, y para 1938 ya no parecían cumplirlo. Primero, porque el incendio de 1923 había dejado el de Escribanos en mal estado, y luego por los problemas de tránsito vehicular y peatonal en la plaza derivados del crecimiento urbano. El ensanchamiento de la calle, producto del nuevo palacio de gobierno, terminó de enfatizar la necesidad de alterarlos.

Los portales neocoloniales de Harth-terré y Álvarez Calderón, en cambio, fueron monumentos intencionados. Si bien no tuvieron un valor de antigüedad, fueron diseñados *a priori* para ofrecer una imagen criollista de la nación¹⁵³. Otro uso propagandístico del criollismo, también promovido por el gobierno, fue la colocación de una escultura ecuestre de Francisco Pizarro en el atrio de la catedral en 1935, año del cuatricentenario de la fundación de Lima¹⁵⁴. De otro lado, apuntaban a ser monumentos con valor utilitario, tanto por su diseño urbanístico con anchas avenidas para el tránsito vehicular y peatonal, como por su escala de cuatro niveles para alojar modernas sedes administrativas y comerciales. Finalmente, los nuevos monumentos ostentarían valor estético, en tanto fueron compuestos en el estilo arquitectónico más prestigioso del periodo: el neocolonial.

Así, y aunque resulte paradójico, durante este periodo específico los portales neocoloniales tuvieron más argumentos para ser considerados monumentos, que los portales coloniales. La aceptación del proyecto en el

¹⁵³ Sobre la idea de que los repertorios coloniales pueden servir para crear “nuevos símbolos”, véase Harth-terré 1945b.

¹⁵⁴ Para un recuento sobre el recorrido de la estatua ecuestre desde su planeamiento hasta la actualidad, véase Varón 2006.

medio, sin embargo, no cristalizó en un plan concreto de obras. Ante todo por problemas económicos de la municipalidad (*BM 31 VIII 1938: 23*), pero también por demoras administrativas¹⁵⁵. A inicios de 1939 el “embellecimiento” en el centro de la plaza dirigido por Malachowski estaba “prácticamente realizado”. Entonces, un escritor del *Boletín Municipal* afirmó que se hacían aún más evidente la necesidad de renovar los portales (*BM 30 IV 1938: 24; BM 30 VI 1938: 32; BM 31 I 1939: 5*).

Uno de los obstáculos más discutidos en el Concejo Municipal fue la recuperación del solar original del palacio municipal. Tras el incendio, este había sido cedido al gobierno central en 1925, el cual lo permutó a su vez por uno que era propiedad de Víctor Larco Herrera. En 1934, Larco Herrera ofreció revender el terreno al Estado sin éxito, optando luego por donarlo al Club de la Unión para su proyectado nuevo local (*BM 31 VIII 1938: 13-14, 33; BM 28 II 1946: 25-26*). Malachowski desarrolló entonces una propuesta para el local del club, y las obras del mismo empezaron poco tiempo después. Paralelamente, Harth-terré inició una campaña entre sus allegados para que el municipio recuperase el solar. En ese sentido, escribió a Riva-Agüero

¹⁵⁵ Riva-Agüero (1934) afirmó que lo que imposibilitó desde temprano la compra del solar fueron “dificultades secundarias y accesorias”. Por su parte, una carta de Harth-terré parece sugerir que sus proyectos públicos solían afrontar demoras a la hora de ser implementarse. “Por supuesto Ud. imagina cuanto se hizo para que esto [la remodelación de la catedral] no se realizara. Mi amigo M. (rosca) hizo cuanto estuvo a su alcance, pero no logró sus propósitos. Y luego, ha hecho tantos desatinos que se ha visto obligado a renunciar la Presidencia del Consejo, con beneplácito de muchos y muchas obras que estaban paralizadas por su inacción [...]”. Véase “Carta a Marco”, s.f. [¿7 de marzo de 1942?], Colección Harth-terré, Manuscritos, Caja 1, Folder 1.

solicitándole que generase conciencia del tema¹⁵⁶. Éste último ya había intentado recuperar el solar durante su administración. En una carta abierta al entonces alcalde Luis Gallo Porras, Riva-Agüero (1934) argüía el “valor histórico” del solar tradicional¹⁵⁷, pero además expresaba el temor de que en este terminase por construirse “algún edificio de pacotilla, banco, hotel o building de oficinas comerciales”¹⁵⁸.

Gallo Porras (1934) respondió con otra carta abierta, alegando que las “fatales realidades económicas” hacían imposible la compra. No fue hasta 1938 que la municipalidad recibió el apoyo de la administración de Benavides (“atento a la conservación y enriquecimiento de la tradición nacional”). El gobierno central compró entonces un espacio al otro extremo de Escribanos, el cual permutó al Club de la Unión a cambio del predio tradicional del palacio municipal¹⁵⁹ (*BM 31 VIII 1938: 14, 33*).

¹⁵⁶ El propio Harth-terré no se atrevió a iniciar la campaña, en tanto no quería que su opinión sea tomada como “intencionada labor personal o crítica”. Véase “Carta dirigida a José de la Riva-Agüero y Osma”, Lima, 12 de noviembre de 1934, Colección Harth-terré, Manuscritos, Caja 1, Folder 1.

¹⁵⁷ “Las ceremonias de fiestas [1935, centenario de la fundación de Lima] pasarán, y se desvanecerá su eco; los monumentos obsequiados por las provincias, no son imprescindibles, y tal vez constituyen un superfluo recargo; hay obras públicas en la parte urbana nueva, aplazables o de menor significación. Lo que no admite espera es reparar el feísimo aspecto de la Plaza Mayor con este vacío [del palacio municipal] [...]” (Riva-Agüero 1934).

¹⁵⁸ Consciente además de que “en muchos años, aun después de rescatado el viejo solar de la vieja Municipalidad, no se dispondrá de los recursos para su decente reedificación”, Riva-Agüero (1934) proponía el uso temporal de dicho espacio para un jardín o espacio público que mantenga con vida el “corazón de la ciudad” tradicional.

¹⁵⁹ El 15 de setiembre de 1938 el Poder Ejecutivo promulgó la ley 8739, que autorizaba al Ministerio de Hacienda abrir un crédito extraordinario exclusivamente para la regularización de la plaza (*BM 31 IX 1938: 4*). El 6 de octubre, por ley 8753, se otorgó un préstamo al Concejo Municipal el dinero para la compra del terreno y construcción del palacio municipal. El terreno fue finalmente adquirido el 19 de noviembre de 1939 (*BM 31 X 1938: 3; BM 28 II 1946: 26*).

En ocasión de la compra, el *Boletín Municipal* de Lima reunió una serie de opiniones de intelectuales y arquitectos sobre la forma que debería tomar el nuevo palacio. Marquina, por ejemplo, sugirió que se respetase el estilo y la escala originales; pero que funcione solo como oficina simbólica y que se use otro edificio más grande para procesos administrativos. Esto porque el predio en la plaza no se daría abasto para el tráfico y estacionamiento vehicular propios de un centro burocrático moderno, y además porque la plaza no era ya más “el centro” de la ciudad debido al crecimiento urbano (*BM 31 VIII 1938: 34*)¹⁶⁰. En cambio, José Sabogal enfatizó la importancia de que el palacio funcionase en su lugar original, pues ahí residía la “esencia tradicional de la ciudad” (*BM 31 VIII 1938: 36*). En ese sentido, refirió haber abocetado él mismo un proyecto para ampliar la Plaza de Armas y el palacio municipal, destruyendo los predios aledaños¹⁶¹.

Con el respaldo gubernamental, la municipalidad emprendió la remodelación integral de los dos portales, cuyo diseño sería elegido a partir de un concurso público (*BM 31 X 1938: 24*)¹⁶². Pero antes de esto, en 1937, se había procedido ya a la compra de otros terrenos aledaños, para facilitar la eventual remodelación (*BM 31 I 1938: 28, 38; BM 31 X 1938: 10*). Desde temprano, además, era claro que sería necesario obligar a los propietarios a

¹⁶⁰ En 1934, Harth-terré consideraba en cambio que la plaza seguía siendo el centro, y ese era uno de sus argumentos para sustentar que esta debía recuperar su solar antiguo. Véase “Carta dirigida a José de la Riva-Agüero y Osma”, Lima, 12 de noviembre de 1934, Colección Harth-terré, Manuscritos, Caja 1, Folder 1.

¹⁶¹ No queda claro si se refiere aquí a la Plaza Perú.

¹⁶² Los concursos públicos fueron en sí mismo un debate, en tanto había una preocupación por los acuerdos “bajo la mesa”, o favoritismos (*EAP XII* de 1940). Véase Zapata 1995: 43-44.

asumir el costo de la reconstrucción, a cambio de otras facilidades, como la exoneración de arbitrios por un tiempo determinado (*BM 31 VIII 1938: 23*).

Todos estos planes fueron oficializados el 16 de marzo de 1939, cuando el Poder Ejecutivo decretó la Ley 8854¹⁶³, la cual establecía, en primer lugar, que el Ministerio de Fomento y Obras Públicas llevaría a cabo un nuevo concurso: el de diseño de las fachadas fronterizas a la plaza y de las esquinas adyacentes¹⁶⁴. La ley obligaba además a los propietarios de los inmuebles en torno a la plaza a reconstruir sus propiedades según el proyecto ganador en el “plazo improrrogable de dos años”¹⁶⁵. Para compensar el costo de estas obras, el Estado cedería a los propietarios el dominio de los aires. Se decidió además que el encargado de dirigir la construcción de los nuevos portales sería Ricardo Malachowski, quien además realizaría del diseño interior del palacio municipal (*BM 31 VII 1939: 19-20; BM 31 VIII 1939: 22*).

Seis meses después, la revista más importante del gremio, *El Arquitecto Peruano*, publicó los diseños finalistas del concurso (*EAP IX 1939*). Si durante

¹⁶³ Una copia del documento se encuentra en Archivo Histórico Municipal de Lima, Obras Públicas, Expediente Letra A, N° 241, folio 41, Serie 2, año 1951, 1 semestre. Fue además publicado en: *BM III 1939: 4-5 EAP III 1939*): [35].

¹⁶⁴ Para el concurso se establecería una comisión en la que tomaron parte Alberto Jochamowitz (Inspector de Obras), Rafael Marquina (jefe del Departamento de Obras Públicas de la Sociedad de Beneficencia Pública) y los arquitectos Augusto Benavides y Carlos Montero Bernal (BM 30 VI 1939: 6).

¹⁶⁵ La misma medida fue ejecutada para la construcción de los edificios de la plaza San Martín durante las décadas de 1920 y 1930 (Ludeña 2004: 88). Sobre la disposición en el caso de los nuevos edificios de la Plaza de Armas, véase Actas de la Comisión Consultiva de Obras, sesión de 19 de julio de 1939, pp. 1-2. Las reconstrucciones que se ejecuten estarían exoneradas del arbitrio municipal para construcciones. Por otro lado, los inmuebles reconstruidos estarían exonerados de la contribución predial por 10 años. El Estado expropiaría los inmuebles que no hubieran sido reconstruidos de conformidad con el artículo anterior, pagando el precio correspondiente al valor de las áreas del terreno, siendo el precio definido por el Cuerpo de Técnico de Tasaciones del Gobierno.

la década de 1920 el eclecticismo y el neocolonial todavía se disputaban el lugar de “estilo oficial” (figs. 24-28), la balanza parece haberse inclinado por el segundo para la década de 1930, pues casi todos los proyectos siguieron la línea neocolonial¹⁶⁶. La propuesta de Carlos Dunkelberg (fig. 26) fue la única que ostentó citas a referentes afrancesados. Dos de las otras menciones honrosas, por su parte, presentaban torres eclecticistas en sus respectivos palacios municipales. Carlos Silva Santisteban, uno de aquellos arquitectos, justificó tiempo después su proyecto argumentando su intención de guardar coherencia con el palacio de gobierno¹⁶⁷.

El segundo puesto fue ocupado por Carlos Morales Maquiavello y Eugenio Montagne (fig. 27). Su diseño se distinguía por mantener los portales coloniales. En realidad, si bien parecía tácito que estos debían renovarse, las bases del concurso no fueron explícitas sobre este punto¹⁶⁸. En ese sentido, Morales y Montagne propusieron un segundo nivel retirado con grandes terrazas, de manera que puedan mantenerse los portales en el primer nivel. En las terrazas, y aprovechando que los portales formaban cuatro bloques, se reproducirían “cuatro portadas del arte colonial en el Perú” (fig. 28). Cada

¹⁶⁶ No sorprende que otro concurso también auspiciado por el gobierno en 1938 solicitase específicamente un edificio “tradicional y moderno”, ni que el diseño ganador fuese también uno neocolonial de Harth-terré y Álvarez Calderón (*EAP V 1938*: [42]; *EAP VIII 1938*: [27-32]). Este edificio fue el hotel turístico de Cuzco, tan prestigioso que fue reproducido en un documento de propaganda del gobierno de Benavides, *Progresos del Perú, 1933-1939* (p. 65). La dupla Harth-terré y Álvarez Calderón diseñó también el edificio neocolonial Sudamérica en la plaza San Martín, el cual combinaba “tradicionalismo y modernidad” (*EAP IX 1937*: [17]).

¹⁶⁷ Silva Santisteban, en una entrevista recogida por Abad y Cárdenas 1975: 65.

¹⁶⁸ Silva Santisteban refiere “la absoluta falta de experiencia que había entonces sobre concursos dio lugar a la elaboración de unas bases elementales que en vez de ayudar crearon dificultades insalvables respecto a los límites de propiedad, aires, servidumbres, etc. finalmente las bases se abandonaron y cada concursante procedió de acuerdo a su propio criterio”. Véase Abad y Cárdenas 1975: 65.

portada seguiría un “estilo regional” (arequipeño, limeño, puneño y cuzqueño) y sería construida con piedras de dichas zonas. Esta propuesta reflejaba una retórica regionalista similar a la que propuso Harth-terré en sus “modelos regionales” de 1928 (figs. 15-16). Al hacerlo, apuntaba a ofrecer una imagen más amplia, y no exclusivamente limeñista como la del primer lugar.

La propuesta ganadora fue la de Harth-terré y Álvarez Calderón, y como el diseño de 1923 guardaba relación con el palacio arzobispal neocolonial, el cual a su vez citaba las formas de la casa colonial limeña de Torre Tagle. La comisión evaluadora decidió que el diseño ganadora sería seguido solo para Escribanos. Para Botoneros, en cambio –y por decisión de Rafael Marquina¹⁶⁹– el Concejo Municipal decidió seguir el diseño de Morales y Montaigne, conservado así el portal de piedra, como es posible apreciar en un diseño de julio de 1940 (fig. 29).

¹⁶⁹ Véase Harth-Terré 1971b: 24.

2.3. Destrucción y reinención de los portales de la plaza, 1940-1952

¿Cómo quiere el Municipio que se tenga fé en la mágica
aparición de un nuevo Centro Monumental [la plaza Grau] si la
propia Plaza Mayor está desde hace cuatro siglos en andamios?”
Robot, 1945¹⁷⁰

El proyecto original de Harth-teré y Álvarez Calderón para los portales de la Plaza de Armas fue alterado y contradicho en más de un ocasión durante su dilatado proceso de ejecución. Para el concurso de 1939 la dupla presentó dos versiones. Ambas implicaban la destrucción de los portales y el levantamiento de dos nuevos de mayor escala, cada uno cortado en el medio por un gran pasaje. Una de las versiones proponía grandes portadas de entrada en los pasajes. La que el Concejo aprobó fue la que proponía que cada portal estuviese conformado por dos volúmenes, sin portadas al medio. Tal decisión implica pasajes más anchos y evitaba el costo que hubiese implicado una portada de las dimensiones proyectadas. Las dos versiones remataban el edificio municipal con una torre, pero esta opción ya había sido descartada por el Concejo para cuando se propuso el plan de obras en 1940 (fig. 29).

Aunque no exento de movimiento en sus molduras y cornisas, el estilo general era más depurado que la versión de 1924 en ornamentación de facha y portales, haciendo eco de un gusto por diseños más simples en arquitectura oficial¹⁷¹. Dicho gusto estuvo a su vez vinculado al despliegue de formas

¹⁷⁰ Robot, “Apuntes a mano libre...” (EAP I 1945: [29]).

