



La Fuente Vanderbilt o la Fuente de los atlantes (1924), un emblema de la actividad escultórica femenina estadounidense en Santa Beatriz¹

Omar Gonzalo Esquivel Ortiz

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

omar.esquivel@unmsm.edu.pe

Lima-Perú

Resumen

La *Fuente de los atlantes* (1924), que se ubica en la quinta cuadra de la avenida Arequipa en el barrio de Santa Beatriz del Cercado de Lima, es una reproducción en bronce de una pieza original que modeló la millonaria escultora Gertrude Vanderbilt Whitney, en 1913. Fue el tercer monumento que se emplazó en dicho barrio, y el segundo que reiteró simbólicamente nuestra sujeción económica con Estados Unidos después del *Monumento a Jorge Washington* (1922). Su aparente carácter ornamental y su centenaria trayectoria, han influido en el relego de su valor escultórico durante muchos años y, probablemente, desde que fue trasladada a Lima, pues las memorias que la propia escultora escribió y los bocetos que hizo de esta pieza, sugieren que poseyó un intrínseco carácter poético que desafió la convención escultórica de *cariátides griegas* al reemplazarlas por *atlantes*. Bajo este nuevo espíritu de revisión y de análisis, el presente artículo ha sido dividido en dos secciones: 1. Sobre el contraste entre el supuesto sentido ornamental que fue atribuido a esta pieza por los gestores del monumento y la invisibilizada actividad escultórica de Gertrude Vanderbilt, también llamada Mrs. Harry Payne Whitney, nombre de su esposo; y 2. Sobre los significados personales y el progresivo trabajo artístico de composición de la *Fuente Vanderbilt* en la línea de desarrollo de su destacada trayectoria como escultora.

Palabras clave: Escultura, Siglo XX, Santa Beatriz, Centenario de la Independencia, Gertrude Vanderbilt

Abstract

The Fountain of the Atlanteans (1924), located on the fifth block of Arequipa Avenue in the Santa Beatriz neighborhood of Cercado de Lima, is a bronze reproduction of an original piece modeled by the millionaire sculptor Gertrude Vanderbilt Whitney in 1913. It was the third monument in that neighborhood and the second that symbolically reiterated our economic attachment to the United States after the *Monument to George Washington* (1922). Its prominent ornamental character and its centennial trajectory have influenced the relegation of its sculptural value for many years and, probably, since it was moved to Lima since the memoirs that the sculptor herself wrote and the sketches, she made of this piece suggest that it possessed an intrinsic poetic character that challenged the sculptural convention of Greek caryatids by replacing them with atlantes. On the contrast between the supposed ornamental sense attributed to this piece by the managers of the monument and the invisible sculptural activity of Gertrude Vanderbilt, also called Mrs. Harry Payne Whitney, her husband's name; and 2. On the personal meanings and the progressive artistic work of composition of the *Vanderbilt Fountain* in the line of development of her impressive trajectory as a sculptor.

Keywords: Sculpture, 20th Century, Santa Beatriz, Independence Centennial, Gertrude Vanderbilt, Gertrude Vanderbilt

1 Este artículo fue redactado como parte de las investigaciones del *Plan Maestro de Lima 2019-2029* que desarrolla la Gerencia de Prolima.

1. La Fuente Vanderbilt (1924). Implicaciones discursivas y patriarcales detrás de sus dos lugares de emplazamiento

En el aniversario estadounidense de 1922, cerca del mediodía, el presidente Leguía, junto con el encargado de negocios de este país, J. A. Sterling y el alcalde municipal, José Rada y Gamio, develaron el *Monumento a Jorge Washington*, que se instaló en la nueva plaza de su nombre. Inaugurado inmediatamente después del *Monumento al estibador de Amberes* (junio, 1922), fue la segunda escultura pública entregada al barrio de Santa Beatriz, la misma que representó simbólicamente el éxito de las negociaciones de los millonarios créditos que el Gobierno de la Patria Nueva consiguió de Estados Unidos. Dos años después, se inauguró la tercera, conocida sin consenso en la historiografía peruana como *Fuente monumental*² (1924), *Fuente americana* (1932), *Fuente de las cariátides* (Gamarra, 1974), *Fuente de las tres figuras* (Castrillón, 1991) o *Fuente de los atlantes* (Hamann, 2011), una réplica en bronce de la pieza en mármol que produjo la escultora estadounidense, Gertrude Vanderbilt Whitney. A diferencia del *Monumento a Jorge Washington*, adquirido por el Perú a través de la Asamblea General de Virginia, los documentos municipales constatan que la obra de Whitney fue un obsequio otorgado por la colonia estadounidense de Lima, y cuyo lugar de emplazamiento fue gestado por el embajador y exsenador de Washington, Miles Poindexter. En una carta de 18 de junio de 1924³, dirigida al alcalde Rada y Gamio, el funcionario dejó testimonio de valiosos pormenores, como las consideraciones sociales que, tanto él como los concejales del municipio, tenían de la excluida labor escultórica de una mujer, así como su expresa petición para establecerla en los alrededores del Parque de la Exposición. Citamos:

