



Fig.1. Charles Cary Rumsey. *Estatua ecuestre de Francisco Pizarro*. Lima., 1935. Foto Elio Martuccelli, 2006.

Estatuas móviles. El caso del monumento a Francisco Pizarro en Lima

Elio Martuccelli Casanova
Universidad Ricardo Palma
martuccelli.elio@gmail.com
Lima Perú

Resumen

Este artículo es una reflexión general sobre el significado del arte en la ciudad y, en particular, de las esculturas públicas. Su objetivo es analizar puntualmente el caso de la estatua ecuestre en homenaje a Francisco Pizarro en la ciudad de Lima. Desde su inauguración en 1935 hasta la actualidad, el monumento se ha ubicado en tres lugares distintos. Las mudanzas han obedecido a distintas interpretaciones que el personaje ha tenido en el tiempo y a cambios en su significado.

Palabras clave: Estatua ecuestre de Francisco Pizarro, Lima, arte, escultura, espacios públicos.

Abstract

This article is a general reflection on the meaning of art in the city and, in particular, of public sculptures. Its objective is to analyze the case of the equestrian statue in homage to Francisco Pizarro in the city of Lima. From its inauguration in 1935 to the present day, the monument has been located in three different places. The changes have obeyed to different interpretations that the character has had in the time and to changes in its meaning.

Keywords: equestrian statue of Francisco Pizarro, Lima, art, sculpture, public spaces.

Introducción. La ciudad y lo público

La noción de espacios públicos está muy asociada en la tradición occidental, a lo que se entiende por ciudad. En buena cuenta, lo que articula a los ciudadanos. El espacio urbano refleja la existencia de un Estado, cualquiera que éste sea y, a la vez, representa a la ciudadanía. En el espacio público se dan formas convencionales de arte que son manifestaciones realizadas desde el poder o con permisos directos de las autoridades, que suelen tener motivaciones políticas y/o religiosas. Arte urbano que tiene la intención de ser permanente o, por lo menos, durar un tiempo prolongado. Hablamos en sentido restringido, de monumentos, es decir, esculturas públicas de escala urbana de tipo conmemorativo u ornamental. El monumento tiene una larga tradición en la ciudad occidental, con obeliscos, arcos de triunfo, bustos y estatuas ecuestres, representaciones celebratorias que encarnan significados y recuerdos que el poder escoge y establece.

Los monumentos son expresiones impuestas, que forman parte de una manera oficial de entender la ciudad. En estos casos, las autoridades plantean temas que deben

representar a la comunidad y le dedican una obra artística. Esa obra expresa, supuestamente, sentimientos colectivos que alguien decidió eran necesarios perpetuar, con lo discutible que eso pueda ser. Con el tiempo, cuando de personajes se trata, el reconocimiento puede perder sentido, como es el caso de monumentos a dictadores que luego han sido derribados.

El tema adquiere mayor polémica cuando estas obras implican la inversión de fondos que son públicos. Sin duda, la decisión final se debate, aun cuando no quiera, entre lo democrático y lo autoritario: muchas esculturas terminan siendo conmemoraciones dudosas. El poder implica ejercerlo y se impone, de muchas maneras, sin que eso sea bueno o malo. Pero cuando realiza una obra urbana que no es la adecuada, está ejerciendo una forma de violencia.

La historia de la estatua ecuestre en homenaje a Francisco Pizarro en la ciudad de Lima, expresa un conjunto de sentimientos que, en varios momentos, entraron en conflicto. Se puso en juego lo que fue considerado apropiado por una generación y no por la siguiente, así como por un sector de la sociedad y no por otro.

Monumentos en Lima

La colocación de esculturas en ciudades de tradición occidental, está ligada a impulsos modernizadores, lo que incluye también el concepto de ornato. Además, la reafirmación de la nación tiene directa relación con el arte público y abundan en Iberoamérica ejemplos de esculturas que representan distintas líneas ideológicas (Gutiérrez Viñuales, 2004). Eso ocurrió en Lima desde la segunda mitad del siglo XIX, cuando el espíritu de la república estaba en pleno trance de consolidación (Majluf, 1994). A inicios del siglo XX aumentó el deseo de rendir homenaje en la capital del Perú a distintos personajes y, a la vez, de formar en el país una nueva generación de escultores (Villegas, 2010).

El Centenario de la Independencia fue el momento preciso para dar cabida en Lima a magníficas esculturas. La década de 1920 termina con un saldo favorable para la ciudad. El presidente Leguía fue, en los hechos, un importante alcalde de Lima. Imposible negar que su gobierno generó cambios en el país, siendo Lima la más beneficiada. (Martuccelli, 2006 y 2009). En medio del progreso urbano, el balance que deja el Oncenio en áreas libres y zonas verdes es bastante positivo: la Lima de aquellos años es una ciudad preocupada en el espacio urbano, los árboles y el arte público (Hamann, 2015). Gran calidad encontramos en las esculturas de todos los artistas extranjeros que participaron con sus obras en las celebraciones: Benlliure, Piqueras, Domingo, Graziozi, Gemignano, Meunier, Whitney. De ellos, Piqueras Cotoñol hizo su vida en el Perú y sembró ideas tratando de conseguir la fusión en el arte que él denominaba neoperuana (Wuffarden, 2003). Buenas obras encontramos también en los escultores peruanos con más actividad durante estos años: David Lozano, Artemio Ocaña, Luis Agurto e Ismael Pozo. Todos ellos constituyen una lista de artistas, peruanos y extranjeros, que resolvieron con destreza los encargos (Gamarra, 1974. Castrillón, 1991).