¹⁷¹ Véase “La tendencia moderna en los edificios públicos” (EAP VI 1939): [29-32]. El artículo ofrece ejemplos de “sano modernismo” para arquitectura oficial europea y

“modernistas” en Lima (figs. 30-31). En efecto, a lo largo de la década de 1930 algunos arquitectos habían empezado a realizar citas al *art déco* europeo y norteamericano, representando una cierta “modernidad ornamental”¹⁷² con la cual el neocolonial negoció sus propias formas¹⁷³. En *Progresos del Perú*, documento de propaganda del gobierno de Benavides, la imagen de progreso nacional era sostenida sobre edificios militares y comedores populares con formas modernistas (fig. 32). Cabe mencionar que el propio Harth-terré había explorado diseños *art déco* (fig. 33) en la década anterior¹⁷⁴.

Esta situación tuvo una doble faz, pues por otro lado el modernismo tuvo que negociar con el tradicionalismo. Notable en ese sentido fue el caso del edificio *art déco* Gildemesiter y Cía., levantado en 1928 sobre los escombros de un edificio historicista de inicios de siglo. Diseñado por W. B.

estadounidense. Dichos edificios acogen el “sentido utilitario” y la “parquedad ornamental”, sin renunciar a formas tradicionales. El artículo refiere la necesidad de conjurar el “ritmo progresista” internacional con la “noble inspiración de nuestro pasado colonial”. Tiempo después, Héctor Velarde (1944) defendería la “actualidad” de tendencias neocoloniales depuradas, como la de la obra de Enrique Seoane. Sobre la obra de este, véase Bentín Diez Canseco 1989.

¹⁷² El término es de Héctor Velarde (1933: 126-127). Véase Kusunoki 2011: 59. Sobre *art déco* en Lima, véase Villamón 2003, y el catálogo en Aquíze Toro 2008. Para una temprana reflexión sobre el neocolonial y el *art déco* (a favor del segundo), véase: “La Lima que veo venir”, *Ciudad y Campo y Caminos*, Lima, n. 2 (agosto-setiembre de 1924). Héctor Velarde (1928; 1929; 1932; 1941b) fue un temprano y continuo difusor de tendencias modernistas y luego funcionalistas. Véase Velarde 1964.

¹⁷³ Walter Kidney (1987: 58-60) ha descrito la forma en que el eclecticismo se amalgamó sin problemas con formas *art déco* entre las década de 1920 y 1930. Al no haber un desarrollo teórico local sobre dicho estilo, no hubo problema en que sea asimilado como un repertorio más del eclecticismo, como había pasado antes con el *art nouveau* (Gutiérrez 1987: 568).

¹⁷⁴ Es interesante en ese sentido que Leonardo Mattos-Cárdenas, colaborador de Harth-terré durante el periodo descrito, ha referido que la serie de “modelos regionales” continuó con modelos de la costa (Nazca y Paramonga) y de la sierra (Chavín y Sacsayhuamán) y otros en 1932 de estilo “*art déco* indigenista” (fig. 33). Véase Entrevista a Leonardo Mattos-Cárdenas, citada en Beingolea 2012: 336. Es posible ver un diseño indigenista de Harth-terré en: “Adaptación del arte precolombino a la casa de campo de línea contemporánea” (*EAP* II 1940: [29]).

Lange, fue denominado el primero en introducir el “moderno y sugestivo estilo vertical, ya muy difundido en Europa y Norte América y cuya pureza elimina la ornamentación”¹⁷⁵. Por su escala y diseño, el edificio llamó la atención de las autoridades, al punto que el municipio sugirió que su estilo fuese modificado al neocolonial (Rey 1973: 59)¹⁷⁶.

La ornamentación del diseño de 1939 de Harth-terré y Álvarez Calderón fue más sobria que la de las versiones de 1924 y 1938 y que las otras propuestas del concurso. Cristalizaba de esta manera las pretensiones de Harth-terré (1945*b*) de producir “nuevos símbolos” a partir de las formas del pasado, que respondiesen adecuadamente a las necesidades del presente.

Refiriéndose al palacio municipal, dijo tiempo después:

En el concurso para el embellecimiento de la Plaza de Armas de 1949 [sic], los arquitectos laureados proyectaron unos [balcones] igualmente inspirados en los del siglo XVIII, mas el dibujo de estos se amoldó a las necesidades de un edificio moderno; y, con gran acierto, lograron darles las proporciones y construcción adecuada demostrando así cuanto un elemento arquitectónico de esta índole puede en edificio nuevo, convenir sin obstáculo y congruentemente a un edificio público, más tratándose de uno de tradición y abolengo virreinal: el Municipio de Lima¹⁷⁷.

Como era de esperarse, el primer edificio a ser construido fue el palacio municipal. El edificio original había quedado muy dañado por el

¹⁷⁵ Véase “El moderno edificio del a Firma Gildemeister y Cía”, *Ciudad y Campo y Caminos*, Lima, n. 42 (octubre-diciembre de 1928): 26-28. Ahí se afirma que el edificio era “el más importante” del año. En 1925, el edificio Aurich, diseñado por Augusto Guzmán, llamó la atención por su verticalidad, y fue calificado de “revolucionario” (Ludeña citado en Macera 2004: LI).

¹⁷⁶ En años siguientes, edificios de línea funcionalista como el Hnos. Ferrand fueron recibidos con entusiasmo, pero cierto sector del gremio de arquitectos los acusó de “no suficientemente coloniales” (Rodríguez Cobos 1983: 77-81), e incluso se los invitó a modificar su diseño e incluir referencias historicistas. Sobre este punto, véase Robot, “Apuntes a mano libre” (*EAP* XII 1944: [13]).

¹⁷⁷ Esta cita proviene de un informe presentado por Harth-terré y Álvarez Calderón, elevado al presidente de la comisión del concurso en 1939. Citado en Harth-terré y Márquez Abanto 1959: 45.

incendio, y a su destrucción completa siguió el inicio de obras en enero de 1940 (*BM 31 I 1940*). Un plan de obras para el portal fue establecido en 1940, pensado para concluirse en “dos o tres años” (*BM 28 II 1941: 17, 19*). Mientras tanto, el embellecimiento del centro de la plaza estaba “prácticamente concluido” (*BM 31 I 1939: 9*)¹⁷⁸.

No obstante, los problemas para reformar los predios que pertenecían al sector privado fueron constantes. Los trabajos para abrir el pasaje Santa Rosa, dirigidos por el arquitecto Max Peña Prado¹⁷⁹, no se iniciaron hasta 1940, cuando finalmente se concluyó la compra de los predios necesarios para esa área del portal (*BM 31 I 1940: 9; BM 30 XI 1941: 13*). El pasaje a ser construido ahí no solo era parte de la remodelación de Escribanos, sino que también fue imaginado como la primera parte de la continuamente anhelada avenida Santa Rosa¹⁸⁰. Desde inicios del siglo XX, fue intención permanente del municipio abrir grandes avenidas que den a la Plaza de Armas. En ese contexto, volvió a postularse la idea de que el Pasaje Olaya en Botoneros fuera la primera parte de la proyectada avenida 28 de Julio (*BM 31 III 1940: 10; BM*

¹⁷⁸ Como se indica en las actas: “Se ha instalado en ella faroles ornamentales y se ha mejorado así el alumbrado. Se colocará en breve los pilones centrales y la reja que circundará a la tradicional fuente de agua” (*BM 31 I 1939: 9*).

¹⁷⁹ Véase Archivo Histórico Municipal de Lima, Obras Públicas, Expediente Letra O, no. 2442, folio 407, serie 1, año 1941, 2 semestre. Seguido por Obras eleva informe y acta de remate de trabajos de demolición del inmueble de la Plaza de Armas y Portal de Escribanos 336/340 de la Testamentaria Bentín.

¹⁸⁰ Sobre el proyecto siempre trunco de la basílica, véase Flórez Aráoz 1943; Martucelli 2000: 104-118; Ludeña 2004: 80-82; Villanueva 2008: 161-166. En efecto, una motivación para abrir el pasaje Santa Rosa fue la futura construcción de una avenida nunca realizada, la cual descongestionaría el centro de la ciudad (*EAP I 1939; BM 31 III 1940: 10*).

28 II 1941: 20), como se había propuesto a inicios de siglo. Ninguna de las dos ambiciosas avenidas llegó a concretarse.

Los trabajos para el nuevo palacio municipal no empezaron sino hasta 1941¹⁸¹. En 1939, cuando el predio pertenecía aun al Club de la Unión, se había avanzado ya algo con las obras del local del club diseñado por Malachowski. Una vez recuperado el predio, el municipio aprovechó lo avanzado para el nuevo proyecto¹⁸². Si bien estuvo planificado para ser terminado en un año (*BM 30 XI 1941: 13*), todavía en abril de 1942 es posible encontrar una ampliación del préstamo municipal para obras (*BM 30 IV 1942: 3*), las cuales se extendieron por lo menos hasta 1943 (*BM 31 V 1943: 3; BM 31 VI 1943: 10*).

Mientras tanto, la construcción no estuvo exenta de polémica. En la sesión del 23 de marzo de 1940, un concejal se apoyó en “un sentir de la ciudad” (*BM 31 III 1940: 10-11*) para exigir un nuevo espacio para la municipalidad, argumentando que el predio tradicional no daría por satisfechas las necesidades urbanísticas de una ciudad moderna¹⁸³. Es de destacar que el diseño urbanístico de Harth-terré (1924), vinculado al diseño

¹⁸¹ Véase Archivo Histórico Municipal de Lima, Obras Públicas, Expediente Letra O, no. 2408, folio 401, serie 1, año 1941, 2 semestre. Seguido por Obras Públicas. Liquidación de la cuenta “Construcción del nuevo Palacio Municipal” al 31 de diciembre de 1942.

¹⁸² Véase Archivo Histórico Municipal de Lima, Obras Públicas, Expediente Letra O, no. 2418, folio 403, serie 1, año 1943, 1 semestre. Seguido por Obras Públicas. Oficio N° 29 sobre el mal estado del local del Club de la Unión.

¹⁸³ “La ubicación de la Municipalidad de Lima en la Plaza de Armas permite suponer, por lo angosto de sus calles adyacentes y por el poco espacio de que se dispone dentro de breve plazo, quizá dentro de 8 o 10 años que este lugar será verdaderamente insuficiente para dar cabida a todas las oficinas municipales, y producirá una verdadera congestión a las personas de distintas clases que tendrán que llegar por múltiples motivos hasta las oficinas municipales” (*BM 31 III 1940: 10*). Sobre esto, véase Ludeña 2004: 124.

de la plaza San Martín (1920), tenía dos décadas de antigüedad y sin embargo seguía siendo el modelo de la Plaza de Armas (figs. 34-35).

La estructura del palacio no fue terminada hasta 1943, que es cuando empezó a presupuestarse mensualmente el rubro “Mobiliario Nuevo Palacio Municipal”¹⁸⁴ (BM III 1943). Ese mismo año empezaron las obras en el Club de la Unión. Contra lo que habían propuesto Harth-terré y Álvarez Calderón, el edificio no siguió un diseño específico, sino que imitó el modelo del nuevo edificio municipal¹⁸⁵. Finalmente, el 28 de julio de 1944 y siendo alcalde Luis Gallo Porras, el nuevo palacio fue inaugurado en su histórico solar (BM 28 II 1946: 25). Este hecho fue representado en los medios, y fue portada de *El Arquitecto Peruano* (fig. 36)¹⁸⁶.

Las obras en Botoneros, en cambio, no habían ni empezado hacia 1945 (figs. 37-39). El veredicto del concurso de 1939, por sugerencia de Marquina, fue que se siguiera la propuesta de Morales y Montaigne, manteniendo así el portal colonial (Harth-Terré 1971b: 24). Este se encontraba en mejor estado

¹⁸⁴ Sobre las obras, véase Archivo Histórico Municipal de Lima, Obras Públicas, Expediente Letra O, no. 2417, folio 403, serie 1, año 1943, 1 semestre; no. 2430, folio 405, serie 1, año 1943, 1 semestre; no. 2438, folio 407, serie 1, año 1943, 1 semestre; no. 2459, folio 410, serie 1, año 1943, 1 semestre; no. 2470, folio 411, serie 1, año 1943, 1 semestre; no. 2412, folio 402, serie 1, año 1943, 2 semestre; no. 2419, folio 404, serie 1, año 1943, 2 semestre; no. 2434, folio 406, serie 1, año 1943, 2 semestre; no. 2442, folio 407, serie 2, año 1943, 2 semestre; no. 2461, folio 411, serie 1, año 1943, 2 semestre; no. 2480, folio 414, serie 1, año 1943, 2 semestre.

¹⁸⁵ Esta situación fue notada por el propio Harth-terré. Véase “Carta a Marcos Landman”, Lima, 14 de setiembre de 1968, Colección Harth-terré, Manuscritos, Caja 1, Folder 1. Sobre la construcción del nuevo Club de la Unión, véase Archivo Histórico Municipal de Lima, Obras Públicas, Expediente Letra O, no. 2442, folio 407, serie 1, año 1943, 2 semestre. Seguido por Obras Públicas.- Transcribe nota dirigida por Presidente del Club de la Unión, referente a los datos y planos de primer tramo de la Avda. Sta. Rosa.

¹⁸⁶ *El Arquitecto Peruano* le dedicó su portada (fig. 36) y un reportaje fotográfico. Un par de meses atrás, sin embargo, el editor, Fernando Belaúnde Terry (1944: [12-13]) se expresaba en contra del uso de balcones de cajón en edificios públicos.

que Escribanos, así que su destrucción y reforma no parecían necesarias, como sí lo fueron en el portal que alojaba el incendiado palacio municipal. Además, si Escribanos debía satisfacer necesidades de circulación humana y vehicular propias a un edificio administrativo, Botoneros alojaba solo algunas residencias y edificios comerciales¹⁸⁷.

Una vez más, el diseño de Harth-terré y Álvarez Calderón para el palacio municipal fue imitado en edificios para los que no estuvo diseñado: los dos que constituirían el portal de Botoneros¹⁸⁸. No se han encontrado fuentes de por qué esto fue así. Es posible argüir que el diseño de Morales y Montaigne era más costoso que el de Harth-terré y Álvarez Calderón, tanto a nivel de levantamiento de las terrazas como de mantenimiento de los portales coloniales. El factor económico debió ser una preocupación constante en un proceso que resultó aún más complejo y dilatado que en Escribanos. Lo que sí resulta claro es que en Botoneros el municipio tuvo que lidiar con más familias y comerciantes propietarios que en Escribanos, así como con los comerciantes informales alojados en el pasaje Olaya.

La construcción de ambos portales había sido establecida por ley 8854 de 1939. Sin embargo, no fue sino hasta el 2 de octubre de 1943 que por resolución suprema N° 921 se aprobó el proyecto específico para la nueva

¹⁸⁷ Gabriel Ramón (2012: 289) ha identificado un patrón de larga duración en la Plaza de Armas: por albergar distintas actividades públicas, fue desde el periodo colonial un espacio altamente cotizado para el comercio.

¹⁸⁸ "Mis dibujos sirvieron para la edificación de la nueva Municipalidad, y de él derivaron los de la fachada del Club de la Unión y los del Portal de Botoneros, con variantes de altura [...]". Véase "Carta a Marcos Landman", Lima, 14 de setiembre de 1968, Colección Harth-terré, Manuscritos, Caja 1, Folder 1.

fachada de Botoneros¹⁸⁹. El proyecto fue encargado al arquitecto Humberto Guerra¹⁹⁰. No queda claro si para entonces Guerra ya había descartado el diseño de Morales y Montagne, para imitar en cambio el modelo del palacio municipal, pero el hecho de que se haga mención a un “nuevo proyecto” así lo sugiere. El proceso no se continuó hasta 1944, cuando por resolución suprema N° 2 del 7 de enero y por la ley 9125 se obligó de manera improrrogable la expropiación de las fincas necesarias.

En ese sentido, entre 1945 y 1946 la firma A. F. Oeschele y Cía. S.A. mostró interés en iniciar la construcción de la parte del portal en la que se encontraba su edificio¹⁹¹. Si el diseño de Morales y Montagne hubiera sido implementado desde el principio, el primer piso del Oeschle habría tenido que ser remodelado a la forma de los portales antiguos. La forma actual de Botoneros permite notar no solo que el diseño de Morales y Montagne ya había sido descartado para 1946, sino además que la estructura del Oeschle influyó en el nuevo diseño; de ahí que el balcón de este tenga siete paños, mientras que los otros balcones, solo cinco (Abad y Cárdenas 1975).