En honor de la Nación Peruana, en ocasión de la celebración de su Centenario de Independencia, *la colonia Norte-Americana residente en Lima* ha tenido la honra de haber *hecho construir*, con el fin de presentarlo a la Nación, *una fuente monumental dibujada por la señora Harry Payne Whitney*, la cual está ahora en la ciudad.

Como Jefe de la Municipalidad *me permito someter a Ud. por parte de la colonia Norte-Americana este pedido*: que se acuerde permiso para colocar esta fuente monumental en el Paseo Colón en un punto casi en frente del Palacio de la Exposición, *antes ocupado por una estatua pequeña del General San Martín, la cual ha sido recientemente removida*.

Tanto personalmente como por parte de la colonia Norte-Americana *me consideraría altamente honrado si este sitio pudiera ser concedido para este fin*.

Le envío una fotografía de la fuente para su inspección [extraviada].

En esta ocasión me es grato renovar a Vuestra Excelencia las seguridades de mi más distinguida consideración.

Miles Poindexter⁴ [énfasis nuestro]

Nombrada como una *fuente monumental*, Poindexter señaló que fue *dibujada por la señora Harry Payne Whitney*, en lugar de ser modelada por la escultora Gertrude Vanderbilt Whitney, quien, si bien conservó su segundo apellido como segundo nombre, y *reemplazó* su apellido paterno tras contraer matrimonio en 25 de agosto de 1896, según la costumbre anglosajona, socialmente le adjudicaron los nombres completos de su afamado marido

2 Ver: Archivo Histórico Municipal, Caja del Centenario de la Independencia, letra L, expediente 2759, fol. 461, s/p.

3 En esta misma fecha, la solicitud también fue atendida en sesión de concejo, la cual quedó pendiente de ser revisada por la Inspección de Ornato a cargo de Oddone Razzeto. Ver: Archivo Histórico Municipal, Libro de Actas de Concejo n.º 32 (1923-1924), fols. 250-251. Sesión de concejo de 25 de junio de 1924.

4 Ver: Archivo Histórico Municipal, Caja del Centenario de la Independencia, letra L, expediente 2759, fol. 461, s/p.

Harry, un magnate minero y petrolero⁵, además de ser: “an avid sportsman who spent his days traveling on hunting trips and playing polo” (Magill, 1999, p. 3969)⁶. Estos exclusivos méritos, los más admirados por la sociedad bursátil de Nueva York, sumieron a un papel *secundario* la actividad filántropa, artística y coleccionista de su esposa. A esto se sumaron las consideraciones que Poindexter esgrimió sobre el trabajo de *dibujante* y no de escultora de Gertrude Vanderbilt, a pesar de que, según su biografía y trayectoria, fue una alumna destacada del escultor noruego Hendrik C. Andersen (1872-1940) en 1900⁷, del estadounidense James Earle Fraser (1876-1953) a fines del año siguiente⁸, de la Art Students League de Nueva York en 1904⁹, a la vez que aprendió junto a Andrew O’ Connor