La arquitectura y la escultura en las décadas de 1920 y 1930 reflejan en Lima un panorama heterogéneo. Tendencias academicistas y eclécticas perduraban aún de las décadas anteriores, con variados ensayos. Paralelamente, la “restauración nacionalista” evidenció búsquedas particulares, una corriente que se extendía en Latinoamérica, con esfuerzos por sacudirse de códigos provenientes de Europa, para intentar algo nuevo en el continente vinculado al propio pasado. En la escultura, Lozano y Pozo estuvieron más cerca de estas búsquedas. En el conjunto de monumentos realizados para la ciudad de Lima, algunas obras lograron ser notables, otras no tanto. La estatua ecuestre a Francisco Pizarro llegó a Lima a mediados de la década de 1930 y generó, con el tiempo, una serie de controversias.



Fig.2. *Estatua de Francisco Pizarro*. Atrio de la Catedral de Lima. Foto Juan Castañeda, año 1938. Fuente Herrera Cornejo, sf, 005-906. Inst. Fot. E. Courret.

El monumento a Francisco Pizarro

Charles Cary Rumsey fue un escultor norteamericano nacido en Buffalo, Nueva York, en 1879, que falleció en un accidente automovilístico en 1922. De cómoda situación económica, su educación artística tuvo lugar en Estados Unidos y París. Fue un artista figurativo, con obras dedicadas a recordar acontecimientos históricos pero también esculpió escenas cotidianas. Entre otras obras, fue el autor de las estatuas ecuestres de Francisco Pizarro que son, en realidad, varias esculturas de bronce en homenaje al polémico personaje extremeño, nacido en 1478 y muerto en 1541.

Una se encuentra en la ciudad de Buffalo (Estados Unidos), fundida en París en 1910. La pieza se mostró en 1915 durante la Exposición Internacional del Pacífico en San Francisco, como conmemoración de la apertura del canal de Panamá. Tenía más de 5 metros de altura y fue expuesta en un lugar importante, al lado de una escultura a Hernán Cortés, del artista Charles Niehaus. Otra estatua ecuestre a Pizarro se ubica en la plaza mayor de la ciudad de Trujillo, provincia de Cáceres, Extremadura (España), su lugar de nacimiento. Fue inaugurada en 1929 y había sido expuesta en el *Grand Palais* de París en 1927, cinco años después del fallecimiento de Rumsey. Otra estatua más, fue destinada a Lima, lugar donde falleció Pizarro y donde se encuentra enterrado. Esta versión de Pizarro habría sido realizada en 1910, pero fundida poco antes de su envío a Lima, procedente de Nueva York, en 1934. Su autor había fallecido 12 años atrás y fue la viuda de Rumsey, María Harriman, quien a su vez falleció en 1934, la encargada de enviarla al Perú (Varón, 2006, pp. 223-225).

Esta gran escultura en bronce fue inaugurada en el atrio de la Catedral de Lima el 18 de enero de 1935, durante el gobierno de Oscar Benavides. (Herrera Cornejo, s.f) (Fig. 2).



Fig.3a. *Estatua ecuestre de Francisco Pizarro. Plazuela Pizarro. Foto Elio Martuccelli, década de 1980.*

El alcalde de Lima, Luis Gallo Porras, encabezó las celebraciones por el cuarto centenario de la fundación española de la ciudad. Manuel Piqueras Cotoí había realizado la capilla y el mausoleo de Pizarro, inaugurados en 1928, dentro de la Catedral de Lima. Por encargo de la colonia española, realizó en 1935 un altorrelieve de bronce en homenaje al Inca Garcilaso que fue colocado en el pedestal a Pizarro (Castrillón, 2003, pp. 78-79).

Las medidas aproximadas de la escultura, sin pedestal, son de 4 metros de alto, 1 de ancho y 3 de largo. Leyendas urbanas han indicado, repetidas veces, que se trata de un retrato a Hernán Cortés y que fue ofrecida a México, siendo rechazada en dicho país. Lo más probable es que la figura representada es, en general, la de un soldado español del siglo XVI, con detalles de un guerrero medieval. El personaje aparece montado sobre un caballo y ataviado para la lucha con armadura y espada desenvainada. Tiene ciertos errores cronológicos que los especialistas han indicado y lo cierto es que el escultor agregó fantasía a la recreación histórica (Gamarra, 1997).



Fig. 3b. *Estatua ecuestre de Francisco Pizarro. Plazuela Pizarro. Foto Elio Martuccelli, década de 1990.*

Los que encargaron la obra y los que la defendieron después, pusieron énfasis en que el homenaje no era al conquistador del Perú sino al fundador de Lima. Para los detractores, la actitud del personaje, su expresión corporal, parece indicar la violencia propia de un conquistador. En general, tal como se informó en su momento, durante la inauguración del monumento predominaron los discursos “hispanistas” y la valoración positiva del personaje.