¹⁸⁹ Véase Archivo Histórico Municipal de Lima, Obras Públicas, Expediente Letra C, no. 279, folio 47, serie 1, año 1943, 2 semestre; Expediente Letra O, N° 2434, folio 406. Serie 1, año 1945, 1 semestre.

¹⁹⁰ En 1945, Héctor Velarde atribuyó la remodelación de la iglesia de Puente Piedra a Harth-terré, aunque esta fue más bien obra de Humberto Guerra (Harth-terré 1945a), lo cual sugiere cierta similitud en el estilo de ambos arquitectos.

¹⁹¹ Véase Archivo Histórico Municipal de Lima, Obras Públicas, Expediente Letra O, N° 2434, folio 406. Serie 1, año 1945, 1 semestre. Seguido por Obras Públicas. N° 79; Expediente Letra G, N° 1352, folio 226. Serie 2, año 1946, 1 semestre. Seguido por Gramonvel S.A. Solicita se indique los límites del edificio Oeschle con frente a la Plaza de Armas. Sobre el edificio se ha hablado en el capítulo anterior.

Las obras de demolición empezaron en 1948¹⁹², pero fueron postergadas más de una vez¹⁹³. La ley 9125 de 1944 tuvo que ser ratificada el 20 de mayo de 1950 por Resolución Suprema N° 75, y por la ley 11295¹⁹⁴. Dicha resolución forzaba a la desocupación de los inmuebles del portal de Botoneros y del pasaje Olaya en un plazo máximo de 90 días, con miras a empezar obras. El desalojo funcionó en los predios que daban a la plaza, pero no fue así para aquellos localizados en el pasaje. El 11 de enero de 1952, los comerciantes seguían sin desocuparlos, y el 15 de abril pedían al Concejo Municipal que se les permita continuar ahí. Argumentaron para ello que dos años después de la ley de desocupación aún no se iniciaban las obras de reconstrucción en ningún sector de los portales. La petición fue denegada, y para el 20 de agosto el pasaje Olaya ya estaba desocupado¹⁹⁵.

El proceso de demolición no terminó en sentido estricto por lo menos hasta 1952, que es cuando el Consejo Nacional de Conservación y Restauración de Monumentos Históricos solicitó al Concejo Provincial enviar las piedras del portal demolido a la Escuela de Bellas Artes¹⁹⁶. Este gesto

¹⁹² Véase Documenta 1949-1950: 887.

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

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

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

¹⁹⁶ Véase Archivo Histórico Municipal de Lima, Obras Públicas, Expediente Letra C, N° 4444, folio 74. Serie 1, año 1952, 1 semestre. Seguido por Consejo Nac. Conservación y Restauración de Monumentos Históricos solicitando se envíe a la

resulta de interés, pues da cuenta de cierta conciencia del valor histórico de los portales, que décadas atrás el mismo municipio había mandado destruir. El año de 1952 es también el año en que el Concejo recibió mayor cantidad de reclamos dirigidos tanto de parte de las familias que ocupaban los predios¹⁹⁷ como de los negocios particulares que hacían uso de los mismos¹⁹⁸.

En ese sentido, el caso de la residencia de la familia Arenas Loayza es sintomático de un largo y engorroso proceso¹⁹⁹. Ubicada en la esquina de Botoneros con Carabaya²⁰⁰, la casa había sido tasada a inicios de 1952, pero a fines del mismo año la tasación fue refutada por el mismo Concejo Provincial. El problema fue que la ley 9125 de 1944 imponía una tasa de expropiaciones distinta a la vigente cuando se aprobó la ley 8854 de 1939. La existencia de dos

Escuela de Bellas Artes las piedras de los pilares de los Portales de la Plaza de Armas. Esto, sin embargo, parece no se concretó, como indica en la década de 1970. Véase Tarazona 1971*b*.

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

¹⁹⁸ Para casos de interés véase Archivo Histórico Municipal de Lima, Obras Públicas, Expediente Letra O, N° 2466, folio 410. Serie 1, año 1952, 1 semestre. Seguido por Obras Públicas. Solicita expropiación del inmueble de propiedad de la Cía. Inmobiliaria San Miguel S.A. Portal de Botoneros 192; Expediente Letra O, N° 2466, folio 412. Serie 1, año 1952, 1 semestre. Seguido por Obras Públicas N° 17.- Eleva valoración de expropiación del inmueble 108-10 del Portal de Botoneros; Expediente Letra T, N° 6190, folio 1032. Serie 2, año 1952, 2 semestre. Seguido por Juan Tubino y Hnos. solicitando venta de faja del subsuelo correspondiente a las tiendas 178-82 del Portal de Botoneros.

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

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

leyes emitidas para un mismo proceso, pero en “oposición manifiesta”, da cuenta del tipo de problemas que la remodelación presentó para su implementación.

Para entonces, Lima había cobrado nuevas configuraciones. Mientras que la Lima de 1940 sobrepasó los 645 mil habitantes, en 1950 se superó el millón, debido en buena cuenta a los procesos de migración desde el campo. La crisis urbana provocada por el terremoto de 1940 impulsó la expansión informal de la ciudad²⁰¹. Tal crecimiento demográfico vino de la mano con problemas de vivienda. Ante el abandono estatal, los ciudadanos de menos recursos optaron por construir “barriadas”²⁰² en terrenos baldíos de desiertos y valles fuera de la ciudad, en lugar de seguir habitando “tugurios” dentro de la misma. En 1955 se fundó Ciudad de Dios, que marcó la pauta de otras barriadas²⁰³ al articularse a la ciudad “oficial” y llegar a constituir un eje urbano al sur (Sandoval Sánchez 2014: 105ss).

En adelante, se hizo claro para arquitectos y autoridades que los temas del crecimiento urbano y de la “barriada” no podían seguir siendo excluidos del discurso y plan urbanísticos²⁰⁴. Son de notar en ese sentido ciertas

²⁰¹ Véanse las cifras en Contreras y Cueto 2010: 276, 302; Ramón 2014: 39.

²⁰² A partir del estudio de reglamentos y planes urbanos, Ludeña ha probado que en la década de 1920 los términos “urbanización” y “barrio” eran sinónimos. Fue en la década de 1940 que el término “barrio” fue utilizado para designar construcciones fiscales y obreras, mientras que el término “urbanización” se identificó con residencias de clase media. Esta diferenciación se derivaba del deseo de distinción simbólica (Ludeña 2009: 34, 44ss).

²⁰³ Barriadas fundadas con anterioridad fueron: José Gálvez (1942), Tablada de Lurín (1948), Nueva Esperanza (1950) y Villa María del Triunfo (1952). Estas, sin embargo, fueron autónomas y alejadas de la ciudad “oficial”. Véase: Driant 1991: 53-54.

²⁰⁴ “Cada sábado nuestras columnas están abiertas a la recepción de los problemas comunes a todas las barriadas o particulares de cada sector, al mismo tiempo que no

percepciones negativas aparecidas en prensa sobre la plaza San Martín. Si para 1930 esta era tomada como un centro social prestigioso que hacía lucir anacrónica a la Plaza de Armas, dos décadas después unas caricaturas publicadas en *El Comercio* y dibujadas por una nueva generación de arquitectos cuestionaban que su diseño (fig. 40) pudiera satisfacer las necesidades urbanísticas y demográficas de la ciudad (fig. 41)²⁰⁵.

En suma, la remodelación fue el último intento de las autoridades por devolverle su condición de centro prestigioso y moderno, a partir de la apertura de grandes vías y la exclusión de comerciantes. Contra este deseo, en adelante la mayoría de espacios públicos relevantes se ubicaron fuera del casco histórico de la misma, y las autoridades y arquitectos se hicieron conscientes de ello²⁰⁶. Lo que consiguió la remodelación en última instancia fue consolidar a la plaza como espacio simbólico y turístico²⁰⁷. Usando términos de Pierre Nora (1989: 26), la establecieron como un *lieux de mémoire*, donde una imagen histórica es evocada, y no ya como un *milieux de mémoire*, donde la memoria pueda ser activada y negociada.

cesamos de insistir en la conveniencia de encarar lo antes posible, las cuestiones que se relacionan con estas zonas [...]” (EC 31 XII 1954: 6). Pedro Beltrán, entonces director del diario *La Prensa* y opositor al presidente Odría, volvió de la barriada tema recurrente de dicho periódico. Véase Sandoval Sánchez 2014: 107ss.

²⁰⁵ Véanse: Agrupación Espacio 1949; Córdova 1948. La San Martín había sido remodelada en 1934 por Malachowski, con motivo del cuatricentenario de la fundación de Lima (Ludeña 2004: 64), y con auspicio del gobierno de Benavides, conuñado de Malachowski (Mejía 2013: 77). Cuando terminó la administración de Benavides empezaron las críticas a dicha plaza.

²⁰⁶ Véase la temprana declaración de Marquina al respecto (BM 31 VIII 1938: 34).

²⁰⁷ En sus “Notas sobre conservación”, Harth-terré apunta: “El “AMBIENTE”. ¿Qué es “ambiente urbano? / Formas, perfiles, plástica. / Un ambiente auténtico. / para el romántico, el historiador, el vagante y / añadido: el Turista. Véase Colección Harth-terré, Manuscritos, caja 1, folder 5.

3. LA PLAZA NEOCOLONIAL EN DEBATE

3.1. Sobre la destrucción de patrimonio, 1940-1954

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

Ofrecí hace algunos días [...] una croniquilla sobre la transformación de la Plaza de Armas, o sea, desde que enviudó de los ficus que convivieron con ella luengos años [...] hasta los tiempos presentes, con un portal menos, sustentada en sus ángulos centrales, reducidos a la más simple expresión – por mor [*sic*] del automovilismo, según Káskaras– ocho árboles sin hojas y roñosos que nadie sabe cómo se llaman [...] La Plaza de mis dolores, escenario glorioso de tanto acontecimiento magno, la tenéis allí, público amado, en serio peligro de convertirse, por obra y arte del modernismo, en una preciosidad mundial que no la conocerá la madre que la parió (Carrera 1940: 107, 116-117).

A la nueva plaza, temía Carrera “que no lo conocerá la madre que la parió”. De manera irónica, el autor sugería además una preocupación por el patrimonio destruido. En 1954, el mismo Carrera reeditó su crónica, pero entonces la imagen de la plaza, ya concluida, era distinta:

Va [...] una croniquilla sobre la transformación de la Plaza de Armas, o sea, desde que enviudara de los ficus que convivieron con ella luengos años [...] hasta los tiempos actuales, en que, sus portales coloniales y el Callejón de Petateros alegrón y criollazo, desfigurados de pies a cabeza por obra de alcaldes geniales modernistas, ha quedado tan sólo con su pila histórica en el centro y sus cuatro ángulos reducidos a la más simple expresión, para dar cabida al automovilismo que hanla convertido ya en estación o playa como la llaman [...] La Plaza de mis amores, escenario glorioso de tanto acontecimiento magno, la tenéis allí, público amado, como las obras de ornato y arte modernísimo que ya luce y las que se llevan a cabo, convertida en una preciosidad mundial que, cuando quede totalmente lista, no la conocerá ni la madre que la parió (Carrera, 1954: 169, 177).

La nueva plaza era comparable a una “playa de estacionamiento”. En efecto, facilitar el estacionamiento y el tránsito de automóviles había sido una de las intenciones de la remodelación (figs. 34-35). Empero, y contra lo que fue la

intención del proyecto, el comentario irónico de Carrera reflejaba que la remodelación no había logrado devolver a la plaza su estatuto de espacio público relevante en el imaginario local.

Salvo la crítica de Carrera, es difícil encontrar cuestionamientos contra la remodelación antes de 1947²⁰⁸. Si bien es cierto que la nostalgia por la pérdida de arquitectura y espacios coloniales fue un tópico constantemente repetido desde inicios del XX²⁰⁹, la idea de que estos sean “patrimonio” y deban ser intangibles es distinto, y se consolidó en la segunda mitad de la década de 1940. Antes, tal argumento no parece haber sido evidente. Cabe anotar por ejemplo que en 1943, la restauración de la Alameda de los Descalzos implicó la destrucción y reforma integral de los predios aledaños. Los edificios nuevos de dicho espacio fueron considerados pertinentes, al “devolver el aspecto típico” a un lugar representativo del “sabor de la ciudad colonial y criolla” (EAP VIII de 1943)²¹⁰.

Esta cercanía imaginada entre producción neocolonial y restauración de lo colonial puede explicar que la “restauración” de monumentos implique su destrucción edificatoria y hasta monumentalizada, siempre y cuando esta fuese “fiel a su estilo” (EAP II 1938)²¹¹. Interesantemente, la casa colonial de Torre Tagle no solo fue modelo para edificios neocoloniales, sino también

²⁰⁸ Para una percepción temprana de la plaza como patrimonio, véase el caso ya referido de un escritor anónimo de 1930, para quien la Plaza de Armas era “un grabado antiguo propicio a la exhumación” (CCC n. 47 [1930]: 4-40).

²⁰⁹ Véase “De ayer á hoy”, *Varietades*, Lima, n. 250 (diciembre de 1912: 1473-1474).

²¹⁰ Ya en la década de 1960, estas obras serían consideradas una “mistificación”. Véase “La Junta de Monumentos es partidaria de restaurar la Alameda de los Descalzos” (EC 22 XII 1962).

²¹¹ Véase la entrevista a Harth-terré (1946c) en la que este argumenta a favor del empleo de nuevos materiales en la estructura de edificios antiguos para conservarlos.

para reconstrucciones del “ambiente tradicional”²¹². En más de una ocasión, esta reinvención de un monumento histórico significó además hacerlo más monumental, y de esa manera más apreciable para locales y turistas²¹³. La retórica nacionalista detrás de este tipo de gestos se hizo patente en la remodelación de la Plaza de Armas, pero lo fue también en un caso que le fue contemporáneo, aunque de un orden distinto: la reinvención del santuario de Pachacamac (1942-1944)²¹⁴.

Por su visibilidad y cercanía a Lima²¹⁵, Pachacamac ofreció desde el siglo XVI una imagen simbólica del pasado precolombino. De ahí que el Estado haya apoyado la excavación y exposición de sus templos desde inicios del XX. Empero, la intervención más importante fue la del Acllahuasi o Palacio de las Mamaconas, a cargo de Julio César Tello. Reflejo de su agenda teórica y política, la intervención destacó repertorios y espacialidades incas, eliminando la presencia elementos distintos (Marccone 2010: 12)²¹⁶.

²¹² [...] Hemos podido constatar con singular complacencia que en la zona tradicional de nuestra capital se han llevado a cabo últimamente algunas reconstrucciones en las que el arquitecto [Héctor Velarde] ha sabido realzar en las fachadas los elementos valiosos de la arquitectura tradicional, completándolos y enriqueciéndolos con motivos tomados por la inspiración de esas construcciones añejas que como Torre Tagle [...] (EAP I 1939).

²¹³ De manera análoga, Kevin D. Murphy (2000: 5) ha descrito la forma en que Viollet-le-Duc inventó “un monumento histórico nacional” al remodelar la iglesia de Madeleine en Vézelay, En sus “Notas sobre conservación”, Harth-terré apunta: “El “AMBIENTE”. ¿Qué es “ambiente urbano? / Formas, perfiles, plástica. / Un ambiente auténtico. / para el romántico, el historiador, el vagante y / añadido: el Turista. Véase Colección Harth-terré, Manuscritos, caja 1, folder 5.

²¹⁴ La analogía con el caos arqueológico es solo parcial. Las investigaciones de espacios arqueológicos necesariamente implicaron la excavación de los mismos. Las referencias al caso de Pachacamac se derivan del trabajo de Marccone 2010.

²¹⁵ Ramón (2014: 25-27) ha reflexionado sobre la “visibilidad” de las ruinas precolombinas en el paisaje urbano y su relación con agendas políticas del XX.

²¹⁶ Existe un consenso negativo sobre el intervencionismo del trabajo de Tello. Sin embargo, su reinvención del palacio es la imagen que ha quedado del santuario de

En el caso de la plaza, fue hacia 1947 que empezó a notarse con fuerza el argumento del “patrimonio”. El anuncio de la demolición de Botoneros ese año despertó el rechazo de cierto sector de intelectuales. Un escrito en *El Comercio* argumentaba entonces el valor de los portales en tanto “auténtica obra colonial y un indicio al alcance de la mano para comprender épocas desaparecidas de Lima”²¹⁷. El influyente arquitecto Rafael Marquina²¹⁸, y los miembros de la Sociedad Peruana de Historia expresaron su descontento al Concejo Municipal en distintos momentos, dando cuenta de una temprana percepción de los mismos como “patrimonio”. Lo mismo no había ocurrido unos años antes con Escribanos.