- 5 “Se graduó de Yale en 1894 y se unió a las empresas de transportes de su padre. Durante muchos años, Harry Payne Whitney fue su socio y confidente más cercano en las diversas actividades comerciales que llevó a cabo. Harry se involucró particularmente con Guggenheim Exploration, actuó como guía para Daniel Guggenheim en su exploración de los yacimientos de plata, plomo y cobre al oeste de Estados Unidos y en México. Su misión en 1902 fue muy exitosa, ya que regresaron con escrituras validadas en casi \$ 10 millones, en donde joven Whitney jugó un papel sustancial. Cuando su padre murió en 1904, Henry heredó alrededor de \$ 24 millones, que invirtió en múltiples áreas. Fue miembro de un sindicato que adquirió grandes extensiones de minerales en Manitoba y Saskatchewan, y fue presidente de Whitney Realty, compañía que poseía y administraba un gran número de propiedades en la ciudad de Nueva York. También se desempeñó como director de una gran cantidad de firmas, entre ellas: Guggenheim Exploration, Guaranty Trust of New York, Newport Trust, New York Loan Improvement Company, Sinclair Consolidated Oil Company, Montana Power Company, Metals Exploration Company, Wright-Martin Aircraft Corporation y muchas otras. Durante sus años en Guggenheim Exploration, su principal tarea fue conseguir el financiamiento para sus minas. El interés de Whitney, sin embargo, fue más financiero que de gestión, dejando a los Guggenheim y John Hays Hammond a cargo de las operaciones del día a día. Por su cuenta, Whitney también invirtió en propiedades mineras en Canadá y otros lugares, y también se involucró profundamente en la industria del petróleo. Compró 155 000 acciones de Mammoth Oil Company y, en la década de 1920, compró un gran bloque de acciones de Sinclair Oil Company. Cuando murió, dejó una herencia de al menos 62 millones de dólares. A través de Whitney Real Estate Corporation, la familia continuó como propietaria de la mayor parte de esta valiosa propiedad en Nueva York, la cual William Whitney había comprado en las décadas de 1870 y 1880». Traducido de: Ingham, 1983, p. 1615.
- 6 Traducción: Un ávido deportista que invertía sus días en viajes de caza y jugando al polo.
- 7 Según las valiosas correspondencias de Gertrude Vanderbilt publicadas por Friedman, su relación con el escultor Hendrik Andersen en 1900, le permitió explorar por primera vez sus emociones de una manera catártica. Afirmó: “It is not difficult to imagine Gertrude’s excitement as Hendrik Andersen instructs her in sculpture and encourages her to make her first large piece –appropriately called *Aspiration*–” (Friedman, 1978, p. 168) [Traducción: No es difícil imaginar la emoción de Gertrude cuando Hendrik Andersen la instruyó en escultura y la impulsó a realizar su primera gran pieza, apropiadamente llamada *Aspiración*].
- 8 Según Friedman, en 1901, la distante relación con Harry Payne y su impulso natural por la escultura y las letras, la llevó a disciplinarse mejor: «[...] she finally finds a suitable studio in New York (one of the Gibson Studios, named for Charles Dana Gibson, on West 33rd Street); she creates a temporary one in a blacksmith’s shop on the property at Westbury; she resumes studying sculpture, now with James Earle Fraser (almost two years younger than Gertrude but famous since the age of seventeen for *The End of the Trail*)» (Friedman, 1978, p. 183, 184) [Traducción: [...] encontró un estudio adecuado en Nueva York (uno de los estudios Gibson, llamado así por Charles Dana Gibson, en West 33rd Street); creó un taller temporal en una herrería de propiedad de Westbury; reanudó sus estudios de escultura, con James Earle Fraser (casi dos años más joven que Gertrude, pero famoso desde los diecisiete años por su obra *The End of the Trail*)].
- 9 Friedman, documenta: «In contrast, Gertrude is thinking about her new career [...] when she must spend much of her time encouraging and supporting Harry, she has been considering enrollment at the Art Students League. Founded the year of Gertrude’s birth and by now the largest American art school, it is located just two blocks west of Gertrude’s New York home [...] offers the nearest thing to European academic training available in the United States. A month after Mr. Whitney’s death Gertrude signs the attendance book, “Mrs. H. P. Whitney, 2 West 57”, at about the same time as two other women of her generation who will, like Gertrude, distinguish themselves in commissioned sculpture—Anna Vaughn Hyatt (later Huntington) and Malvina Cornell Hoffman, both also from wealthy backgrounds, though not as wealthy as hers» (1978, p. 211) [Traducción: Gertrude estuvo pensando en su nueva carrera [...] cuando debía pasar gran parte de su tiempo alentando y apoyando a Harry, estuvo considerando inscribirse en la Art Students League. Fundada el año de nacimiento de Gertrude [1875], ahora la escuela de arte estadounidense más grande, se encontraba a solo dos cuadras al oeste de la casa de Gertrude en Nueva York [...] ofrecía lo más cercano a Formación académica europea disponible en Estados Unidos. Un mes después de la muerte del Sr. Whitney, Gertrude firmó el libro de asistencia: “Sra. H. P. Whitney, 2 West 57”, aproximadamente al mismo tiempo que otras dos mujeres de su generación que, como Gertrude, se distinguirán en la escultura encargada: Anna Vaughn Hyatt (más tarde, Huntington) y Malvina Cornell Hoffman, ambas también de opulento origen, aunque no tan rico como el de ella] [énfasis nuestro].