Derrocado Leguía, durante la década de 1930 y principios de 1940, la oligarquía peruana experimenta un proceso de restauración en los gobiernos de Benavides y Prado que la inclinan, considerablemente, hacia obras arquitectónicas, públicas y privadas, de tendencia neocolonial (Rodríguez Cobos, 1983). Habría que considerar ese contexto para entender la aceptación de un monumento a Pizarro en plena Plaza Mayor. Incluso se pensó que, en medio de las remodelaciones realizadas por encargo del presidente Benavides en el Palacio de Gobierno, el monumento encontraría allí un lugar en el espacio abierto frente al nuevo edificio, el llamado patio de honor, lo que finalmente no ocurrió.

Con los años, se terminó cuestionando la presencia de Pizarro frente a la Catedral de Lima y la Iglesia del Sagrario. En 1952, durante el gobierno de Manuel Odría y la gestión del alcalde Luis Dibós, fue reubicada al costado del Palacio de Gobierno, para lo cual se demolió lo que allí existía. Eso dio lugar a la llamada plazuela Pizarro, abierta a mediados del siglo XX, hacia fines de la década de 1940, ubicada entre el jirón de la Unión (calle Palacio) y el jirón Conde de Superunda.

La escultura a Pizarro estuvo tres semanas en el suelo, hasta ser llevada el 26 de julio al nuevo lugar e inaugurada el 28 de julio de 1952 (Varón, 2006, pp. 228-229). El pedestal de la estatua es prácticamente igual al anterior, al que se le agregaron escalones en la parte baja. La escultura terminó ocupando una nueva plazuela que no se había contemplado en el concurso de la Plaza de Armas de Lima de 1939 (Fig. 3a, 3b). Felizmente, no prosperó la idea de demoler la llamada Casa del Oidor para construir otra plazuela de características parecidas a la anterior, en la esquina opuesta del Palacio de Gobierno (Gunther, 1983).

La discusión continúa

En su nueva ubicación, el monumento a Pizarro siguió generando controversias en la ciudad. La escultura tuvo apoyo en cuanto Pizarro representa, inevitable e innegablemente, al Perú mestizo y, si se quiere, moderno. Tuvo también detractores, asociándose al personaje como el iniciador de un genocidio que dio como resultado una sociedad excluyente y discriminatoria.

Si alguien puso especial empeño en reemplazar el monumento a Pizarro de la Plaza de Armas fue el arquitecto Santiago Agurto Calvo, publicando artículos desde 1991. Como regidor municipal propuso, en febrero de 1997, que la escultura fuera retirada de manera definitiva, abogando por la colocación de otra figura de Pizarro, menos agresiva. El monumento debía ir al Museo de la Nación y la nueva escultura debía ser fruto de un concurso. Hizo esta propuesta en medio de las obras de remodelación que entonces tenían lugar en la Plaza de Armas de Lima, durante la gestión del alcalde Alberto Andrade Carmona. También propuso recuperar el perfil urbano que se perdió al abrir la plazuela Pizarro. La propuesta fue aprobada por el Concejo de Lima Metropolitana ese mismo año.

Agurto, señaló las virtudes de la escultura a Pizarro ubicada en Piura. Dicha obra, del escultor valenciano Pío Mollar, fue un obsequio de la colonia española, en la que se representa a un Pizarro de pie, sereno, sin armadura, con el cetro del gobernante (Fig. 4a, 4b). Espléndida y refinada pieza, llena de exquisitez, un buen ejemplo ante la cual la obra de Rumsey parece grandilocuente, falta de brillo y carente de detalles.

Una intensa discusión se suscitó en los primeros meses de 1997 a partir de la aprobación de la propuesta por parte de la Municipalidad. Numerosas cartas y artículos fueron escritos



Fig.4a. Escultor Pío Mollar. *Estatua de Francisco Pizarro*. Piura. Foto Elio Martuccelli, año 2010.

en pocas semanas: las opiniones a favor y en contra fueron recopiladas en un libro (Agurto, 1997). El propio Agurto participó activamente en el debate, opinando que los defensores de Pizarro se identificaban con los conquistadores españoles. Lo cierto es que la discusión desnudó varias aristas de una identidad nacional no resuelta. Algunos textos, son profundas reflexiones sobre la patria y la nación, a partir de una sola escultura, donde entran en juego asuntos pendientes de definir en la sociedad peruana. En realidad poco se hablaba de la pieza escultórica, de sus virtudes y defectos en cuanto a escala y proporción: se discutía sobre el significado del personaje en la historia del Perú. Para unos “el civilizador”, para otros “el genocida”: en ambos casos el iniciador de lo que actualmente se denomina Perú.

La gestión de Andrade terminó sin que se lleve a cabo el retiro de la escultura. Lo que sí ocurrió fue una provocadora intervención sobre el monumento.



Fig.4b. Escultor Pío Mollar. *Estatua de Francisco Pizarro*. Piura. Foto Elio Martuccelli, año 2008.