Poco después, el arquitecto Luis Miró Quesada Garland (1948: 8) expresó también su oposición. En su artículo “La feria de los balcones”, sentenciaba: “En el diseño de la Plaza de Armas hemos equivocado el camino”. El autor empezaba señalando los factores sociales y constructivos que dieron sentido a los balcones de cajón en el pasado²¹⁹. Estos, argüía, ya no eran vigentes, por lo cual era incomprensible que se sigan construyendo, menos aún en un espacio tan importante como la Plaza de Armas. El artículo

Pachacamac, y continúa siendo un eje importante de las narrativas del museo de sitio, y centro del interés de sus visitantes.

²¹⁷ Véase *EC* 21 VIII 1947, edición de la tarde, p. 3.

²¹⁸ En *Tarazona 1971a*: 30 se menciona las palabras de Marquina tomadas de una sesión del 25 de agosto de 1947: “resolviendo de conformidad con la ley 8853 y la legislación específica sobre la materia, dirigirse a dicho despacho [Concejo Provincial de Lima] haciéndole presente la conveniencia de conservar los referidos portales”.

²¹⁹ “La costumbre mahometana de que la mujer llevara en público, cubierto el rostro justifica, como acabamos de ver, nuestro cerrado balcón. Hoy, ese mismo elemento es utilizado en edificios de funciones tan disímiles como un palacio municipal, un club social, un palacio arzobispal, un almacén de artículos de ropa y edificios de oficinas comerciales. [...] Imaginémosnos atisbando el paso de los transeúntes a todos los oficinistas o a todas las compradoras del almacén” (Miró Quesada Garland 1948: 8).

terminaba citando las conclusiones del VI Congreso Panamericano de Arquitectura realizado en Lima en 1947, en las que se impelía a dejar de usar elementos arquitectónicos pasadistas e imprácticos en nuevos edificios²²⁰.

Paralelamente a la demolición de Botoneros, la municipalidad había planificado además el levantamiento de dos plazuelas aledañas a la plaza, con el fin de realzar la perspectiva del palacio de gobierno (Miró Quesada 1951: 2). La plazuela Pizarro sí llegó a concluirse en la esquina entre palacio de gobierno y la municipalidad, y que alojó por un tiempo la escultura ecuestre de Francisco Pizarro, antes localizada en el patio de la catedral²²¹. La plazuela Castilla, en cambio, no fue acometida, y de haber tenido lugar habría significado la destrucción de la Casa del Oidor²²².

Ella Dunbar Temple, Guillermo Lohmann Villena y Pedro Manuel Benvenuto Murrieta de la Sociedad Peruana de Historia se manifestaron en contra del proyecto de la dos plazuelas entre 1949 y 1950²²³, argumentando que este solo iba a “desfigurar el trazo tradicional” de la plaza²²⁴. En efecto, la forma “cerrada” de la Plaza de Armas, alterada ya por los pasajes Olaya y Santa Rosa, quedaría aún más trastornada por las plazuelas. Para la Sociedad,

²²⁰ “Las nuevas construcciones que se levanten aun junto a las obras clasificadas como monumentos históricos [...] podrán someterse a reglamentación, en cuanto se refiere a altura, materiales, colores, líneas de edificación, etc., pero no se justifica que -ni aun so pretexto de guardar armonía- se les adicione elementos formales con reminiscencias de arquitecturas del pasado” (Miró Quesada Garland 1948: 8).

²²¹ Para un recuento sobre el recorrido de la estatua ecuestre desde su planeamiento hasta la actualidad, véase Varón 2006.

²²² Así también la construcción de una “especie de estanque” en derredor de la pila de la plaza (Documenta 1949-1950: 887).

²²³ La asamblea en la que se discutió el tema tuvo lugar el 26 de diciembre, y fue publicada en *EC* 30 XII1950. Véase además *La Prensa*, Lima, 20 de febrero de 1951; *EC* 17 V 1951.

²²⁴ Para las declaraciones de los miembros de la Sociedad Peruana de Historia, véase su publicación Documenta 1949-1950: 887.

se trataba de una “profanación” al carácter “estético y nacionalista” de la plaza. Dado que la arquitectura reflejaba más que otras el “espíritu de la nación”, era prioritario conservarla.

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

La arquitectura historicista, eclecticista o neocolonial, y la “modernidad ornamental” del *art déco* ya no era sostenibles para Miró Quesada. Adherido entonces al funcionalismo arquitectónico y a las ideas de Le Corbusier, dicho arquitecto defendió que el sentido de las formas arquitectónicas debía derivarse exclusivamente de su utilidad y no de la cita historicista (Miró Quesada 1951)²²⁵. Lamentaba además que Lima tuviera “tantas fachadas y tan pocas casas” (Miró Quesada 1948b)²²⁶. Negando las

²²⁵ Bridgett Elliot (2009: 134) ha descrito la forma en que Le Corbusier atacó desde la década de 1920 al *art déco*, empleando argumentos más retóricos que fundamentados. Este ataque le permitió negar la modernidad de dicho estilo (“modernístico”) así como de la “cultura visual modernista” previa al funcionalismo.

²²⁶ En la columna de Espacio se publicó una conferencia de Le Corbusier leída 1936: “[...] la arquitectura no es una fachada: no tiene fachada. ¿QUÉ ES UNA

ideas de Harth-terré y otros prestigiosos arquitectos de la época, afirmó:
 “Colocar una réplica de balcón colonial sobre un alero de concreto no es fusionar el nuestro tiempo con el nuestro medio [...] es simplemente desconocer la esencia misma de la arquitectura de hoy” (1950b: I)²²⁷

Es probable que esta presión de parte de un sector de la intelectualidad haya llevado a que en 1952 el Consejo Nacional de Conservación y Restauración de Monumentos Históricos solicite al Concejo Provincial que las piedras del portal demolido de Botoneros pasasen a la Escuela de Bellas Artes²²⁸. Este gesto hizo patente el lugar de los portales como monumentos históricos en el imaginario limeño²²⁹. Dicho estatuto, sin embargo, parece haberse dado más claramente cuando los portales estuvieron demolidos, o estaban a punto de serlo, que cuando estuvieron en pie.

Ni Harth-terré, ni Álvarez Calderón, ni Humberto Guerra respondieron a las críticas contra Botoneros. Fue mucho tiempo después, en *Mi “Carta de Lima”* (1971b), que Harth-terré defendió su diseño para los

FACHADA? En la discusión moderna se dice que una fachada es una mentira” (Le Corbusier 1948: 8).

²²⁷ “Pretender que utilizado a la vez bloques de vidrio y espesas rejas de hierro forjado estamos encontrado la fórmula exacta, el equilibrio perfecto, entre modernidad y tradicionalismo, es condenable y risible ingenuidad. Y es que erróneamente se identifica modernidad con nuevos materiales constructivos, influencia del medio con determinados elementos decorativos o constructivos de nuestra pasada arquitectura” (Miró Quesada Garland 1950b: I). Véase la caricatura de Adolfo Córdova (fig. 42) que acompañaba uno de sus artículos.

²²⁸ Véase Archivo Histórico Municipal de Lima, Obras Públicas, Expediente Letra C, N° 4444, folio 74. Serie 1, año 1952, 1 semestre. Seguido por Consejo Nac. Conservación y Restauración de Monumentos Históricos solicitando se envíe a la Escuela de Bellas Artes las piedras de los pilares de los Portales de la Plaza de Armas. Esto, sin embargo, parece no se concretó, como indica en la década de 1970. Véase Tarazona 1971b.

²²⁹ Hacia la segunda mitad de la década de 1950, el catedrático de origen italiano Bruno Roselli empezó a publicar artículos en el diario *El Comercio* defendiendo la conservación de los balcones limeños (Fernández Arribasplata 2010).

portarles de la Plaza de Armas. A su entender, el arquitecto no debía temer a modificar monumentos de manera que sean más comprensibles para ciudadanos y turistas. Tal idea postulada en la década de 1970 guardaba coherencia con sus proyectos diseñados décadas atrás, como si el tiempo y los cambios ocurridos en la ciudad no hubieran pasado por ellos.

3.2. La Agrupación Espacio y el “jarterrorismo”

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

Emilio Harth-terré (1947b: 8)

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

El grupo tuvo como presencia más descollante a Luis Miró Quesada Garland, quien acababa de publicar *Espacio en el tiempo* (1945). Dicho libro fue una validación del modernismo funcionalista en el medio, y se fundó sobre la retórica de privilegiar la función y la preocupación social por sobre las formas historicistas²³⁰. El libro hizo eco en la nueva generación de arquitectos del reciente Departamento de Arquitectura de la Escuela Nacional de Ingeniería (1943), ávidos por “ponerse al día” con las tendencias que notaban en las revistas de arquitectura de Estados Unidos y Europa.

²³⁰ Antes, Mario Giraldi (1944, 1945a, 1945b) ya había publicado en *El Arquitecto Peruano* una serie de columnas críticas al neocolonial (y al “mestizaje”), y claramente partidarias al funcionalismo.

Fue así que Adolfo Córdova y Carlos Williams, aún estudiantes, se acercaron a Miró Quesada con la idea de crear una revista afiliada al funcionalismo. Existiendo ya la revista *El Arquitecto Peruano*, la cual en un primer momento no tomó partido explícito por el neocolonial o el funcionalismo, Miró Quesada sugirió que más urgente para el medio era la conformación de una agrupación con un programa estético común²³¹. Hacía sentido entonces la reunión de un grupo no solo de arquitectos, sino también de músicos, escritores y pintores²³². Tal suma de esfuerzos individuales fue crucial, y había estado ausente en intentos vanguardistas anteriores de “poner al día” la escena local (Kusunoki 2011: 56ss)²³³.

Espacio se opuso desde su “Expresión de principios” a la arquitectura neocolonial y el indigenismo pictórico²³⁴. Aunque cuestionadas, ambas eran las corrientes más prestigiosas en el medio. Según Espacio, el siglo XX peruano solo había producido cambios de repertorio: en pintura del modelo parisino al indigenismo, y en arquitectura del eclecticismo al “barroquismo colonialista”. Así, tanto el eclecticismo como el neocolonial conformaban la “tragedia y mentira de los neoestilos” (Jara 1949). Al contrario, el funcionalismo sería el verdadero modernismo cosmopolita justamente por

²³¹ Adolfo Córdova citado en Martuccelli 2012: 71ss.

²³² Importante miembro del grupo fue Fernando de Szyszlo, principal difusor de la abstracción en Lima desde fines de la década de 1940. Véase Kusunoki 2011.

²³³ El estudio clásico de Peter Bürger (2000) define las vanguardias artísticas como desvinculadas al tema. Ciertamente, para la Agrupación Espacio (1948: 8) “en el arte contemporáneo el tema es accesorio y hasta cierto punto antiartístico”. Pero como ha demostrado Tatiana Flores (2013: 20ss), las vanguardias latinoamericanas no dejaron de estar vinculadas al contenido social. Dawn Ades (1989: 306-337) ha reunido la mayoría de manifiestos vanguardistas latinoamericanos.

²³⁴ Críticos como Raúl María Pereira (1939, 1940) ya se habían comprometido con la “plástica pura”, y un voto en contra a lo “colonial”. Véase Castrillón 2012.

estar libre de “mitos vacíos” localistas (Agrupación Espacio 1947: 3), de modo análogo a como la pintura abstracta fue “libre de tema”²³⁵.

Al afirmar que su interés yacía exclusivamente en lo funcional, Espacio postuló sus edificios como “máquinas racionales”²³⁶ que respondían mejor que las tendencias anteriores a problemas urbanísticos. El neocolonial, en cambio, habría prestado excesiva atención a repertorios e ideologías colonialistas (fig. 43), desatendiendo el planeamiento técnico (fig. 44) y el factor social (Miró Quesada 1950b)²³⁷. Esta retórica sociológica fue característica del funcionalismo en otros contextos²³⁸, pero debe vincularse además al horizonte político abierto por el gobierno de José Luis Bustamante y Rivero²³⁹. Si en décadas anteriores la diferencia entre tendencias urbanísticas era comprendida como una diferencia entre formas de modernizar la ciudad, Espacio hizo que fuese además una diferencia entre modernidad y conservadurismo político²⁴⁰.

²³⁵ “Por lapso más o menos igual, el ‘colonialismo’ adulteró y sigue adulterando, toda nuestra producción arquitectónica” (Agrupación Espacio 1948: 8). Esta afirmación es paralela a la de Szyszlo (1949) de que “En el Perú no hay pintores”

²³⁶ En este caso se trata de una cita directa a las ideas de Le Corbusier.

²³⁷ Tal desvinculación de todo repertorio ha sido cuestionada. Bridget Elliot (2009) ha mostrado el carácter decorativista y “cinematográfico” del funcionalismo, y Jorge Francisco Liernur (2004) ha notado en esta tendencia citas a arquitectura del norte de África. Sobre el tópico de la “máquina racional”, Liernur (2004: 71) ha cuestionado la supuesta perfecta funcionalidad del funcionalismo.

²³⁸ Mientras que en el caso de la pintura abstracta el énfasis estuvo más en la “autonomía” del artista, en la arquitectura funcionalista el factor social fue importante. Véase Scalvini y Sandri (1984).

²³⁹ El diario progresista *La Nación* tuvo colaboraciones de miembros de Espacio como Sebastián Salazar Bondy, Jorge Eduardo Eielson y Szyszlo. Existe incluso un eco entre la “Expresión de principios” y el “Manifiesto del Sindicato de Artes Plásticas y Afines. Véase Kusunoki 2011: 57.

²⁴⁰ Gorelik (1998: 312-313) ha notado una situación análoga para el caso del urbanismo en Buenos Aires en la década de 1930.

Desde temprano, Espacio gozó de singular presencia mediática. Si bien su revista no se concretó hasta 1950, las relaciones familiares de Miró Quesada con *El Comercio* permitieron una columna todos los jueves para la agrupación²⁴¹. No sorprende pues que el gobierno prestara atención a Espacio. Luis Dórich, miembro del grupo, fue nombrado cabeza de la Oficina Nacional de Planeamiento Urbano, y diseñó el Plan Piloto de Lima²⁴² en 1949, con la colaboración de José Luis Sert, Paul Lester Wiener y Ernesto N. Rogers (*EAP I-II 1950*)²⁴³. Contra el ideal haussmanianno de ciudad con un solo centro ordenado por grandes vías, el nuevo plan orientaba el desarrollo de Lima en base a una red articuladora de distintos centros. Para ello, sus autores propusieron nuevos espacios públicos y descongestionar los ya existentes, en algunos casos a partir de su demolición (Ludeña 2009: 152).

Para el caso del centro histórico, el Plan Piloto no solo buscó impedir que se construyeran nuevos edificios neocoloniales, sino también destruir los que ya existían²⁴⁴. La maqueta propuesta para el centro respetaba el nuevo

²⁴¹ Para un catálogo de todos los artículos, véase Alegre 2001. En realidad, la revista fue de carácter especializado y tuvo un alcance limitado, sobre todo por complicaciones con la editorial Lumen (Alegre 2001: 37).

²⁴² Abogar por la necesidad de un plan de este tipo fue una de las campañas más recurrentes de la Agrupación Espacio (*EC 9 XII 1948*).

²⁴³ La elaboración de planes maestros, destinados a guiar el crecimiento de ciudades capitales en tránsito a convertirse en metrópolis tenía cierta antigüedad en la región, llegando a Lima con cierto retraso (Zapata 1995: 59). Si bien aquí se presta especial atención al plan en relación a la Plaza de Armas, el componente más distintivo del Plan Piloto de 1949 fue el referido a las unidades vecinales: vecindarios autónomos, con sus propias plazas, centros cívicos, etc. (Kahatt 2011: 96). La ejecución del plan fue aprobada en el artículo primero de la Resolución Suprema n° 256 del 12 de setiembre de 1949, que aprobó sus lineamientos generales (Ludeña 2004: 106).