Jr. (1874-1941) en 1900¹⁰ y August Rodin (1840-1917) en 1911, en París¹¹. Asimismo, se debe constatar que el despliegue de su vocación artística atravesó por un férreo sesgo patriarcal que, desde niña, había limitado su actividad social y creativa. De aquí que, en su puño y letra, se puede constatar que, a pesar de sus onerosos privilegios de clase, su introducción a la disciplina de la escultura y al entorno artístico neoyorquino, fue a paso lento, casi a hurtadillas de su papel como madre, mientras su esposo Harry dedicaba a tiempo completo su actividad como empresario de minas, inversionista de bienes raíces y del turf. En los distintos pasajes de su Historia, y cartas, Gertrude Vanderbilt dejó los siguientes testimonios:

One of the first things I remember was how I longed to be a boy. I was four years old when unable to resist the temptation longer I secreted myself in my mother's room and proceeded to cut off my curls. This it seemed to me was what distinguished me most from my brothers; they said only girls had curls, so mine were sacrificed and all I gained was a severe punishment (Friedman, 1978, p. 4).

I used to be... very scared of my emotions. I used to hide behind a curtain and preserve a discreet silence. By force of expressing myself in my work, my shyness has become much less embarrassing... I came to be happy in meeting people with big personalities, especially in my own sphere [in context, meaning sculpture]; and when they let me in and we discuss our own interests I felt as if I had been let into a Secret Society. (Friedman, 1978, p. 169)¹²

Sin embargo, según Friedman, la artista, a sus 26 años, desafió y venció ciertos parámetros sociales:

Gertrude's creative ambition has matured. Though she is often extremely depressed, she is able now to focus her energy on what she really wants to do. She knows where to find time and what to sacrifice. The number of dinner parties will be reduced. Harry's

10 Según la biografía de O'Connor: «[...] met Gertrude Vanderbilt, who became his student, in 1900. He was one of number of American sculptors who received her financial support, and she provided an exhibition forum for O'Connor through the gallery the Whitney Studio, New York» (Tolles, 2001, p. 583).

11 A fines de 1910: «[...] Gertrude has her first studio in Paris—at 72 Boulevard Flandrin, a handsome nuison bourgeoisie which still stands on the corner of the boulevard in the Sixteenth Arrondissement [...]» (Friedman, 1978, p. 274). Gertrude is, as always now, moving back and forth between her two, often overlapping, worlds of art and society [...] her most important new contact is Rodin, whom she meets through the Duchesse de Choiseul, a daughter of the American international lawyer Frederic R. Coudert [...] Over seventy and the greatest living sculptor, his work is in demand and the duchess is in absolute control of it—Mistress of the Master, his “Muse” (p. 288). Sin fecha, en una de sus memoria de 1911, Gertrude señaló: “the cher Maitre had himself spoken to me about my work and expressed the flattering desire to come to my studio.” (p. 289).

Traducción: A fines de 1910: [...] Gertrude tuvo su primer estudio en París, en el 72 del Boulevard Flandrin, un bello *maison bourgeoisie* que todavía se encuentra en la esquina del boulevard del XVI Distrito [...]» (p. 274). «Gertrude, como siempre, se desplazaba entre sus dos mundos, a menudo superpuestos, el del arte y la sociedad [...] su nuevo contacto más importante fue Rodin, a quien conoció a través de la duquesa de Choiseul, hija del abogado internacional estadounidense Frederic R. Coudert [...] Con más de setenta años y como el mayor escultor vivo, su obra era muy solicitada, por ello la duquesa por ello el control absoluto de ella: la Señora del Maestro, su “Musa”, como se llama a sí misma» (p. 288). Sin fecha, en una de sus memoria de 1911, Gertrude señaló: “el Querido Maestro ha hablado conmigo en persona sobre mi trabajo y expresó el halagador deseo de venir a mi estudio” [...] No describió la primera visita de Rodin, ni las posteriores, pero en varias cartas a la “Querida duquesa” y en una al propio “Querido Maestro”, quedó claro que había sido generoso, alentador y servicial con sus críticas al Campesino español de Gertrude (entonces en yeso) y una caríatide (p. 289).

12 Traducción: “Una de las primeras cosas que recuerdo fue cómo anhelaba ser un niño. Tenía cuatro años cuando, incapaz de resistir por más tiempo la tentación, me escondí en la habitación de mi madre y procedí a cortarme los rizos. Esto me pareció que era lo que más me diferenciaba entre mis hermanos. Dijeron que solo las niñas tenían rizos, así que con sacrificar los míos, lo único que gané fue un castigo severo” (p. 4). “Solía tener... mucho miedo de mis emociones. Solía esconderme detrás de una cortina y mantener un discreto silencio. Obligada a expresarme a través de mi trabajo, mi timidez se ha vuelto mucho menos embarazosa... Llegué a ser feliz al encontrarme con personas con grandes personalidades, especialmente en mi propia esfera [en contexto, es decir, en la escultura]; y cuando me dejaron entrar y discutimos nuestros propios intereses, sentí como si me hubieran dejado entrar en una sociedad secreta” (p. 169).

absences will be increasingly accepted. The new-found hours will be devoted to sculpture and writing [...]. (p. 183)¹³

Estas pertinentes reflexiones nos invitan a apreciar que una de las pocas obras de gran envergadura que emprendió la artista en su prolífica trayectoria, y cuya réplica se ubica en Lima, fue resultado de una larga lucha a contracorriente de los estándares de un sistema artístico que, en las primeras décadas de siglo XX, fue paulatinamente protagonizado por mujeres de la alta aristocracia, como Abby A. Rockefeller, impulsora del Museo de Arte Moderno de Nueva York, inaugurado en 1929.