Intervenciones en el espacio público

El arte se plantea cada vez más retos, y ha ido tomando nuevos terrenos para manifestarse, se ha adueñado de más espacios, ha expandido su campo de acción. Manifestaciones artísticas que reutilizan, con diversos fines, espacios públicos y las propias obras de arte urbano, dándoles un nuevo significado. Abundan actualmente los géneros híbridos, como el *happening* y la *performance*, experiencias efímeras, estimulantes y provocadoras. Mezclas misteriosas y explosivas, que van ampliando el arte a otros aspectos de la vida: se presenta la realidad o se inventa una nueva, transformando la que existe. Durante el siglo XX se cuestionaron los espacios artísticos tradicionales y el propio concepto del arte.

La intervención artística, se define como la introducción de un elemento nuevo en un determinado lugar alterando el orden establecido. Puede ser una construcción material o un acto intangible, grande o pequeño, permanente o efímero. El artista genera un espacio y una situación: un “accidente” interesante. Una intervención no es exactamente igual a una acción, aun cuando las definiciones en este tema no sean definitivas ni estáticas. Es decir, debería darse en la intervención el manejo de ciertos criterios, dados por una exploración o reconocimiento previo, de cómo se comporta el espacio: las intervenciones se alimentan del lugar. El contexto y la interacción con el público se unen al mensaje de la obra. La acción, igualmente válida, tal vez considera menos el medio que la rodea, no se compromete totalmente con el lugar. Pero no siendo la intervención una acción, sí tiene que ver con el concepto de activar.

Las intervenciones callejeras sorprenden, generan dudas, son polémicas, causan reparos y rechazos, corren riesgos. Tienen, así lo entiendo, la voluntad de socializar el arte, hacerlo público y visible, en un juego de provocaciones y respuestas que no se dan en recintos cerrados. La calle es de todos y de nadie: un espacio de propiedades ambiguas, que se pueden ocupar y llenar. Relación de fuerzas y juego de poderes, con la posibilidad de trabajar en las fisuras y los intersticios del control y la represión.

Este arte de espíritu crítico, que engloba lo alternativo y marginal, escoge para expresarse otros espacios a los establecidos. Allí se ubica una obra específica de Juan Javier Salazar que es, a cabalidad, una intervención urbana y artística, pero también política y mágica.

Conquistador conquistado, cazador cazado

Juan Javier Salazar fue un artista peruano que nació en 1955 y falleció en el 2016. Además de empezar sus estudios de arte en Lisboa y continuarlos en Lima, también estudió algunos años en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Ricardo Palma. Perteneció a diversos colectivos artísticos que revaloraron elementos de la cultura popular y el activismo político (AA.VV, 2006). La obra de Salazar está atravesada de una fina y aguda ironía, que se resiste a producir obras y objetos para la pura contemplación. Le preocupa la relación con el espectador, generar ideas, construir conceptos. Siempre buscó formar parte de la experiencia social, vincular el consumo artístico a distintos espectadores. La vida y la obra de Salazar fue un permanente diálogo entre asuntos personales y temas públicos, con la necesidad en muchos casos de dejar las galerías y salir a la calle: la ciudad como periódico, lienzo y escenario. En ese sentido, realizó una importante intervención urbana el 24 de junio del 2001, sobre el monumento a Pizarro (Cuevas, Quijano, 2011, pp. 68-69).

La gestión como alcalde de Lima de Alberto Andrade terminaría al año siguiente. Salazar solicitó la autorización para realizar la intervención al crítico e historiador de arte Luis Lama, encargado de las actividades culturales de la Municipalidad de Lima en dicha gestión. El Programa Municipal para la Recuperación del Centro Histórico (Prolima), organismo de la Municipalidad de Lima, encargado de dar permisos, finalmente aceptó, haciendo responsable al artista de cualquier daño que la escultura pudiera sufrir (Biczel, 2015). Salazar preparó



Fig.5. Intervención de Juan Javier. Salazar. *Pizarro*. 2001. [Still de video-registro, DVD, 9 min.]. Lima, Perú© 2008. Museo de Arte de Lima. Código 2008.15.1

vista de frente, era la de un gran bloque vertical constituido de piedras.² La intervención encarna una aguda reflexión en torno a la institucionalidad artística y una visión penetrante a la historia nacional, reorientando la visión del pasado. La intervención de Salazar sobre el monumento a Pizarro buscó generar contrastes en el contexto, con ingredientes lúdicos, propios de su trabajo artístico. Quiso ser un elemento de reflexión y discusión dentro de la comunidad, una reivindicación simbólica. Expresó un malestar, cuestionando la presencia de Pizarro en el centro de la ciudad y buscó complicidad frente al poder constituido. Su intervención, aunque por poco tiempo y con poca difusión en medios, logró generar cierto rechazo o adhesión. Más que eso: reivindicó el azar.³

Las intervenciones urbanas son motivo de contraste y deliberación entre ciudadanos y algunas invitan a nuevas maneras de mirar la ciudad. En este caso, al cuestionamiento de algunas memorias y a la recuperación de otras. La suma de intervenciones, como eslabones de una larga cadena, puede finalmente alterar conciencias. Algo habrá ayudado esta intervención en la decisión por trasladar, una vez más, la escultura. Lo cierto es que, un par de años después, al inicio de la primera gestión del alcalde Luis Castañeda, durante el período presidencial de Alejandro Toledo, la escultura desapareció de este lugar, sin debate público ni opinión de la ciudadanía.