²⁴⁴ Véase *Plan piloto de Lima* (Lima, 1949). Véase además Salas Canevaro (2004); y Ortíz Agama (2012); y la referencia satírica "El Plano Piloto y el Plano Bombardero de Lima" escrita por Héctor Velarde (1949). Este plan debe vincularse al Plan Voisin

palacio municipal y las iglesias San Agustín y Santo Domingo, pero demolía todo lo demás (fig. 51). Los nuevos edificios eran rascacielos funcionalistas, y su escala estaba pensada para aprovechar el limitado espacio del damero. El notable contraste²⁴⁵ entre los edificios funcionalistas y los históricos e historicistas fue escenificado justamente para que los primeros se destaquen (fig. 52). Finalmente, el Plan proponía un nuevo centro en la parte sur de la ciudad: el “Centro Cívico”. Este nuevo emplazamiento sugería una recusación de las connotaciones religiosas, militares y tradicionalistas que cargaban al damero colonial (Ludeña 2009: 153).

Paralelamente, *El Arquitecto Peruano* empezó a apoyar las formas funcionalistas (fig. 50), cuando Fernando Belaunde empezó a tomar contacto con los arquitectos vinculados al Congrès International d’Architecture Moderne²⁴⁶ (Zapata 1995: 131ss; Kahatt 2011: 90ss), grupo funcionalista que asesoró el Plan Piloto de 1949. Si bien este fue aprobado por Resolución Suprema N° 256 del 12 de setiembre de 1949, no llegó a implementarse en su momento, sino parcialmente en años posteriores (Ludeña 2009:153). La venia oficial da cuenta, empero, del eco que tuvo la retórica funcionalista.

Bajo estas propuestas, sin embargo, yacían ambigüedades y aporías no explicitadas durante el periodo. En lo que respecta al “compromiso social”,

de Le Corbusier (1925), el cual destruía los edificios del “viejo París”, dejando apenas media docena de monumentos en pie. Sobre este último, véase Choay 1992: 114.

²⁴⁵ “Lima adquirirá así un aspecto insospechado, desconcertante, para los que piensan que el urbanismo ideal consiste en la uniformidad de edificios y perspectivas haussmanianas, pero beneficioso para la salud de nuestro pueblo [...]” (EAP IV 1949: 25). Sobre el proyecto, véase Villanueva 2008: 189-193.

²⁴⁶ El CIAM se originó en 1928 en Suiza, y contó como miembros a Le Corbusier, Walter Gropius y Richard Neutra. Véase “El pensamiento creador en la arquitectura y el urbanismo. Extractos de conferencias de Paul Lester Wiener” (EAP IV 1945).

los proyectos urbanísticos de Espacio siguieron modelos del funcionalismo europeo y estadounidense, y no una escucha real de las necesidades de los sectores populares de Lima (Ludeña 2004: 72ss). En realidad, la idea de una “revolución contemporánea” de la que hablaron algunos de sus miembros no implicó para otros una toma de posición política, sino una afirmación individualista por medio de la creatividad (Kusunoki 2011: 58). Estas ambigüedades se mostraron en una polémica de 1951 entre miembros del grupo que afirmaron el valor de “asimilar” elementos del arte peruano²⁴⁷, y otros que optaron por eliminar los referentes locales y anteponer la búsqueda de un “lenguaje universal”²⁴⁸. En adelante, la segunda postura fue la oficial del grupo, lo cual alejó de Espacio a miembros con preocupaciones políticas locales como Sebastián Salazar Bondy (Ludeña 2004: 176).

Pese a estas ambigüedades y a que el Plan Piloto no se llevó a cabo, Espacio tuvo una notable influencia en el imaginario arquitectónico²⁴⁹. Fue por su influencia que la arquitectura colonial dejó de ser percibida como

²⁴⁷ En la pintura abstracta, tal “asimilación” no era una repetición de temas, sino una captación del “espíritu”. Véase las declaraciones de Szyszlo en: “Pintura. En la Galería Lima”, *Semanario Peruano*, Lima, n. 24 (9 de agosto de 1948): 27. Samuel Pérez Barreto (1951: 22), miembro de Espacio hasta 1950, describió en 1951 una muestra abstracta, realizada con el respaldo de la agrupación, como afiliada a lo precolombino. Véase Wuffarden 2011: 33, 37.

²⁴⁸ Sobre la polémica, véanse: “Prescindir o no prescindir”, *Espacio*, Lima, n. 8 ([agosto-octubre de 1951]): 1; “Polémica”, *Espacio*, Lima, n. 8 ([agosto-octubre de 1951]): 2-3, 8.

²⁴⁹ Pese a sus limitaciones, Espacio sí produjo una nueva imagen de la arquitectura moderna en el Perú y en años posteriores el funcionalismo fue la tendencia predilecta de los gobiernos de Bustamante y Rivero, y Manuel A. Odría (Ludeña 2004: 157, 180). La historiografía ha tendido a afirmar que el funcionalismo en Latinoamérica fue un “modernismo sin modernidad” (Guillén 2004). Esta interpretación niega que los modernismos locales hayan tenido influencia, así sea de imaginarios. Además, mantiene la trampa conceptual de suponer que sí hubo un modernismo “verdaderamente moderno” en Europa y Estados Unidos, mientras que el latinoamericano habría sido siempre fallido y periférico. Véase Wright 2002.

modelo para arquitectura contemporánea o como posible de ser “puesta al día”, para pasar a ser exclusivamente patrimonio²⁵⁰. En ese sentido, los arquitectos de Espacio se consideraron “más tradicionalistas” que los que producían neocolonial (Pérez Barreto 1948; Agrupación Espacio 1950: I)²⁵¹, y desarrollaron importantes campañas de conservación de patrimonio colonial (Miró Quesada 1950*b*; Neira 1948). Se opusieron de modo tajante a las hasta entonces comunes prácticas de remodelación neocolonial, pero también al empleo de modelos coloniales para arquitectura contemporánea (Agrupación Espacio 1950: I). En ese sentido, se dijeron continuadores de las ideas de John Ruskin (Córdova, Pérez Barreto y Williams 1950), para quien restaurar arquitectura del pasado era tan absurdo como revivir un muerto²⁵².

Paralelo a la campaña por el patrimonio colonial fue el ataque contra la plaza neocolonial de Harh-torré. Tan elocuentes como las ya citadas afirmaciones de Miró Quesada, fueron las caricaturas con las que Adolfo Córdova solía acompañarlas. Dibujadas por lo general el mismo día de la impresión, estas presentaban de manera pedagógica, con estilo suelto y tono

²⁵⁰ En un mismo año, coincidieron dos eventos que reflejaban una visión de la arquitectura colonial como objeto museable, y por ende caduco: una exposición de reproducciones de balcones de cajón; y una reproducción a escala de la Plaza de Armas del siglo XIX. Véanse “Exposición sobre balcones de Lima abrieron ayer”, *El Comercio*, Lima, 16 de junio de 1959, edición de la mañana, p. 7; y “Revive la Plaza hace un siglo. Magia y encanto en la obra de un amante de la tradición”. *El Comercio*, Lima, 17 de junio de 1959, pp. 1-3.

²⁵¹ “Porque en el verdadero sentido de la palabra la tradición es el respeto a las formas pasadas y no su apropiación ilícita hoy en día” (Agrupación Espacio 1950: I). Entre sus campañas estuvieron la de la Plaza de Armas de Lima, pero también la remodelación de la plazuela de San Francisco, y la reforma urbana de Cuzco.

²⁵² El pensamiento de John Ruskin era opuesto al de su contemporáneo Viollet-le-Duc, para quien era “restablecer un estado completo que puede no haber existido nunca en un momento dado”. Para una oposición entre los pensamientos de Viollet-le-Duc y Ruskin, véase Choay 1992:132-136.

irónico, argumentos y debates estéticos y urbanísticos. Por ejemplo, *La balconización de la Plaza de Armas* de Córdoba (fig. 45) acompañó “La feria de los balcones” de Miró Quesada (1948: 8). En ella, Córdoba ofrecía una burla de la remodelación de la Plaza de Armas, exagerando los balcones y portadas, con lo cual exaltaba su tenor teatral y artificioso.

Del mismo modo, *Aseguran que los balcones son hechos a su medida* (fig. 46) dejaba en evidencia el desmedido tamaño de los nuevos balcones, diseñados más para “llenar el espacio” que para satisfacer una necesidad. En esa línea, *El jarterrorismo, la arquitectura y el amor* (fig. 47) criticaba la decisión de insertar una ventana ciega en Botoneros. Si bien esta otorgaba simetría al diseño, no tenía funcionalidad alguna. El término “jarterrorismo” fue el apelativo paródico acuñado por Córdoba y empleado por la Agrupación Espacio para referirse a las obras de remodelación de Harth-terré. Fue tanto el ensañamiento contra Harth-terré, que este se quejó con el editor del periódico, y la columna dejó de publicarse por un breve periodo²⁵³.

En un campo más amplio, Espacio señaló además la tendencia a “inventar monumentos” (fig. 48) de la cual la plaza fue un ejemplo singular. Los términos “fachadista” y “pastel de bodas” (Velarde 1955) empezaron a usarse para caricaturizar las decisiones formales y urbanísticas del eclecticismo y el neocolonial. Al comentar el concurso de remodelación de la Municipalidad de Magdalena del Mar, Espacio destacó que las bases exigían

²⁵³ Sobre la polémica con Harth-terré y la Agrupación Espacio, véase Córdoba en Martuccelli 2012: 73ss.

un edificio de “estilo moderno” con balcón²⁵⁴ (Neira 1949). Tal petición fue satirizada también por una caricatura de Córdova (fig. 49).

Si bien Harth-terré no respondió directamente a las críticas a la plaza neocolonial, sí fue un importante interlocutor de Espacio²⁵⁵. Poco después de la publicación de la “Expresión”, Harth-terré (1947b: 8; 1947c: 2, 5) publicó una respuesta. Ante todo, aclaró que compartía la misma intención de la agrupación: “modernizar nuestra arquitectura”. Para él, sin embargo, la modernidad no era algo exclusivamente “técnico”, sino también simbólico: del “espíritu”²⁵⁶. El neocolonial, para él, era poner en las “líneas firmes y sencillas de la arquitectura de hoy, la esencia del arte que produjimos ayer”. En realidad, aseveró, el funcionalismo continuaba también una tradición: la de la arquitectura industrial del XIX. En ese sentido, la idea de una forma sin historia era falsa. El funcionalismo era solo una de tantas “exóticas corrientes” de moda, que además pecaba por no tener vínculo con “lo propio”.

Pero las objeciones de Harth-terré al funcionalismo eran anteriores a Espacio. Desde fines de la década de 1930 y durante la de 1940 acusó aquellos modelos de “fierro y economía”, no solo por ser “ajenos” y “verdadera

²⁵⁴ Algunos de los criterios del concurso: “El edificio será de estilo moderno con motivos coloniales, de preferencia en los balcones [...] El Palacio deberá tener un balcón [...] debiendo tener de preferencia arcadas coloniales” (Neira 1949).

²⁵⁵ En un tono más virulento que argumentativo, afirmó que “una crítica [de la Agrupación Espacio] que ‘mas es autobombo [...] Con todo esto ellos mismos, en su fuero interno, están convencidos que no obran de verdad’”. Citado en Córdova, Pérez Barreto y Williams 1950: I.

²⁵⁶ En esto repetía ideas del arquitecto argentino Ángel Guido, quien respondiendo a Le Corbusier afirmó que la arquitectura debe ser un medio de expresión, y no de utilidad o funcionalismo (Malosetti, Siracusano y Telesca al 1999, 20). En realidad, también para Miró Quesada la arquitectura era expresión del “espíritu” (Miró Quesada Garland 1945: 19-29). La Agrupación Espacio (1947: 3) sostuvo desde el inicio que el hombre es un “ser histórico”, y que justamente de su contexto, pero no de mitos, es que deben derivarse las formas arquitectónicas.

negación de lo espiritual”, sino también por ser “alardes del comercio y la propaganda” (Harth-Terré 1937; 1941a; 1944; 1946b)²⁵⁷. Fue importante para él cuestionar que el funcionalismo fuese en verdad ahistórico. Las formas del funcionalismo eran el producto de una tradición específica: europea y ajena. A su entender, la época contemporánea (la de la posguerra) era una “encrucijada” que generaba la ilusión de que no había un estilo. Con más razón aún entonces era necesario buscar un estilo que sí fuese “propio” (Harth-terré 1947b; 1947c)²⁵⁸. Harth-terré notó la manera en que, al negar los estilos y urbanismos precedentes, Espacio enfatizó sus propios repertorios y urbanismos, y reservó para sí el apelativo de “moderno”.

²⁵⁷ Para otra crítica al “nudismo”, véase Jochamowitz 1939. En su comentario a un reciente libro de Le Corbusier, *Propos d'urbanisme* (1946), Harth-terré (1946b) mostró entusiasmo por lo que consideraba un saludable giro en el pensamiento de este hacia la “valoración del elemento nacional de la arquitectura”.

²⁵⁸ Héctor Velarde (1933: 126-127) había respondido a esta preocupación tiempo antes. A su parecer, “el cemento armado, que aún no puede dar esa nota de vida”, no es suficiente. Será más bien “La ornamentación es una necesidad para el hombre y será la prueba de que hemos llegado al verdadero arte de la nueva arquitectura”.

CONCLUSIONES

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

Emilio Harth-terré (1973: 13-14)

En 1964, una década después de concluida la remodelación del conjunto arquitectónico de la Plaza de Armas, la empresa Bridusa demolió el edificio que se encontraba en la esquina entre la catedral y el portal de Botoneros y construyó un edificio muy superior en escala a los edificios neocoloniales diseñados por Harth-terré y Álvarez Calderón. Para ello contó con la venia tanto del Concejo de Conservación de Monumentos Históricos, como de la municipalidad. Este hecho despertó una polémica en la prensa²⁵⁹. En el pronunciamiento del Concejo se estableció solamente que los balcones debían ser reinstalados en el nuevo edificio.

Años después, en 1968, Eduardo Irigoyen, inspector de ornato de la Municipalidad denunció que la construcción había ido en contra de los reglamentos de construcción de la plaza (EC 20 IX 1968: 7) pues rompía la homogeneidad del conjunto, y solicitaba una demolición del nuevo edificio y la construcción de uno de menor tamaño (EC 15 IX 1968: 3)²⁶⁰. Esta polémica

²⁵⁹ Véase “Com. Consultiva Municipal nunca fue informada sobre balcones de Plza. De Armas” (EC 22 IX 1968: 3); “Debieron conservarlos para ser reinstalados: Balcones de Judíos se destruyeron al desmontarlos” (EC 24 IX 1968: 8).

²⁶⁰ “Necesariamente se producirá demolición: Edificio de Bodegones y Judíos sólo tendrá altura de 18.20 mts.” (EC 15 IX 1968: 3); “Municipio acordará el miércoles la multa a propietarios de edificio: Podría ser de medio millón de soles” (EC 16 IX 1968:

fue mucho más publicitada. Los representantes de la empresa afirmaron estar dispuesta a modificar la fachada, pero no a destruir su edificio (*EC 13 IX 1968: 8; EC 15 IX 1968: 3*). En su argumentación, destacaron que no había demolido monumento alguno pues el edificio original no estaba inscrito en el Concejo Nacional de Monumentos Históricos²⁶¹, y que los balcones no eran coloniales sino que habían sido construidos por encargo de “los abuelos de Emilio Harth Terre” luego de un incendio (*EC 19 IX 1968: 9*).

Harth-terré propuso entonces un proyecto de menor escala para el edificio, manteniendo la armonía con sus portales neocoloniales. Este no fue acometido²⁶². Tras una serie de dilaciones²⁶³, el municipio cesó en su intento regulador del edificio Bridusa, afirmando que dicha construcción se encontraba amparada en licencias municipales previas (*LP 6 III 1969: 2*). Al mismo tiempo, se hizo público que las piedras de los portales coloniales estaban “numeradas, pero abandonadas” en el depósito municipal, “a la espera de ser utilizadas en alguna obra pública” (*EC 26 IX 1968: 8*)²⁶⁴.

3); “Colegio de Arquitectos hizo estudio de la Zona: Edificios de ‘Lima Cuadrada’ no deben sobrepasar 20 metros” (*EC 18 IX 1968: 9*).

²⁶¹ Esto luego fue negado en “Concejo ve hoy problema por sexta vez: Tenía categoría de monumento histórico la casa de P. de Armas” (*EC 25 IX 1968: 3*). Sobre la frustración por no poder vencer a la empresa, véase caricatura en J.L.R. “Como todo aquí” (*EC 30 IX 1968: 2*).