Es debido a los méritos individuales de Gertrude Vanderbilt, y a su resistente trayectoria como escultora, que optamos por el nombre *Fuente Vanderbilt* para referirnos a la *Fuente de los atlantes*, con la finalidad de trascenderla más allá de sus evidentes características iconográficas.

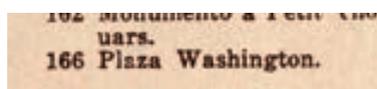
De retorno a la *Fuente Vanderbilt*, la carta de Poindexter no deja dudas sobre las preferencias que la colonia estadounidense tuvo para instalarla en el Paseo Colón, cerca del ingreso al zoológico, en reemplazo del itinerante *Monumento a San Martín* que elaboraron los escultores Lorenzo Roselló y su maestro Silvio Niccoli, el cual había permanecido en ese lugar desde 1906 hasta abril de 1924¹⁴. Con la presencia de la *Fuente Vanderbilt*, se podría afirmar que la poca fortuna que había experimentado el *Monumento a San Martín*, se redujo a una condición meramente decorativa, pues el uso del entorno de la Plazuela de la Exposición había servido durante 14 años como un espacio de recibimiento de las más altas figuras de la política y del espectáculo local e internacional, ya que en ella se ubicó el Restaurante del Zoológico de la Exposición, concedido por el gobierno de Billinghamurst al italiano Ángelo Bertolotto en 1910, para que se “edificara un nuevo local a la altura del progreso de la capital” (Laos, 1927, p. 77).

A pesar de que la *Fuente Vanderbilt* fue inicialmente destinada a un contexto de opulenta algarabía, el gobierno de Leguía, a través del alcalde Rada y Gamio, prefirió que se erija en el barrio de Santa Beatriz, en la nueva avenida Leguía, en eje lineal con el *Monumento a Jorge Washington* (Figs. 1 y 2). Esto nos permite suponer que priorizó su compatibilidad con el carácter diplomático y conmemorativo del Centenario de nuestra Independencia, y al mismo tiempo satisfacer sus ambiciosas expectativas de consolidar a este barrio como símbolo de la prosperidad económica de su gobierno. En una notificación del Inspector de Ornato, Oddone Razzeto, se constató este nuevo acuerdo:

Señor Alcalde: [...] usted se dignó designar comisión especial que bajo su presidencia actuó y que en unión del Excmo Señor Embajador de los Estados Unidos, de su secretario de Embajada, del Señor Teniente Alcalde y del suscrito, encontró la ubicación deseada para la fuente monumental que obsequia la colonia norteamericana á la ciudad de Lima, en la Avenida Leguía, frente á la estatua de Jorge Washington; habiéndose procedido el día de ayer á la

13 Traducción: “La ambición creativa de Gertrude ha madurado. Aunque a menudo está extremadamente deprimida, ahora puede concentrar su energía en lo que realmente quiere hacer. Sabe dónde encontrar tiempo y qué sacrificar. Reducirá el número de cenas sociales. Aceptará cada vez más las ausencias de Harry y dedicará estas horas a la escultura y a la escritura” (p. 183).

14 Según la aproximación de Monteverde: “Entre fines de setiembre y diciembre de 1906” (2014, p. 139). Cabe precisar que este monumento fue dispuesto por un decreto de 1890 que indicaba “que el encargado de dirigir la obra del monumento a San Martín sería el escultor y arquitecto español Pedro Roselló” (p. 132), pero este le transfirió la labor a su “hijo el gran escultor español Lorenzo Roselló” (Citado en Monteverde, 2014, p. 132). Según Monteverde, el monumento “nunca fue inaugurado” (2014, p. 139), y en 1915 se decidió su traslado a Huaura “y al poco tiempo a Pisco” (p. 141). No obstante, por voluntad de la hija del donante, Lorenzo Pérez Roca, la Municipalidad de Lima aprobó en 22 de mayo de 1923, la solicitud que hizo el distrito de Barranco para custodiar la obra en su jurisdicción. Es así que “el Consejo Edil de Barranco entregó 50 barriles de cemento para emplearlos en la erección del monumento; el cual comenzó a ser desmontado de la plaza de la Exposición en abril de 1924” (p. 143), para luego ser inaugurado en 28 de julio de ese mismo año.