- 1 *Pizarro*, 2001. Hay una filmación de la intervención, en DVD, con una duración de 9 minutos. Colección del Museo de Arte de Lima. Comité de adquisiciones de arte contemporáneo (CAAC). *Funda de muro inca para Pizarro*, 2001, impresión sobre tela, 500 x 353 cm. Colección del Museo de Arte de Lima. Donación de Armando Andrade.
- 2 Dos jóvenes con experiencia en andinismo fueron los encargados de ejecutar la idea del artista. Mientras esto ocurría, un transeúnte gritó: ¡Habra Copperfield! Dicha exclamación fue utilizada por Salazar para referirse alguna vez a su intervención, que en los libros de arte ha quedado con el nombre genérico de *Pizarro*. (Alina Canziani, comunicación personal, octubre 2018). David Copperfield es un conocido mago norteamericano, cuyos actos de magia fueron transmitidos por televisión en el Perú durante varios años. El transeúnte interpretó la intervención artística como un acto de magia: imaginó que el monumento “desaparecería”. No desapareció ese día, pero sí dos años después. La misma anécdota fue contada por Enrique Planas, recogida del propio Salazar, en su artículo “El pintor de las maldiciones”, publicado en el Suplemento *Luces*, *El Comercio*, el 5 de abril de 2006. <https://elcomercio.pe/EdicionImpresa/Html/2006-04-05/impLuces0484299.html>. Consultado el 8.08.19.
- 3 Al día siguiente, con foto de Dante Piaggio, el acontecimiento mereció una nota en el diario *El Comercio*. “Casi 500 años después el conquistador fue conquistado. La perfecta geometría de la arquitectura inca cayó sobre el ecuestre Francisco Pizarro, quien por un día dejó de otear con agresiva espada en alto la Plaza Mayor de Lima.” (S/a. Capturan a Pizarro. *El Comercio*, p. C-10, Lima, lunes 25 de junio de 2001).



Fig.6a. Estatua de Francisco Pizarro. Parque de la Muralla. Lima. Foto Elio Martuccelli, año 2004.

Una mudanza más para la escultura de Pizarro

Al filo de la medianoche, el 26 de abril del 2003, con autorización del Instituto Nacional de Cultura, un grupo de obreros retiró la escultura de la plaza Pizarro y la trasladó a un depósito municipal. Había ocupado este lugar durante medio siglo. Santiago Agurto estuvo ese día en el lugar, satisfecho de haber logrado su propósito. No hubo esta vez mayor discusión, salvo la información de lo sucedido en algunos medios de comunicación (Varón, 2006, pp. 231-232).

La plazuela Pizarro cambió de nombre a plaza Perú y se transformó en lo que actualmente es, con la presencia de un asta de bandera y una pileta. Una remodelación en la que se ha privilegiado, una vez más, la contemplación del símbolo patrio y chorros de agua, más que el uso libre del espacio. En esta mudanza se destruyó el pedestal, cuyo relieve de bronce en homenaje al Inca Garcilaso, realizado por Piqueras Cotoquí en 1935, fue retirado. En el lado inverso del pedestal, otro relieve en bronce contenía la frase “somos libres”, con tres figuras alegóricas.

El monumento permaneció en el depósito municipal durante 17 meses. La tercera ubicación de la obra, desde el 19 de octubre de 2004, es el llamado Parque de la Muralla, a orillas del río Rímac, a espaldas del convento de San Francisco (Fig. 6a, 6b). El monumento está puesto de lado, rodeado de una rampa vehicular, una escalinata, un puente peatonal y las vías del ferrocarril central. No se luce ni se esconde: está arrimado y rodeado de objetos en un parque que va incorporando cada vez más elementos. El puente peatonal es lo último que se ha construido a su alrededor, bastante cerca a la cabeza del monumento a Pizarro. La nueva ubicación de la escultura plantea, brutalmente, la imposición del arte en un espacio público, como un objeto colocado de cualquier manera entre el suelo y el cielo: lo ornamental en un sentido pobre y superficial (Fig. 7). Su actual ubicación es una manera de terminar el debate

sin llegar a ninguna conclusión. Lo cierto es que el monumento dejó de generar controversia, si era ese el objetivo: el haberlo sacado de la Plaza de Armas le ha quitado toda importancia y densidad, la que tenía cuando estuvo ubicado en el centro del poder.

Poder y contrapoder

En la ciudad, muchas cosas merecen debatirse y negociarse. Entre otras, por ejemplo, el valor, el significado y el sentido del arte en los espacios públicos. Difícil decisión la de establecer cómo se adorna una ciudad; en términos jurídicos, son las municipalidades las encargadas del desarrollo urbano y del ornato público, lo que engloba la decisión y el cuidado sobre los monumentos. Pero los errores pueden ser frecuentes y muy graves.

Cabe preguntar cuánto poder tiene el poder sobre el arte y como el arte se apodera, a veces, del poder. Qué relación hay entre el arte que hace política y la política que recurre al arte. El arte público promovido por el poder debería buscar acuerdos básicos, mínimos, entre artistas, autoridades y comunidades. El frágil equilibrio de lograr expresar un sentimiento que represente *a todos*, si es que esto fuera posible. Los artistas comunican un sentir personal que a veces logra interpretar los deseos de una comunidad y coincidir con un anhelo colectivo. Entiendo que grandes ejemplos artísticos han tenido esa mágica y extraña comunión, han alcanzado una poderosa expresión y han logrado trascender.