²⁶² Véase Colección Harth-terré, Manuscritos, caja 6, folder 2. Desde 1960, además, Harth-terré defendió la existencia de huacas precolombinas en plena Plaza de Armas. Véase Harth-terré 1960*a*; Ramón 2014: 105ss.

²⁶³ “Firma dice que no demolerá nada: El Concejo aún no se pronuncia sobre edificio en Plaza de Armas” (*EC 13 IX 1968: 8*); “En sesión del Concejo de Lima: Otra vez por faltar quórum no se vio demolición del edificio en Plaza de Armas” (*EC 19 IX 1968: 9*); “De nuevo dejaron sin quórum la sesión: Maniobra de ediles impide véase el caso de edificio en P. de Armas” (*EC 20 IX 1968: 7*).

²⁶⁴ Véase “Están abandonadas piedras que formaban Portales de la Plza. De Armas” (*EC 26 IX 1968: 8*).

Quizás recordando este incidente, y en el marco de lo que era una defensa velada de su polémica remodelación neocolonial, Harth-terré afirmó en 1971 que todo monumento antiguo ha pasado por múltiples refacciones, las cuales devienen parte de su “unidad histórica”. Incluso los portales de la década de 1940, sostuvo, adquirirían algún día el sello de “históricos, intangibles y tradicionales” y tendrían que ser “defendidos de nuevos modernizantes” (Harth-terré 1971*b*). Esta visión dinámica del tiempo en el arte lo llevó a afirmar un “eclecticismo analítico” para valorar arquitectura colonial y moderna²⁶⁵, en tanto “los hierofantes se han contradicho sin dejar de tener razón” más de una vez (Harth-terré 1973: 16).

La dificultad que hasta hoy existe para comprender la reinención neocolonial de la Plaza de Armas radica justamente en la complicada dinámica de usos y percepciones que se dio en sus monumentos en un periodo relativamente corto. Françoise Choay (1992: 222-229) ha señalado ya la complejidad que presenta el estudio del patrimonio monumental, producto de su temporalidad paradójica. Un monumento, de un lado, es una imagen rememorativa que ofrece estabilidad e identidad, pero que debido a ello se fetichiza y niega la dinámica de su propia historia. De ahí que comprender y

²⁶⁵ Al comentar en 1973 una pintura de Bill Caro de un casa colonial en ruinas, Harth-terré alabó la representación “del drama urbano” que el pintor proponía, sin dejarse dominar por “el mito, el romance y la leyenda”. A su entender, Caro reclamaba desde el presente una tradición para el futuro. Pero por otro lado, agregó, sería pertinente que Caro represente también la descomposición de las “modernas barriadas” de geometría gélida (Harth-terré 1973: 9-10). Para una reseña sobre la pintura de Caro, en la cual se señala también la “distancia” crítica conseguida por esta, véase Majluf y Villacorta 1997: 20.

cuidar un monumento, nuevo o antiguo, implique ante todo desentrañar críticamente los relatos e imágenes que se sedimentan sobre este.

Esta tesis se ha detenido en un proceso olvidado por la historia de la arquitectura: la reinención neocolonial de la Plaza de Armas en la década de 1940. Para inicios del XX la plaza se había vuelto un espacio aburguesado y poco representativo para los ciudadanos, y en las décadas siguientes ya no satisfizo las necesidades urbanas de los mismos. El proyecto para su reforma, establecido en 1924 por Harth-terré, buscó contestar ambas situaciones. Para ello conjugó dos retóricas: la de modernización urbana presentes desde inicios del XX, a partir de apertura de grandes vías y exclusión de mercaderes, y la del “estilo nacional” consolidada en la década de 1920. En este contexto, los flamantes portales neocoloniales fueron percibidos como más necesarios que los portales coloniales, justificándose así la destrucción de los segundos para erigir los primeros.

Pese a la aceptación entre arquitectos y autoridades del proyecto, este no fue acometido hasta 1940, y aún entonces su conclusión tardó más de diez años. Esto se debió a demoras por parte del municipio, pero también a dificultades para expropiar terrenos al sector privado, el cual desde inicios del XX daba la pauta en la configuración de espacios urbanos en Lima, así como con comerciantes populares. Mientras tanto, hacia 1947, la Agrupación Espacio y ciertos intelectuales empezaron campañas contra la arquitectura neocolonial y la reforma de la plaza, a partir de argumentos de patrimonio y “puesta al día” modernista. El descrédito de la plaza, sumado al hecho de que

nuevos ejes urbanos se articularon lejos del centro histórico, llevó a que dejasen de plantearse proyectos urbanos desde ahí.

La campaña contra el neocolonial hizo eco entre el gremio de arquitectos, a veces de manera literal. En 1946, algunos de los futuros miembros Espacio se pronunciaron contra del estilo “neocuzqueño” que se estaba empleando para edificios públicos en dicha ciudad²⁶⁶ y afirmaron el funcionalismo como opción. En 1959, cuando el arquitecto José García Bryce trazó su influyente historia de la arquitectura, repitió tal imagen. En la misma página en que destacaba la buena salud del modernismo funcionalista en Lima, recomendó a los arquitectos cuzqueños dejar de producir formas que “que ya habían caducado” (García Bryce 1959: 39).

Tal imagen negativa del neocolonial entre arquitectos se vinculó a una imagen negativa de “lo colonial” entre intelectuales. El escritor Sebastián Salazar Bondy fue miembro de Espacio y, si bien en 1955 se distanció del grupo (Ludeña 2004: 176), compartió con otros miembros la idea de que el mundo colonial fue esencialmente “represivo” (Salazar Bondy 1955), como expuso en su influyente *Lima, la horrible* (1964). La percepción del periodo colonial como “feudal” o “Edad Media” ya había sido sugerida en el campo político (Mariátegui 1924), pero fue a partir de este momento que se volvió

²⁶⁶ Adolfo Córdova, Julio Ferrand, José Polar y Carlos Williams (1946) dirigieron una carta al diario *El Sol* el 30 de setiembre, la cual a su vez era una respuesta a una publicación del 20 de setiembre en el mismo diario, titulada “La zona intangible del Cuzo monumental”.

una idea aceptada entre intelectuales, al punto que Raúl Porras Barrenechea (1955) sintió la necesidad de reivindicar lo colonial²⁶⁷.

Dicha percepción ha tenido una larga duración²⁶⁸. Hacia 1984, el artista Emilio Rodríguez Larraín, uno de los firmantes de la “Expresión de principios” de Espacio, construyó en casa del arquitecto Emilio Soyer su escultura arquitectónica *Tumba de los Reyes Católicos* (fig. 53). La obra constituía un “entierro simbólico” de la cultura hispana, coherente con el pensamiento de su generación (Wuffarden 2002: [14-15])²⁶⁹. En efecto, el diseño abstracto de este falso monumento trazaba un puente directo entre las formas arquitectónicas precolombinas y las del funcionalismo, a la vez que obliteraba, como su irónico nombre indica, el periodo colonial.

Mientras tanto, las autoridades no volvieron a proponer una reforma para la Plaza de Armas que la resitúe como centro social de la ciudad. La polémica desatada por el edificio Bridusa en 1968 hizo evidente no solo la injerencia de la empresa privada en la configuración del espacio público, como había ocurrido ya con la construcción del edificio Oeschle en 1917, sino también la desidia del gobierno hacia la plaza. Desde la década de 1970, las sedes ministeriales y centros financieros se trasladaron a La Molina o San

²⁶⁷ En la década de 1950, Harth-terré (1958: 3ss) sostuvo una polémica con el historiador John Rowe, en la que trató de contrarrestar la leyenda negra (“complejo antiespañol”) que había caído sobre el periodo colonial.

²⁶⁸ Guillermo Rochabrún (2009: 464) ha reflexionado sobre la “herencia colonial” como una “pseudo-explicación” de los problemas del país, tanto en la historiografía como en el discurso público actuales.

²⁶⁹ La obra era una crítica anticipada a las conmemoraciones por el quinto centenario del descubrimiento de América. El nombre evocaba las tumbas reales de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, visitadas por el artista. La primera versión fue construida en una galería limeña, pero hubo otras dos. Véase Wuffarden 2007: 20.

Isidro, los espacios sociales y comerciales más visitados por diferentes grupos sociales a Miraflores y San Isidro (Ludeña 2009: 154), y el crecimiento urbano se dio en los bordes de la ciudad “oficial”; con todo lo cual el centro histórico dejó de interesar en las agendas políticas de las autoridades.

En las dos últimas décadas, las autoridades han intentado resituar la Plaza de Armas como referente para ciudadanos y turistas²⁷⁰. Dicha tendencia se enmarca en una campaña más amplia de “devolver” el centro histórico a sus ciudadanos, a partir de la puesta en valor de algunos edificios y espacios públicos específicos²⁷¹. Cabe anotar sin embargo la ambigüedad detrás de este discurso, en tanto no resulta claro cuándo los espacios públicos oficiales sí promovieron la participación ciudadana²⁷². Como en épocas pasadas, los edificios y espacios públicos son deshistorizados y despolitizados: empleados más como propaganda que como medios para ejercer ciudadanía²⁷³. Ante este tipo de abordajes, la investigación histórica resulta crucial para dar sentido a las imágenes y discursos, así como a las relaciones de poder y exclusión, que desde el pasado siguen configurando el espacio social limeño.

²⁷⁰ La plaza fue remozada en 1997. Véase Municipalidad de Lima 1997. Para interpretaciones sobre estos intentos de “recuperar” el centro, véanse: Ruiz de Somocurcio 2007; Ludeña 2009: 155ss. Entre 2010 y 2014, la municipalidad promovió conciertos en la plaza y pasacalles con temas andinos. Ver: <http://www.andina.com.pe/agencia/noticia-36-delegaciones-escolares-exhibieron-diversidad-cultural-pasacalle-515386.aspx>

²⁷¹ Según Dorota Biczal (2013), la Lima de la década de 2000 fue orquestada por las autoridades como un “collage de fragmentos históricos” para turistas.

²⁷² Es discutible que la plaza haya en efecto sido “de los ciudadanos”. Cuando menos desde mediados del XIX esta ha estado cargada de un tenor aburguesado y en esa medida excluyente (Ludeña 2009: 161).

²⁷³ Según Habermas, una de las “deformaciones” de la esfera pública es justamente la actitud del Estado de tratar a sus ciudadanos como consumidores, a través de la propaganda política (Habermas 1991: 175-176).

ILUSTRACIONES

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

Archivos y colecciones

Archivo Adolfo Córdova, Lima

Archivo Rodríguez Larraín, Lima

Archivo familia Malachowski, Lima

Archivo Histórico Municipal de Lima

Biblioteca Central de la Universidad de Lima

Biblioteca Manuel Solari Swayne, Museo de Arte de Lima

Biblioteca Nacional del Perú, Lima

Colección Harth-terré, Biblioteca Latinoamericana, Universidad de Tulane, Nueva Orleans

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

Periódicos y revistas

Boletín Municipal de Lima Metropolitana, Lima

Ciudad y Campo y Caminos, Lima

El Arquitecto Peruano, Lima

El Comercio, Lima

La Prensa, Lima

La Crónica, Lima

La Ilustración Peruano, Lima

Variedades, Lima

Libros, folletos y artículos de época²⁷⁴

Memoria de la Municipalidad de Lima. Lima: Librería e Imprenta Gil, 1906.

Lima 1919-1930. Lima, 1935.

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

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

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

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

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

AGRELO, Emilio

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

AGRUPACIÓN ESPACIO

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

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

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

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

BARRANTES CASTRO, Pedro

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

BELAÚNDE TERRY, Fernando

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

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

²⁷⁴ Esta bibliografía no incluye las referencias a artículos periodísticos citados en el texto, ni a manuscritos y cartas.

BENVENUTTO MURRIETA, Pedro

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

CARRERA VERGARA, Eudocio

1940 *La Lima criolla de 1900*. Lima.

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

CASTILLO, Teófilo

1915 "Interiores limeños XII: Casa del doctor Federico Elguera".
Variedades, Lima, n. 374 (1 de mayo): 2064-2068.

1918a "En viaje del Rímac a la Plata Buenos Aires". *Variedades*, Lima, n.
539 (29 de junio): 613-616.

1918b "Notas de ate". *Variedades*, Lima, n. 544 (3 de agosto): 734.

CASTRO, Martha de

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

CENTURIÓN HERRERA

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

CÓRDOVA, Adolfo

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

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

1946 "El Cuzco monumental e intangible". *El Sol*, Cuzco, 30 de
setiembre.

CÓRDOVA, Adolfo, Samuel PÉREZ BARRETO, Carlos WILLIAMS

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

DÁVALOS Y LISÓN, Pedro

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

DOCUMENTA

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

DÓMENICO SUAZO, Haydeé di

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

DUNKELBERG, Carlos

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

ELGUERA, Federico

1901a *Memoria de la Municipalidad de Lima*. Lima: Librería e Imprenta Gil.

1901b *Boletín Municipal*, Lima, n. 1.

1903 "Construcciones urbanas". *El Comercio*, Lima, 31 de octubre.

1924 "El nuevo Palacio Municipal". *Ciudad y Campo y Caminos*, Lima, n. 1 (julio de 1924): 7.

ELMORE, Teodoro

1903 "Carácter actual de la arquitectura". *Informaciones y memorias de la Sociedad de Ingenieros*, Lima, vol. V, n. 8 (agosto): 118-122.

FLÓREZ ARÁOZ, José

1943 "El Proyecto de la Basílica de Santa Rosa de Lima y la justificación de su estilo". *El Arquitecto Peruano*, p. 23.

GALLO PORRAS, Luis

1934 "La adquisición del solar del antiguo Concejo". *¿El Comercio?*, Lima, ca. 15 de noviembre. Véase Colección Harth-terré, Manuscritos, caja 1, folder 1.

GÁLVEZ, José

1935 "El balcón". En José Gálvez. *Estampas limeñas*. Lima: Municipalidad de Lima.

GARCÍA, Uriel

1930 *El nuevo indio. Ensayos indianistas sobre la sierra sur-peruana*. Cuzco: H. G. Roza sucesores.

GARCÍA CALDERÓN, Francisco

[1907] *El Perú contemporáneo*. Lima: Banco Internacional del Perú, 1981.

GIRALDI, Mario

1944 "Limeñismos arquitectónicos", EAP, mayo de 1944.

1945a "¿En busca de nuestra arquitectura?". *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 92 (marzo): [19-20].

1945b "¿Para qué estudiamos historia?". *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 94 (mayo): [34-35].

GRESLEBIN, Héctor

- 1924 "El estilo renacimiento colonial". *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, n. 38-39 (febrero).

GUIDO, Ángel

- 1925 *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*. Rosario: Editorial "La Casa del Libro".

HARTH-TERRÉ, Emilio

- 1921a Sin datos disponibles. *La Prensa*, Lima, 12 de junio.
- 1921b "400 casas para empleados en el pueblo de San Miguel, Lima". *Mundial*, Lima, n. 76 (28 de octubre).
- 1926 *Estética urbana. Notas sobre su necesaria aplicación en Lima*. Lima: Librería Francesa Científica y Casa Editorial E. Rosay.
- 1932 "Caricaturas sobre la arquitectura y el urbanismo actual". *Variedades*, Lima, 27 de febrero, n. 1249.
- 1937 "¿Qué cosa es el funcionalismo?". *El Arquitecto Peruano*, setiembre, p. 35.
- 1939 "La modernización de las fachadas. Carta del arquitecto Emilio Hart Terré". *La Prensa*, Lima, 9 de junio, p. 3.
- 1941 "Arquitectura virreinal y arquitectura moderna". *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 42 (enero): [29-30].
- 1944 "Tendencias de la arquitectura en el Perú". *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 79 (febrero): [21-23].
- 1945a "A propósito de una errata. La iglesia de Puente Piedra fue proyectada por Guerra y construida por Málaga". *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 91 (febrero): [39].
- 1945b "Análisis de una arquitectura peruana contemporánea". *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 92 (marzo): [33-35].
- 1946b "Le Corbusier, predicador infatigable. Comentario Bibliográfico a su último libro". *El Arquitecto Peruano* 111, Lima, octubre, p. [33].
- 1946c "La acusación de vetusto a un monumento urbano es una máscara a nuestra desidia o a nuestra impasible actitud ante la historia". *El Comercio*, Lima, 10 de diciembre, p. 3.
- 1947a "La expresión artística de la escultura aborígen". *El Comercio*, Lima, 26 de febrero, p. 8.
- 1947b "Espacio". *El Comercio*, Lima, edición de la tarde, 18 de junio, p. 8.
- 1947c *Por una arquitectura contemporánea que sea nuestra*. Lima: VI Congreso Panamericano de Arquitectos, Editorial Etinsa.
- 1951 "Mesticismo en la arquitectura peruana virreinal". Texto mimeografiado. Lima, setiembre. Véase Colección Harth-terré, Manuscritos, caja 1, folder 1.
- 1958 *Carta paladina. Al Señor John Howland Rowe profesor de Antropología en la Universidad de California, Berkeley*. Lima: Editorial Tierra y Arte.
- 1959 "Un balcón para doña Micaela Villegas". *El Comercio*, Lima, 13 de julio.