Figs. 1 y 2. Nótese el sector trapezoidal resaltado en celeste, correspondiente al lote del fundo de Santa Beatriz cedido para el nuevo edificio de la Embajada de los Estados Unidos en 1944. (arriba y abajo) Julio E. Berrocal. Plano Panorámico de Lima (detalles de plano y de leyenda). 1924. Ed. digital: Omar Esquivel.

inauguración de esa obra de arte, con el ceremonial acordado para el efecto.

En consecuencia, devuelvo al despacho de usted, este expediente, para los fines á que haya lugar,

Lima, á 7 de agosto de 1924¹⁵.

En un mes, los funcionarios locales y extranjeros involucrados en el agasajo a nuestro Centenario, decidieron el lugar definitivo de la *Fuente Vanderbilt* en un eje urbano que, a la larga, cobrará una amplia presencia institucional estadounidense en el barrio de Santa Beatriz, pues desde 1928 se tenía pensado «construir la Embajada Americana» (Sociedad de Ingenieros del Perú, 1928, p. 159)¹⁶ en un terreno contiguo, hasta que en 1944, el Estado cedió el lote trapezoidal comprendido entre el Parque de la Reserva (1924) y la Plaza Washington¹⁷, en donde se edificó la embajada de EE. UU., de acuerdo con los planos del arquitecto Ernesto Flores León¹⁸.

A las 10 de la mañana del 6 de agosto de 1924, celebración del centenario de la batalla de Junín, se inauguró “la hermosa fuente Monumental que la colonia norteamericana residente en Lima obsequiara al Perú” (“El obsequio”, 6 de agosto de 1924, p. 1), a la cual

15 Ver: Archivo Histórico Municipal, Caja del Centenario de la Independencia, letra L, expediente 2759, fol. 461, s/p.

16 Sobre el terreno: “Está comprendido entre las avenidas Leguía, Petit Thouars y Soldado Desconocido y que es actualmente una prolongación del Parque de la Reserva” (Sociedad de Ingenieros del Perú, 1928, p. 159).

17 Se debe tener en cuenta que hasta este año la potestad del fundo Santa Beatriz era del Estado, y el lote cedido pertenecía a sus amplios terrenos, pues desde 26 de abril de 1870 se concretó su venta y pertinente expropiación estatal de los bienes de la señora Tagle de Ortiz de Zevallos. Sus límites estuvieron comprendidos, según el *Margesi de Bienes Nacionales* (1921): “por el Noroeste, los rieles del Ferrocarril de Lima a Chorrillos y la chacra de Lince; por el Norte, la chacra de San Martín, terrenos del mismo fundo Santa Beatriz, destinados a formar la Exposición y la chacra de Mata Mandinga; por el Noroeste, los caminos de Breña y la Magdalena y las chacras de Mata Lechuzas y Mata Lechucitas; y por el Sur, las chacras de Mata Lechuzas y Lobatón y el camino de Rodil; frente a la chacra de Lince, encerrando dentro de estos límites una área de ciento ocho fanegadas sesenta centésimos de fanegada, igual a tres millones ciento cuarenta y ocho mil cuatrocientos cincuenta y un metros cuadrados, cinco centímetros [3 148 451.05 m²]” (Patrón, 1921, pp. 15-16).

18 Concluido en 1945 bajo la firma: Flores y Costa S.A. (“La residencia”, 1945, mayo, s/p).



Fig. 3. Casa fotográfica Baselli. Vista aérea de la avenida Leguía y de la «Fuente Americana» (ca. 1932). Fuente: Mi Lima de siempre, 1 de enero de 2017.

asistieron el presidente Leguía y su comitiva, el embajador Poindexter, el personal de la embajada, del consulado, cuerpos diplomáticos, así como el presidente del comité de la colonia estadounidense, T. F. Stratton, cuyas palabras fueron las únicas apuntadas por *El Comercio*, y en las cuales, además de enfatizar la libertad del país de Washington y de los patriotas peruanos que “no se conformaron á la tutela extranjera” (p. 1), elogiaron la obra de Gertrude Vanderbilt. Citamos:

Os ruego pues, señor presidente, aceptéis esta ofrenda como cariñoso homenaje á vuestra patria. Es una obra netamente norteamericana, obra de una de nuestras *más famosas escultoras*, Mrs. Harry Payne Whitney, y me figuro por eso ha de servir mejor para simbolizar el afecto que los norteamericanos que vivimos en esta ciudad, tan hospitalaria, y con una historia tan llena de gloriosas tradiciones y bellos romances, sentimos por el Perú. Al terminar permitidme decir, señor presidente, que nos unimos á vosotros para honrar en este día la memoria de los heroicos (sic.) patriotas que con los “Húsares de Junín” rindieron sus vidas por el ideal de la libertad («El obsequio», 6 de agosto de 1924, p. 1) [énfasis nuestro].