Lo mismo ocurre con el arte público, incluso más. Las obras de arte se vuelven importantes cuando logran dinamizar visual y socialmente un espacio urbano, como reflejo artístico de la actividad urbana. Ocurre cuando un artista recibe un encargo oficial y lo resuelve pensando en un sentimiento colectivo. Me atrevo a decir que lo logró Pío Mollar en Piura pero no Rumsey en Lima. O lo logró el mismo Rumsey en Estados Unidos y España, pero no en el Perú. Está claro que una misma obra cambia su significado dependiendo del contexto.

En otros casos, el artista “se inventa” trabajos, no cumple encargos. En esa situación, el artista observa la dinámica social y expone públicamente lo que quiere denunciar. El arte en espacios públicos no siempre tiene autorización oficial, su rango legal es ambiguo: a veces complace al poder, a veces lo corroe. En dichas obras está la idea de sociedad que el artista, fuera del poder político, quiere dar. Allí la fricción que todo acto público encarna. Desde su situación, el artista estudia el territorio, logra su objetivo cuando alcanza la interacción y entra en diálogo. No es un “transformador de la sociedad”, no forma parte de políticas culturales del Estado. Pero sí puede despertar dudas y cuestionamientos, induce a nuevas maneras de pensar, a alterar la mentalidad establecida, en suma, ser un agente de cambios. La intervención de Juan Javier Salazar, aunque haya sido imposible predecirla y sea difícil afirmarlo, tal vez contribuyó al posterior retiro de la estatua ecuestre de Pizarro.

El espacio público es, por definición, lugar de enfrentamientos y de tolerancia, constituye un territorio simbólico en disputa. La negociación es lo que define una ciudad, como lugar de personas distintas en una dimensión pública. El ejercicio del poder está presente en cada uno de los actos de nuestra vida. Los críticos e historiadores del arte, que forman parte de la institucionalidad artística, también usan el poder seleccionando lo que resulta para ellos interesante. La expansión del arte, que no es infinita e indefinida, está sometida a decisiones, pruebas y juicios, colectivos y personales. El espacio público como conjunto de problemas, de discrepancias y acuerdos, será siempre el espacio de la vida en comunidad (Martuccelli, 2007).

Un monumento, más allá del tema, los materiales y el estilo, debe asumir su condición de pieza pública, en donde las obras pequeñas y débiles suelen perderse. El pedestal, si es que existe, se acomoda al tamaño y la forma de la escultura. A lo largo del siglo XX, dos características se han dado en los monumentos, alejándolos de la ostentación y la arrogancia que podía haber en las esculturas tradicionales: la pérdida del pedestal y la apuesta por



Fig.6b. Estatua de Francisco Pizarro. Parque de la Muralla. Lima. Foto Elio Martuccelli, año 2006.

lo lúdico (Maderuelo, 1994). Basándose en estos dos conceptos, el monumento rechaza la solemnidad e intenta incorporarse a la vida cotidiana de la calle, de acercarse a las personas. Son nuevos comportamientos artísticos, que a su vez son producto de cambios en la sociedad, aun cuando deben manejar criterios básicos de composición, como la escala y la proporción.

En lo concerniente a esculturas públicas, hay actualmente en el Perú problemas que exceden los límites de este artículo, pero que, por lo menos, vale mencionar. Constantemente vemos realizar en distintos lugares del país obras muy rígidas y convencionales, ligadas al poder militar y al poder religioso, frente a otras de extrema ingenuidad. Estas últimas, con algunos temas rescatables, por lo menos nos sacuden del militarismo y la religiosidad, se prestan al juego y la diversión, aunque el riesgo populista a equivocarse, en esos casos, es permanente: la delgada línea de “lo adecuado” se cruza sin reparos en el Perú. Es decir, algunos monumentos muy severos y otros exuberantes. En promedio, el nivel del arte público en el Perú es bastante bajo. Estamos hablando, además, de obras construidas con fondos públicos, que generan gastos y un uso abusivo e interesado del poder. Municipios y gobiernos regionales, cuando tienen dinero, se vuelven peligrosos, convirtiendo el arte y la cultura en asuntos de imagen y visibilidad. Despliegue histórico de obras innecesarias, desordenada y desorientada acumulación de símbolos que han venido a llenar los espacios públicos del país (INC, 2006 y Castrillón, 2009).

El éxito de una intervención, permanente o efímera, está ligado a la manera como se ubica una obra artística en la ciudad y al significado que aporta a la sociedad. Como esta ordena el espacio, como puede transformar positivamente un lugar y que nuevas relaciones plantea.



Fig.7. *Estatua de Francisco Pizarro*. Parque de la Muralla. Lima. Foto Elio Martuccelli, año 2019.