- 1960a "El asiento arqueológico de la ciudad de Lima. Las cinco huacas de la Plaza de Armas". *El Comercio*, Lima, 18 de enero.
- 1960b "Matías Maestro. El arquitecto que dio su nombre al Cementerio fue también notable arquitecto y gran patriota". *La Crónica*, Lima, 28 de julio.
- 1963 *Una historia de la arquitectura en el Perú*. [De "El Arquitecto Peruano"]. Lima.
- 1965 "La arquitectura mestiza del sur peruano". En *Revista Histórica*, tomo XXVII, pp. 285-293.
- 1971a [Artemio Terreros]. *Discurso sobre la conservación y restauración de monumentos artísticos de la ciudad de Lima*. Lima: Editorial Universitaria, abril.
- 1971b *Mi "carta de Lima"*. Lima: Editorial Universitaria.
- 1972 "La arquitectura del Perú en la historia". *Copé*, Lima, III/8, pp. 16-21.
- 1973a *Carta analítica al pintor Bill Caro*. Lima: Editorial Universitaria.
- 1973c "Arequipa, almacigo de arte mestizo". *El Comercio*, Lima, 8 de junio, edición de la mañana, p. 2.

HARTH-TERRÉ, Emilio y Alberto MÁRQUEZ ABANTO

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

JARA, César de la

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

JOCHAMOWITZ, Alberto

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

KUBLER, George

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

LAVALLE, Juan Bautista de

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

LEGUÍA, Augusto Bernardino

- 1925 "Mensaje del Presidente del Perú, Augusto Bernardino Leguía Salcedo, ante el Congreso Nacional, el 28 de julio de 1925". Consultado el 15 de junio de 2014. Disponible en la web del Congreso del Perú:

http://www.congreso.gob.pe/museo/mensajes/Mensaje_1925.pdf

MAGUIÑA, Alejandro

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

MARIÁTEGUI, José Carlos

- 1924 "Motivos polémicos: pasadismo y futurismo". *Mundial*, Lima, n. 233 (31 de octubre de 1924): [6-7].
- 1927 "Réplica a Luis Alberto Sánchez". *Amauta*, Lima, n. 7 (marzo): 38-39
- [1927] *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007.

MIRÓ QUESADA GARLAND, Luis

- 1945 *Espacio en el tiempo. La Arquitectura como fenómeno cultural*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad.
- 1948a "Colabora la Agrupación Espacio: La feria de los balcones". *El Comercio*, Lima, 11 de noviembre, edición de la tarde, p. 8.
- 1948b "Colabora la Agrupación Espacio: Perogrullo y la arquitectura". *El Comercio*, Lima, 9 de diciembre, edición de la tarde, p. 8.
- 1950b "Problemas urbanos aquí y ahora". *El Comercio*, Lima, 12 de marzo, suplemento dominical, p. I.
- 1951 "Reformas urbanas para Lima: las plazoletas de la Plaza de Armas". *Espacio*, Lima, n. 7 (mayo): 2.

MIRÓ, César

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

MORALES MACHIAVELLO, Carlos

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

NEIRA, Eduardo

- 1948 "Los monumentos arquitectónico". *El Comercio*, Lima, 30 de setiembre.
- 1949 [E.N.A.] "Concurso arquitectónico". *El Comercio*, Lima, 15 de diciembre, edición de la tarde, p. 8.

NOEL, Martín

- 1921 *Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispano-Americana*. Buenos Aires: Talleres S. A. Casa Jacobo Peuser.
- 1926 *Fundamentos para una estética nacional. Contribución a la historia de la arquitectura hispano-americana*. Buenos Aires: Imprenta de R. Giles.
- ORTÍZ RODRÍGUEZ, Federico
- 1924 "Habitaciones populares". *Mundial*, Lima, n. 219 (28 de julio).
- ORTÍZ DE ZEVALLOS, Luis
- 1949 "La enseñanza de la Historia del Arte". *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 145 (agosto): [33-39].
- OTERO, José
- 1928 "El exotismo en las construcciones de la nueva Lima. El arte arábigo-hispano". *Ciudad y Campo y Caminos*, Lima, n. 39 (mayo de 1928): 14-15.
- PAZ SOLDÁN, Juan Pedro
- 1908 "Los progresos de Lima impresiones de regreso". *Actualidades*, Lima, n. 256 (7 de marzo): 185-186.
- PEREIRA, Raúl María
- 1939 "Consideraciones sobre la pintura peruana". *Mercurio Peruano: revista mensual de ciencias sociales y letras*, Lima, n. 151, setiembre, pp. 397-403.
- PÉREZ BARRETO, Samuel
- 1948 "Colabora la Agrupación Espacio: Tradición y anti-tradición". *El Comercio*, Lima, 29 de abril, edición de la tarde, p. 8.
- 1951 "Las pinturas recientes de Szyszlo". *Semanario Peruano*, Lima, n. 22 (28 de mayo de 1951): 22.
- PÉREZ REINOSO, Ramiro
- 1926 "El sentido del arte americano". *Mercurio Peruano: revista mensual de ciencias sociales y letras*, Lima, n. 94-96, abril-junio, pp. 284-291.
- PIQUERAS COTOLÍ, Manuel
- [1930] "Algo sobre el ensayo de estilo neoperuano en arquitectura". *Huaca*, Lima, n. 3 (1992): 61-62.
- 1939 "Un documento interesante. Definición del arte neo-peruano, por Manuel Piqueras Cotolí". *El Comercio*, Lima, 14 de julio. También en *La Prensa*, 24 de julio.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl
- 1955 "La Colonia: Edad Media peruana". *Fanal*, Lima, n. 43, pp. 2-11.

RIVA-AGÜERO, José de la

- 1934 "Invocación del doctor Riva-Agüero por la tradición de la Casa Consistorial". *¿El Comercio?* Lima, ca. 9 de noviembre. Véase Colección Harth-terré, Manuscritos, caja 1, folder 1.
- 1937 *Por la verdad, la tradición y la Patria (opúsculos)*. Lima.

SABOGAL, José

- 1940 "Arquitectura peruana. La casona arequipeña". *El Comercio*, Lima, 15 de mayo, p. 15.

SALAZAR BONDY, Sebastián

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

SZYSZLO, Fernando

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

VALDELOMAR, Abraham

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

VALEGA, Manuel

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

VELARDE, Héctor

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

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

WILLIAMS, Carlos

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

WÖLFFLIN, Heinrich

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

ZAVALETA, Juan de

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

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

ABAD, Teresa y Samuel CÁRDENAS

1975 *Evolución histórica del espacio urbano de la Plaza Mayor de Lima*. Tesis de bachillerato. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería.

AGUIRRE, Carlos

2002 "La historia social del Perú republicano (1821-1930)". *Histórica*, Lima, n. 24.1-2, pp. 445-501.

ALEGRE, Roy Luis

2001 *"La Agrupación Espacio en El Comercio": aproximaciones al proceso moderno en el Perú*. Tesis de maestría. Lima: Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Arte, Universidad Nacional de Ingeniería.

ALVA CENTURIÓN, Héctor y Carlos ESPINOZA

1962 "Comentarios a la obra de Harth-Terré". *Expreso*, Lima, 9 de octubre.

ÁLVAREZ ORTEGA, Syra

2000 *Historia del mobiliario urbano de Lima 1535-1935*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería.

2006 *La formación en arquitectura en el Perú. Antecedentes, inicios y desarrollo hasta 1955*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería.

AMARAL, Aracy

1994 "La invención de un pasado". En Aracy Amaral, ed. *Arquitectura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo: Fondo de Cultura Económica, pp. 11-16.

ANDERSON, Benedict

[1991] *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Traducción del inglés de Eduardo L. Suárez. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2007.

AQUIZE TORO, Roxana

2008 *Modernidad, modernismo y modernización en Lima (1884-1930)*. Tesis de licenciatura. Lima: Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Universidad Nacional de Ingeniería.

ARMAS ASÍN, Fernando

2006 *La invención del patrimonio religioso peruano (1820-1950)*. Lima: Asamblea Nacional de Rectores.

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

- [1988] *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad.* Traducción del inglés de Andrea Morales Vidal. Madrid: Siglo XXI Editores, 2008.
- BICZEL, Dorota
2013 "Lima I[NN]Memoriam. In Transit to Democracy: Shaping Public History in the Urban Landscape". Arara, Essex, n. 3. Consultado el 15 de diciembre de 2014. Disponible en: https://www.essex.ac.uk/arthistory/research/pdfs/arara_issue_11/biczel-1.pdf
- BORRAS, Gérard
2012 *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- BUCK-MORSS, Susan
1991 *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge (Mass.): The MIT Press.
- BURGA, Manuel y Alberto FLORES GALINDO
1987 *Apogeo y crisis de la república aristocrática*. Lima: Rikchay Perú.
- BÜRGER, Peter
2000 *Teoría de la vanguardia*. Traducción de Jorge García. Barcelona: Ediciones Península.
- CADENA, Marisol de la
1998 "El racismo silencioso y la superioridad de los intelectuales en el Perú". *Socialismo y participación*, Lima, n. 83 (diciembre): 85-109.
- CALDAS TORRES, Patricia
2009 *Pintoresquismo en la primera periferia sur de Lima. La utopía de trasplantar los estilos arquitectónicos del "Viejo mundo" a la vivienda limeña. 1920-1930*. Tesis de maestría. Lima: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de Ingeniería.
- CALLIRGOS, Juan Carlos
2007 *Reinventing the City of The Kings: Postcolonial Modernizations of Lima, 1845-1930*. Tesis de doctorado. Florida: University of Florida.
- CARBAJAL, Mercedes
1976 *Ricardo de la Jaxa Malachowski Kuliszcz. Arquitecto de Lima. Catálogo de obras*. Tesis de bachillerato. Lima: Programa Académico de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Universidad Nacional de Ingeniería.

CARRILLO, Juan Diego

1984 *Las raíces del neocolonial en la ciudad de Lima (1900-1930)*. Trabajo de investigación. Lima: Programa de Arquitectura, Urbanismo y Arte, Universidad Nacional de Ingeniería.

CASTRILLÓN, Alfonso

2012 "Dos francotiradores de la crítica". *Illapa. Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma*, Lima, n. 9 (diciembre): 38-46.

CASUSO, Gianfranco

2014 "Exclusión, poder y crítica. En defensa de la prioridad de una categoría problemática". Conferencia leída en la I Jornada "Poder, crítica inmanente y genealogía". Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 13 de agosto de 2014. Consultado el 1 de setiembre de 2014. Disponible en:
http://educast.pucp.edu.pe/video/3881/poder_critica_inmanente_y_genealogia_exclusion_poder_y_critica_en_defensa_de_la_prioridad_de_una_categoria_problemativa

CONTRERAS, Carlos y Marcos CUETO

2010 *Historia del Perú contemporáneo: desde las luchas por la independencia hasta el presente*. Cuarta edición. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad del Pacífico.

CHOAY, Françoise

[1992] *La alegoría del patrimonio*. Traducción de María Bertrand Suazo. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

CHOCANO, Magdalena

1987 "Ucronía y frustración en la conciencia histórica peruana". *Márgenes. Encuentro y debates*, Lima, n. 1-2, pp. 43-60.

DIDI-HUBERMAN, Georges

2008 *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Traducción de Oscar Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

DOBLADO, Juan Carlos

1990 *Arquitectura peruana contemporánea. Escritos y conversaciones*. Lima: Arquidea Ediciones.

DRIANT, Jean-Claude

1991 *Las barriadas de Lima: historia e interpretación*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, DESCO.

DRINOT, Paulo

- 2011 *The Allure of Labor. Workers, Race, and the Making of the Peruvian State*. Durham / Londres: Duke University Press.
- 2013 "Introducción: la Patria nueva a través del siglo XX". Texto inédito. Consultado el 9 de diciembre de 2013 en el portal academia.edu.

ELLIOT, Bridget

- 2009 "Modern, *Moderne*, and Modernistic: Le Corbusier, Thomas Wallis and the Problem of Art Deco". En Pamela Caughie, Ed. *Disciplining Modernism*. Nueva York: Palgrave Macmillan, pp. 128-146.

ESTENSSORO, Juan Carlos

- 1993 "Modernismo, estética, música y fiesta: élites y cambio de actitud frente a la cultura popular, 1750-1850". En Henirque Urbano, Ed. *Tradición y modernidad en los andes*. Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas", pp. 181-195.

FERNÁNDEZ, Roberto

- 2010 "El orden del desorden. Apuntes eclécticos sobre el eclecticismo porteño". En Jorge Goldemberg, Ed. *Eclecticismo y modernidad en Buenos Aires: algunas consideraciones*. Buenos Aires: Nobuko, pp. 49-68.

FERNÁNDEZ ARRIBASPLATA, María

- 2010 "Bruno Roselli: el Quijote de los balcones". *Huellas digitales*. Blog de *El Comercio*. Consultado el 18 de junio de 2014. Disponible en: <http://elcomercio.pe/blog/huellasdigitales/2010/09/bruno-roselli-el-quiote-de-lo>

FOUCAULT, Michel

- [1982] "Space, Knowledge and Power". Entrevista a cargo de Paul Rabinow traducida del francés por Christian Hubert. En Michel Foucault. *The Foucault Reader*. Nueva York: Pantheon Books, 1984, pp. 239-256.

FIERRO GOSSMAN, Rafael

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

FLORES, Tatiana

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

GAITÁN PAJARES, Evelio

- 2012 *La Plaza Mayor San Antonio de Cajamarca*. Cajamarca: Lumina Copper.
- GARCÍA, Cayo
1991 "Emilio Harth-Terré: pensamiento". *Con/textos: avances de investigación de la maestría en arquitectura*, Lima, n. 1, pp. 149-158.
- GARCÍA BRYCE, José
1959 "Arquitectura peruana". *Boletín. Sociedad de Arquitectos del Perú*, Lima, n. 7 (abril-junio): 38-40.
1980 *La arquitectura en el virreinato y la república. Historia del Perú IX. Procesos e instituciones*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.
- GAT, Azar
2013 *Nations. The Long History and Deep Roots of Political Ethnicity and Nationalism*. Nueva York: Cambridge University Press.
- GIDDENS, Anthony
1977 *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- GONZALES DE LA COTERA, Manuel
2010 "El pavimento de concreto en Lima". Disponible en la web de la Asociación de Productores de Cemento. Consultado el 15 de junio de 2014:
http://www.asocem.org.pe/web/_infor_esp/Informe%20Especial_febrero2010.pdf
- GORELIK, Adrián
1994 "Nostalgia y plan: el Estado como vanguardia". En Gustavo Curiel, Renato González y Juana Gutiérrez, eds. *Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas*. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Tomo III. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 655-670.
[1998] *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2010.
- GUILLÉN, Mauro
2004 "Modernism without Modernity. The rise of Modernist Architecture in Mexico, Brazil and Argentina, 1890-1940". *Latin American Research Review*, vol. 39, n. 2, pp. 6-34.
- GUTIÉRREZ, Ramón
1983 *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Buenos Aires: Cátedra.
1995 "Martín Noel en el contexto iberoamericano. La lucidez de un precursor". En Ramón Gutiérrez y Margarita Gutman. *El arquitecto*

- Martín Noel. Su tiempo y su obra.* Andalucía: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp. 17-39.
- 1998 "Las plazas americanas, de la ilustración a la disgregación". En Maryan Álvarez-Bulla y Joaquín Ibáñez, eds. *La plaza en España e Iberoamérica. El escenario de la ciudad.* Catálogo de exposición. Madrid: Museo Municipal de Madrid, pp. 121-128.
- 2004 "Notas sobre la historiografía del arte y la arquitectura colonial americana". En Ramón Gutiérrez, Ed. *Historiografía iberoamericana. Arte y arquitectura (XVI-XVIII). Dos lecturas.* Buenos Aires: Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, 2004, pp. 11-42.