Según se aprecia, más allá de la convención patriarcal que recayó en la identidad de Gertrude Vanderbilt, sus méritos como escultora fueron acreditados por sus compatriotas en Lima dentro de un acto político que afianzó, tanto nuestros lazos diplomáticos, como la sujeción de nuestra economía a la de Estados Unidos. Se debe tener en cuenta que, además en este año, el presidente Leguía se atrevió a solicitar fallidamente a Poindexter fortalecer “a U. S. monopoly on army and new missions in Peru” (Nunn, 1983, p. 189)¹⁹, a pesar de que este país ejercía, como líder de la Unión Panamericana, un arbitraje imparcial en la redefinición de nuestra frontera con Chile, tras el Tratado de Ancón (1883-1884). Por lo tanto, todo congraciamiento hacia los actores involucrados en este agasajo, fueron motivos de elogio público, en virtud de los intereses puestos en juego.

19 Traducción: “un monopolio militar estadounidense y nuevas misiones al Perú”.



Fig. 4. Gertrude Vanderbilt. Fuente Azteca en el patio del edificio histórico de la Unión Panamericana (1910-1912), escultura de mármol rosa. Fuente: OAS, 2013.

A diferencia del sentido patriótico del *Monumento a Jorge Washington*, la *Fuente Vanderbilt* fue inicialmente contemplada como una pieza ornamental en un espacio burgués célebre, pero, al instalarse junto al héroe estadounidense y en la avenida Leguía, constituyó una suerte de *pendant* que la articuló con esta vía (Fig. 3); de este modo expresó simbólicamente para los nuevos espacios de Santa Beatriz, la fidelidad que Leguía sostuvo con el patronazgo crediticio de Estados Unidos. No obstante, hasta aquí, sobreentenderíamos que la obra de Vanderbilt se redujo a un significado netamente decorativo, sin ningún propósito simbólico, a pesar de que en 1909, “John Barrett, director of the International Bureau of American Republics, asking her to do a fountain sculpture for the Pan-American Building in Washington, D.C.” (Friedman, 1978, p. 265)²⁰, una pieza también llamada *Fuente Azteca* (1910-1912) (Fig. 4), en la cual evidenció su interés por estudiar la iconografía mesoamericana²¹. Por eso, en el siguiente acápite nos aproximaremos al planteamiento

estético y significados que la escultora concibió en su *Fuente de los atlantes*.

1. Aproximaciones documentales al concepto original de la Fuente Vanderbilt (1913-1924)

Luego de instalar su taller en el número 72 del boulevard Flandrin y de conocer personalmente a Rodin, Gertrude Vanderbilt emprendió con seriedad su actividad escultórica, donde la figura de Andrew O'Connor fue gravitante en su aprendizaje²², y con quien

20 Traducción: John Barrett, director de la Oficina Internacional de Repúblicas Americanas, le pidió que hiciera una fuente escultórica para el edificio de la Unión Panamericana en Washington, D. C.

21 De acuerdo a Friedman: “They settle on \$ 1 000 for a full-size (eight-foot-high) plaster cast and arrange to meet in Washington the following week to examine the fountain site. ‘They got me cheap’, Gertrude writes later in a story about this commission. Preliminary work—research and progressive studies—is substantial. The fountain has two superimposed basins, supported by a column on which there are three figures in relief, each representing a period in Mexican civilization—the Mayan, the Aztec, and the Zapotecan. The fountain is decorated with hieroglyphs of these periods, and from the lower basin eight feathered serpents’ heads spout water. Since Gertrude has never been in Mexico, she must have visited many museums and libraries, studying Mexican objects, photographs, and texts” (1978, p. 268).

Traducción: “Acordaron \$ 1 000 por un molde de yeso a tamaño completo (de dos metros y medio de alto), además de reunirse la semana siguiente en Washington para examinar el lugar de la fuente. ‘Fui una gangai, escribió Gertrude más adelante, en el cual relató este encargo. El trabajo preliminar —investigación y estudios progresivos— fue sustancial. La fuente poseía dos tazas sostenidas por una columna en la que se representaron tres figuras en relieve, cada una de las cuales representó un período de la civilización mexicana: la maya, la azteca y la zapoteca. La fuente fue decorada con jeroglíficos de tales épocas, y en la taza inferior [la de en medio] sobresalen ocho cabezas de serpientes emplumadas. Dado que Gertrude nunca estuvo en México, debió haber visitado muchos museos y bibliotecas, estudiando objetos, fotografías y textos mexicanos” [énfasis nuestro].