Epílogo. Lo permanente y lo efímero

La estatua a Cristóbal Colón, obra de Salvatore Ravelli de 1853, fue inaugurada en 1860 en la Alameda de los Descalzos. Fue trasladada después, a los alrededores de la plaza Grau, en el Paseo Colón, donde ha tenido hasta dos ubicaciones (Cubillas, 1993, p. 58) La escultura, que algunos consideraron de ejecución perfecta, reúne una imagen paternal de Colón con la posición sumisa de una mujer desnuda a sus pies, que representa a América. En los últimos años, esta obra ha sido cuestionada por grupos que reivindican derechos de los pueblos originarios y mayor participación de las mujeres en la esfera pública. En ese sentido, la figura femenina desnuda, en cuanto representación de la mujer y de los nativos americanos, es altamente cuestionable en el siglo XXI. Si fue retirada la escultura de Francisco Pizarro de su lugar original, la próxima podría ser la de Colón.

En el parque Dammert (parque Neptuno) se inauguró la estatua de pie de Manuel Candamo en 1912. Al poco tiempo fue dinamitada por sus adversarios políticos, salvándose el sillón presidencial que se ubicaba detrás del personaje. Durante catorce años la obra parecía un extraño monumento en homenaje a la silla. En 1927 se colocó otra escultura en bronce del presidente, obra de Artemio Ocaña, sobre el mismo pedestal de mármol diseñado por el francés Mercier, ya sin asiento (Cubillas, 1993, pp. 62-63).

En 1930 la estatua de Leguía en La Victoria fue arrancada y arrastrada hasta la Prefectura de Lima, terminando destrozada. Varios bustos públicos del expresidente habrían desaparecido dicho año. Se salvó el Obelisco de la Avenida Leguía, construido durante la apertura de la vía, por ser de concreto armado (Gamarra, 1974).

Menciono apenas tres ejemplos de monumentos cuestionados: uno continúa en debate, otro fue restituido y el otro nunca volvió. La estatua ecuestre de Francisco Pizarro no fue

destrozada pero sí desplazada y luego arrimada, con la voluntad de olvidarla. Muchos otros monumentos en Lima fueron trasladados de su lugar original, ni siquiera por disputas ideológicas, sino por diversos y extraños motivos. La lista de mudanzas es realmente larga: el primer San Martín, Manco Cápac, Jorge Chávez, las esculturas de Lajos D'Ebneth, entre muchas otras (Gamarra, 1974).

Finalmente, no todos los monumentos son permanentes ni estáticos. Hablar de *estatuas móviles* parece constituir un oxímoron, la reunión de dos palabras que en apariencia son contradictorias, pero que en nuestra realidad no lo son.

Héctor Velarde, además de arquitecto, fue un reconocido humorista. Escribió textos alusivos a Lima y a los limeños, que desnudan nuestra idiosincrasia. Desde una óptica particular, vinculado a ciertas tradiciones, fue testigo y protagonista de cambios estrepitosos en la sociedad y de una ciudad que se transformó radicalmente a lo largo del siglo XX. Entre los muchos artículos agudos de Velarde, hay uno que se refiere en particular a los monumentos y a sus cambios de lugar. Fue publicado en el libro *Lima en picada* de 1946.

Antes los monumentos públicos, las estatuas, las fuentes, etc., eran los lugares fijos, los puntos de estabilidad y regencia máximos, lo categóricamente invariable de una ciudad, pues bien, ya no es así, y en las ciudades futuras será todo lo contrario. La experiencia nos lo indica aquí mismo, en nuestra buena y reposadísima Lima, en esta Lima que se reforma, transforma, deforma y forma con ritmo de *minuet* polvoriento. ¿Qué pasa? Los monumentos y las estatuas ya han principiado a pasearse de un lado a otro, es fatal...

Por otro lado, no tarda don Francisco Pizarro en arrancar de las gradas de la Catedral e irse al galope por esas avenidas en construcción en pleno *steeplechase*. Eso no puede ser. Para evitar estas cosas y solucionar el problema definitivamente, de manera que lo estable, lo fijo, lo eterno, no sea la ubicación, es decir, el espacio, sino la duración, el ritmo, la periodicidad, es decir, el tiempo, he propuesto lo siguiente:

1. Ponerle ruedas y ganchos a todos los monumentos de Lima.
2. Construir el Depósito Municipal de Monumentos.
3. Pasear por las principales arterias de la ciudad y en algunos casos por provincias, cada uno de estos monumentos en las fechas conmemorativas correspondientes. El monumento irá halado por un pequeño tractor embanderado y seguido por las autoridades y la familia del monumentado [sic]
4. El 28 de julio se hará tren de monumentos (Velarde, 1996, pp.83-85).

Los párrafos citados de Velarde pueden servir para terminar este artículo, de la mejor manera. Cuando los escribió, el monumento a Pizarro no había sido trasladado. Con esta propuesta, de poner ruedas a todos los monumentos de Lima, Velarde terminaría por *resolver* un problema sin solución, una manera de *concluir* un dilema que no tiene final. Las esculturas públicas reflejan los sentimientos de la comunidad frente a algunos personajes de la historia: esos sentimientos varían en el tiempo. El monumento a Francisco Pizarro, tras ser ubicado en tres lugares distintos, todavía incomoda a algunos. Pareciera que hay estatuas que no descansan y que todavía seguirán dando vueltas hasta encontrar su lugar en la ciudad y en la historia. En el fondo, podríamos reconocer en esa situación una virtud: son monumentos vivos y móviles.