GUTIÉRREZ, Ramón y Sonia BERJMAN

- 1995 *La Plaza de Mayo: escenario de la vida argentina.* Buenos Aires: Editorial Fundación Banco de Boston.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo

- 1995 "Sevilla vista otra vez. Actividades sociales, viajes y entrevistas de Noel en España". En Ramón Gutiérrez y Margarita Gutman, Eds. *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra.* Andalucía: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp. 181-200.
- 2009 "Horizontes historicistas en Iberoamérica. El neoprehispánico y el neoárabe, exotismo e identidad". En Johanna Lozoya, Ed. *Arquitectura escrita. Doscientos años de arquitectura mexicana.* México D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 87-99.

GUTMAN, Margarita

- 1995 "Martín Noel y el neocolonial en la Argentina: inventando una tradición". En Ramón Gutiérrez y Margarita Gutman, Eds. *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra.* Andalucía: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp. 40-57.

HABERMAS, Jürgen

- [1985] *El discurso filosófico de la modernidad.* Madrid, Buenos Aires: Katz Editores, 2008.
- 1991 *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society.* Traducción al inglés de Thomas Burger y Frederick Lawrence. Cambridge: The MIT Press.

HAMANN, Johanna

- 2011 *Monumentos públicos en espacios públicos de Lima 1919-1930.* Tesis de doctorado. Barcelona: Universidad de Barcelona.

HARDY, Samuel

- 2013 "Maintained in Very Good Condition or Virtually Rebuilt? Destruction of Cultural Property and Narration of Violent

Histories". *Papers from The Institute of Archeology*, Londres, n. 23(1), art. 14. Disponible en <http://www.pia-journal.co.uk/article/view/pia.432>

HAYAKAWA, José Carlos

2010 *Restauración en Lima: Pasos y contrapasos*. Lima: Universidad San Martín de Porras.

HOBSBAWM, Eric

[1983] "Introducción: la invención de la tradición". En Eric Hobsbawm y Terece Ranger, Eds. *La invención de la tradición*. Traducción de Omar Rodríguez. Barcelona: Editorial Crítica, 2002, pp. 7-21.

2009 "Nacionalismo y nacionalidad en América Latina". En Pablo Sandoval, Ed. *Repensando la subalternidad. Miradas críticas desde/sobre América Latina*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, SEPHIS, pp. 327-343.

HUAPAYA, Angélica María

2009 *Análisis arquitectónico de edificios neocoloniales académicos en las plazas San Martín y de Armas – Lima (1915-1948)*. Tesis de bachillerato. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería.

HUERTAS, Lorenzo

1999 "Introducción al estudio de la Plaza Mayor de Lima". En *Historia y cultura*, Lima, n. 23: 281-336.

JIMÉNEZ, Luis y Miguel SANTIVÁÑEZ

2005 *Rafael Marquina: arquitecto*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería.

KAHATT, Sharif

2004 "Historia, teoría y crítica de la arquitectura peruana en el siglo XX". *Arquitextos. Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Ricardo Palma* 17, Lima, noviembre, pp. 16-25.

2011 "Agrupación Espacio and the CIAM Peru Group: architecture and the city in the Peruvian modern Project". En Dafunq Lu, Ed. *Third World Modernism. Architecture, development and identity*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 85-110.

KIDNEY, Walter C.

1974 *The Architecture of Choice. Eclecticism in America 1880-1930*. Nueva York: George Braziller.

KOSELLECK, Reinhart

2002 "The Eighteenth Century as the Beginning of Modernity". En Reinhart Koselleck. *The practice of conceptual history: timing history*,

spacing concepts. Traducción de Todd Presner. Stanford: Stanford University Press, pp. 154-169.

KOSOF, Spiro

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

KRIEGER, Peter

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

KUSUNOKI, Ricardo

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

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

LAUER, Mirko

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

LIERNUR, Jorge Francisco

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

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

LIZÁRRAGA Cano, Nancy y Luis BENVENTE, Eds.

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

LLOSA MÁLAGA, Julio

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

LOZOYA, Johanna,

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

LUDEÑA, Wiley

- 1991 "Historia del pensamiento arquitectónico peruano contemporáneo. Tratados y ensayos. La idea de arquitectura". *Con/textos 1*, Lima, pp. 53-87.
- 1996 *Lima. Städtebau und Wohnungswesen. Die Interventionen des Staates 1821-1950.* Berlín: Verlag. Dr. Köster.
- 1997 *Ideas y arquitectura en el Perú del siglo XX.* Lima: Servicios Editoriales Múltiples S. A.
- 1999 "Prólogo". En Antonio San Cristóbal, Ed. *Teoría sobre la historia de la arquitectura virreinal.* Lima: Universidad Nacional de Ingeniería, pp. III-XII.
- 2004 *Tres buenos tigres. Piqueras – Belaunde – La Agrupación Espacio. Vanguardia y urbanismo en el Perú del siglo XX.* Lima: Ediciones Urbes.
- 2009 *Urbanismo dixit. Inquisiciones.* Quito: Organización Latinoamericana y del Caribe de Centros Históricos.

MACERA, Pablo

- 2004 "Prólogo". En Wiley Ludeña. *Lima: historia y urbanismo 1821-1970.* Lima: Universidad Nacional de Ingeniería, Ministerio de Vivienda, Construcción y Fomento, pp. XXXV-LVI.

MAJLUF, Natalia

- 1994a *Escultura y espacio público. Lima, 1850-1879.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- 1994b "El indigenismo en México y Perú: Hacia una visión comparativa". En Gustavo Curiel, Renato González y Juana Gutiérrez, Eds. *Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas.* XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Tomo III. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 610-628.
- 2006 "Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú, 1820-1825". En Ramón Mujica, Ed. *Visión y símbolos: del virreinato criollo a la república peruana.* Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 202-241.
- 2008 "Pancho Fierro, entre el mito y la historia". En Natalia Majluf y Marcus Burke, Eds. *Tipos del Perú. La Lima criolla de Pancho Fierro.* Catálogo de exposición. Madrid: Editorial El Viso, The Hispanic Society of America.
- 2012 "Entrevista. América Latina y la Historia del Arte. El caso de Perú". *Caiana*, Buenos Aires, n. 1 (setiembre). Disponible en línea.

MAJLUF, Natalia y Jorge VILLACORTA

1997 *Documentos 1960-1990. Tres décadas de fotografía en el Perú*. Catálogo de exposición. Lima: Museo de Arte de Lima.

MAJLUF, Natalia y Luis Eduardo WUFFARDEN

1999 *Elena Izcue. El arte precolombino en la vida moderna*. Catálogo de exposición. Lima: Museo de Arte de Lima.

2001 "El primer siglo de fotografía en el Perú". En Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden, Eds. *La recuperación de la memoria. Perú 1842-1942*. Catálogo de exposición. Lima: Museo de Arte de Lima, pp. 20-133.

2010 *Camilo Blas*. Catálogo de exposición. Lima: Museo de Arte de Lima.

2013 *Sabogal*. Catálogo de exposición. Lima: Museo de Arte de Lima.

MALOSETTI, Laura, Gabriela SIRACUSANO y Ana María TELESCA

1999 *Impacto de la "moderna" historiografía europea en la construcción de los primeros relatos de la historia del arte argentino*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

MARCONE, Giancarlo

2010 "Más Incas que los Incas. Mirando la obra de Tello en su contexto actual". En Víctor Paredes Castro, Ed. *Cuadernos de Investigación del Archivo Tello N° 8. Arqueología de Pachacamac: restauración del Templo de la Luna, 1942-1944*. Lima: Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional de San Marcos, pp. 11-15.

MARTUCCELLI, Elio

2000 *Arquitectura para una ciudad fragmentada. Ideas, proyectos y edificios en la Lima del siglo XX*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

2012 *Conversaciones con Adolfo Córdova*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería, Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

MARTÍNEZ RIAZA, Asunción

1994 "El Perú y España durante el oncenio". *Histórica*, Lima, n. XVIII/2.

MEJÍA, Víctor

2013 *Prefiguración de la Plaza San Martín y su monumento (1889-1921)*. Tesis de maestría. Lima: Maestría en Historia del Arte, Pontificia Universidad Católica del Perú.

MÉNDEZ, Cecilia

2009 "El inglés y los subalternos. Comentario a los artículos de Florencia Mallon y Jorge Klor de Alva". En Pablo Sandoval, Ed. *Repensando la subalternidad. Miradas críticas desde/sobre América Latina*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, SEPHIS, pp. 207-258.

2011 "De indio a serrano: nociones de raza y geografía en el Perú (siglos XVIII-XXI)". *Histórica*, Lima, vol. 35, n. 1, pp. 53-102.

MITCHELL, Timothy

2000 "Introduction". En Timothy Mitchel, Ed. *Questions of modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. i-xi.

2002 *Rule of experts. Egypt, Techno-Politics, Modernity*. Berkeley: University of California Press.

MUNICIPALIDAD METROPOLITANA DE LIMA

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

MUÑOZ, Fanni

2001 *Diversiones públicas en Lima 1890-1920: la experiencia de la modernidad*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

MURPHY, Kevin D.

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

NEWMAN, Saul

2005 *Power and Politics in Poststructuralist Thought: New Theories of the Political*. Londres: Routledge.

NORA, Pierre

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

ORREGO, Juan Luis

2014 *¡Y llegó el Centenario! Los festejos de 1921 y 1924 en la Lima de Augusto B. Leguía*. Lima: Titanium.

ORTÍZ AGAMA, Robinson

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

ORTÍZ DE ZEVALLOS, Augusto

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

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

PATRÓN, Pepi

- 1991 "Pluralidad y espacio público. ¿En el Perú?". *Boletín del Instituto Riva Agüero*, Lima, n. 18, pp. 57-68.
- PINILLOS, Gladys y Noris PINILLOS
 1982 *Harth-terré, arquitecto*. Tesis de bachillerato. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería, Programa Académico de Arquitectura, Urbanismo y Artes.
- PORT, M. H.
 1995 *Imperial London. Civil Government Building in London 1850-1915*. New Haven / Londres: Yale University Press.
- PORTOCARRERO SUÁREZ, Felipe
 2013 *Grandes fortunas en el Perú: Riqueza y filantropía en la élite económica*. Lima: Universidad del Pacífico.
- QUIÑONES TINOCO, Leticia
 2007 *El Perú en vitrina. El progreso material a través de las exposiciones universales (1869-1872)*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería.
- RAMÓN, Gabriel
 1998 "El umbral de la urbe: usos de la Plaza Mayor de Lima". En Augusto Ortiz de Zevallos, Ed. *Lima. Nuevos estudios de historia y de arqueología*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal, pp. 37-48.
 1999 *La muralla y los callejones. Intervención urbana y proyecto político en Lima durante la segunda mitad del siglo XIX*. Lima: Sidea, PromPerú.
 2005 "La plaza, las plazas y las plazuelas: usos del espacio público en Lima colonial". En Laura Gutiérrez Arbulú, Ed. *Lima en el siglo XVI*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 103-132.
 2006 "El guion de la cirugía urbana: Lima 1850-1940". En J. Valenzuela, ed. *Historias urbanas. Homenaje a Armando de Ramón*. Santiago: PUCC, pp. 263-290.
 2012 "De la Plaza Mayor a la Plaza de Armas: la política borbónica y el espacio urbano de Lima (1740-1820)". En Susan Ramírez y Caroline Noack, Eds. *Contextualizando la ciudad en América Latina*. Quito: Ediciones Abyala-Yala, pp. 287-327.
 2014 *El neoperuano. Arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima, 1910-1940*. Lima: Museo Metropolitano de Lima, Sequilao Editores.
- REY, Freddy
 1973 *Evolución y significado de la arquitectura en Lima*. Tesis de bachillero. Lima: Programa Académico de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Universidad Nacional de Ingeniería.
- RICHARDS, Jonathan

- 1994 *Facadism*. Londres, Nueva York: Routledge.
- RIEGL, Aloïs
[1903] *El culto moderno de los monumentos, su carácter y sus orígenes*. Edición antológica comentada por Aurora Arjona Fernández. Andalucía: Junta de Andalucía, 2007.
- ROCHABRÚN, Guillermo
2009 "Ser historiador en el Perú". En Guillermo Rochabrún. *Batallas por la teoría. En torno a Marx y el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp. 460-475.
- RODRÍGUEZ COBOS, Luis
1983 *Arquitectura limeña. Paisajes de una utopía*. Lima: Fondo Editorial C.A.P.
1984 "Un Arquitecto y una obra: El Edificio Ferrand Hnos. del Arqto. Fernando Belaunde". *Plaza Mayor*, 14 (mayo-junio de 1984): 77-81.
- RUIZ BLANCO, Manuel
1993 "Las casas para obreros de Rafael Marquina". *Huaca*, Lima, n. 3, pp. 33-41.
- RUIZ DE SOMOCURCIO, Jorge
2007 "Plan Maestro del Centro Histórico de Lima". Consultado el 15 de diciembre de 2014. Disponible en: www.archi.fr/SIRCHAL/projects/perou/lima/maeslima.htm
- SALAS CANEVARO, Juan de Dios
2004 "Tres momentos y una sola identidad de la planificación urbana de Lima en el siglo XX". *Arquitectos*, Lima, n. 17 (mayo): 26-37.
- SAN CRISTÓBAL, Antonio
1999 *Teoría sobre la historia de la arquitectura virreinal peruana*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería.
2004 "La Catedral de Lima en la arquitectura virreinal". En *La Basílica Catedral de Lima*. Lima: Banco de Crédito, pp. 52-111.
- SANDOVAL SÁNCHEZ, Ángel
2014 "Del valle a las pampas: la expansión urbana de la ciudad de Lima en el sur (1954-1975)". *Síntesis Social. Revista de Investigaciones Histórico Sociales*, Lima, n. 5 (enero): 99-116.
- SARLO, Beatriz
1988 *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.

SCALVINI, María Luisa y María Grazia SANDRI

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

SCHORSKE, Carl

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

STANFORD FRIEDMAN

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

STASTNY, Francisco

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

TANG, Jesús Manuel

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

TARAZONA, Manuel

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

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

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

TAURO, Alberto

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

TEJEIRA DAVIS, Eduardo

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

TENORIO-TRILLO, Mauricio

1996 *Mexico at the World's Fairs. Crafting a Modern Nation*. Los Angeles: University of California Press.

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

VILLEGAS, Fernando

- 2006a *El Perú a través de la pintura y la crítica de Teófilo Castillo (1887-1922). Nacionalismo, modernización y nostalgia*. Lima: Asamblea Nacional de Rectores.
- 2006b "El Instituto de Arte Peruano (1931-1973): José Sabogal y el mestizaje en el arte". *Illapa. Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma*, Lima, n. 3 (diciembre): 21-34.
- 2012 *Vínculos artísticos entre Perú y España (1892-1929). Elementos para la construcción de un imaginario nacional peruano*. Tesis de doctorado. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia.

WRIGHT, Gwendolyn

- 2002 "Building Global Modernisms". *Grey Room*, Massachusetts, n. 7, pp. 124-134.

WUFFARDEN, Luis Eduardo

- 2002 *Emilio Rodríguez Larraín. Muestra antológica 1982-2002*. Catálogo de exposición. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano
- 2003 "Manuel Piqueras Cotoí, neoperuano de ambos mundos". En Luis Eduardo Wuffarden, Ed. *Manuel Piqueras Cotoí (1885-1937). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*. Catálogo de exposición. Lima: Museo de Arte de Lima.
- 2006 "Avatares del 'bello ideal'. Modernismo clasicista versus tradiciones barrocas en Lima, 1750-1825". En Ramón Mujica, Ed. *Visión y símbolos: del virreinato criollo a la república peruana*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2006, pp. 112-159.
- 2011 "Itinerario de un artista integral". En Ricardo Kusunoki y Luis Eduardo Wuffarden. *Szyszlo*. Catálogo de exposición. Lima: Museo de Arte de Lima, pp. 28-53.

ZAPATA, Antonio

- 1995 *El joven Belaunde. Historia de la revista El Arquitecto Peruano, 1937-1963*. Lima: Librería Editorial "Minerva".