Referencias bibliográficas

- AA.VV. *Post-ilusiones. Nuevas Visiones. Arte Crítico en Lima (1980-2006)*. Lima: Fundación Augusto N. Wiese, 2006.
- Agurto Calvo, S. (compilador). *Descabalgando a Pizarro*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal, 1997.
- Biczel, D. "Las posvidas de los monumentos: formas sin contenido, apariencias fantasmas, sitios de las negociaciones continuas. Entrevistas a Pablo Patrucco, Juan Enrique Bedoya, Juan Javier Salazar". En *Kaypunku*, Lima: Martuccelli, E. Vol. 2, N° 1, 2015.
- Castrillón Vizcarra, A. "Escultura monumental y funeraria en Lima". En: AA.VV., *Escultura en el Perú*. Lima: Banco de Crédito, 1991.
- Castrillón Vizcarra, A. "Notas sobre la escultura de Manuel Piqueras Cotolí". En: Wuffarden, Luis Eduardo, (editor). *Manuel Piqueras Cotolí (1885-1937). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*. Lima: Museo de Arte de Lima, 2003.
- Castrillón Vizcarra, A. "El gusto de los alcaldes: indagación sobre el destino ornamental de Lima". En *Illapa Mana Tukukuq* N° 6, Lima: Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma, 2009.
- Cubillas Soriano, M. *Lima Monumental. Guía histórica, biográfica e ilustrada de los monumentos de Lima Metropolitana*. Lima: Edición de la autora, 1993.
- Cuevas, T.; Quijano, R. (curadores). *Arte al paso. Coleção contemporânea do Museu de Arte de Lima*. Sao Paulo: Pinacoteca do Estado de Sao Paulo, 2011.
- Hamann, J. *Leguía, el centenario y sus monumentos. Lima: 1919-1930*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015.
- Herrera Cornejo, A. *Album Fotográfico de Lima Antigua*. Tomo I. Lima: Instituto Fotográfico Eugenio Courret, Editora Gráfica Novcientos Seis, s.f.
- Gamarra Puertas, J. A. *Historia y odisea de monumentos escultóricos conmemorativos*. Lima: Edición del autor, 1974.
- Gamarra Puertas, J. A. *Obras de arte y turismo monumental. Bronces ecuestres, estatuas (de pie y sentadas), bustos, obeliscos*. Lima: Imprenta KU E.I.R.L., 1996.
- Gamarra Puertas, J. A. "No es Pizarro". En *Caretas* N° 1461, 17 de abril. En: Agurto Calvo, S., comp. (1997). *Descabalgando a Pizarro*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal, 1997.
- Gutiérrez Viñuales, R. *Monumentos conmemorativos y espacio público en Iberoamérica*. Madrid: Editorial Cátedra, 2004.
- Gunther, J. *Planos de Lima, 1613-1983*. Lima: Municipalidad de Lima, Petróleos del Perú, 1983.
- Instituto Nacional de Cultura. *Gaceta Cultural del Perú*, N° 23, Especial: Municipios e INC. Crisis del urbanismo y patrimonio en riesgo, Lima, noviembre, 2006.
- Maderuelo, J. *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, Visor Dis, 1994.
- Majluf, N. *Escultura y espacio público. Lima 1850-1879*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1994.
- Martuccelli, E. "Lima, capital de la Patria Nueva: el doble centenario de la independencia en el Perú". En *Apuntes*, Bogotá, Vol. 19, N° 2, Pontificia Universidad Javeriana, julio-diciembre, 2006.
- Martuccelli, E. "Poder, deber y querer. Arte urbano. Intervención en espacios públicos". En *Arquitectos*, N° 22. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma, 2007.
- Martuccelli, E. "Lima de mármol y bronce. Modernización, fiestas y esculturas. Arte público en el doble centenario de la independencia". En *Investigaciones en ciudad & arquitectura*. Vol. 2, N° 2, pp. 7-20. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería, julio-diciembre, 2009.
- Rodríguez Cobos, L. *Arquitectura limeña. Paisajes de una utopía*. Lima: Fondo Editorial Colegio de Arquitectos del Perú, 1983.
- Varón Gabai, R. "La estatua de Francisco Pizarro en Lima. Historia e identidad nacional". En *Revista de Indias*. Volumen LXVI, N° 236, enero-abril, Madrid, 2006.
- Velarde, H. "Monumentos motorizados. Lima en picada, 1946". En: *Obras completas*. Tomo 3. Lima: Francisco Moncloa editores, 1966.
- Villegas Torres, F. "La escultura en el 900: entre la obra europea importada y la formación de la escultura nacional". En *Revista del Museo Nacional*, N° 1. Lima: Ministerio de Cultura, 2010.
- Wuffarden, L. E. (editor). *Manuel Piqueras Cotolí (1885-1937). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*. Lima: Museo de Arte de Lima, 2003.

Recibido el 16 de septiembre del 2019
Aceptado el 20 de septiembre del 2019



Fernando Marco. *La muerte de Pizarro*. Grabado. Tomado de *Tradiciones Peruanas*, edición Espasa Calpe, Madrid, 1946.