22 Si bien compartieron el mismo entorno neoyorquino en 1900, se sabe que O'Connor se asentó en París “with his wife Jessie” (Friedman, 1978, p. 304) en 1906, en donde estableció su creciente familia de cuatro hijos y participó en los salones anuales.

Fig. 5. (izquierda superior) Gertrude Vanderbilt. *Cabeza de campesino español*. 1911, yeso. Colección privada. Fotografía: Joshua Nefsky. Fuente: Sarmiento, 19 de abril de 2018



Fig. 6. (izquierda inferior) Gertrude Vanderbilt. *Desesperación*. 1912, mármol, 25.1 x 26.2 x 18.6 cm (sin pedestal), código 31.80, Whitney Museum of American Art, Nueva York



Fig. 7. (derecha) Gertrude Vanderbilt. *Atletas*. 1912, mármol gris. Colección privada. Fuente: The Sporting Art Auction, 18 de noviembre de 2018.

experimentó además una *inspiración romántica*²³. Su cercanía fue de importante influencia y hasta cumplió un papel de “*informal critic*” [crítico informal] (Friedman, 19178, p. 304) en el proceso creativo de la *Fuente de los atlantes*. Friedman indica:

The sculptures O'Connor would have seen (*and perhaps helped Gertrude with*) in 1912 include a nude figure of a standing male athlete with one hand gripping the back of his head in a gesture of contorted *Despair* (the final title of the piece); a related *Portrait Head of an Athlete*; another *Head of Young Man*; and finally, her then most ambitious piece, a *fountain commissioned for the New Arlington Hotel in Washington, D.C., of three male figures (slightly*

23 A partir de la exhaustiva investigación que hizo Friedman de las memorias de la escultora, identificó que O'Connor era llamado por el seudónimo “Dream Man” [Hombre de ensueño]. Citamos un extracto de un apunte del año 1912: “I was lazy this morning. I shall not be lazy much longer. I shall remember each day words that the Dream Man spoke. He told me I was at my prime; that now, now was the time, that the best was there to be uttered, but —it needed time, concentration. He believed in me and so I will always know that if I fail it is because I did not have the courage, for it is there we are cowards— if we do not push the crowds aside to get it said... Now I shall go back into the studio again and dream of what is to be... [...] You are real now. You are the only thing that counts and I love you as one does when all the padding is out. I hate this life of pretense and ridiculous ideas. Dear love, I want to run to you, to leave the absurdity of the world. If I had no children I would give up all things. I would take my life into my own hands. Oh that blue room, do you remember, Dream Man, how I loved you then. Do you remember how you told me one afternoon in the studio how I must never forget that you loved me for good and all” (Friedman, 1978, p. 303)

Traducción: “Estuve en ocios esta mañana. No holgazanearé por mucho más tiempo. Cada día recordaré las palabras que pronunció el Hombre de ensueño. Me dijo que estaba en mi mejor momento; que ahora, ahora era el momento, que lo mejor está allí para ser expresado, pero... que necesitaba tiempo, concentración. Él creía en mí y por eso siempre sabré que si fallo es porque no tuve el valor, porque ahí nos tornamos cobardes -si no dejamos de lado al resto para que lo diga... Ahora volveré al estudio y soñaré con lo que será [...] Eres real ahora. Eres lo único que cuenta y te amo como si no hubiera nada más. Odio esta vida de pretensiones e ideas ridículas. Querido amor, quiero correr hacia ti, para dejar este mundo absurdo. Si no tuviera hijos, dejaría todas las cosas. Tomaría mi vida en mis propias manos. Oh, esa habitación azul, ¿te acuerdas, Hombre de ensueño, cómo te amaba entonces? ¿Recuerdas cómo me dijiste una tarde en el estudio que nunca debo olvidar que me amabas para siempre?”.

larger than life) supporting a basin of leaves, grapes, and fish about eleven feet in diameter (1978, pp. 304-305). [énfasis agregado]²⁴

En efecto, las primeras piezas citadas (Figs. 5-7) delatan una exploración anatómica progresiva, en la misma escala que su creciente expresividad y dominio técnico. En esta línea de desarrollo, Friedman subrayó la destacada *soltura* que había alcanzado en relación con su *Fuente Azteca*. Asimismo, nos proporcionó en una nota, una interesante explicación sobre el proceso de elaboración de sus piezas, en donde revela su papel general como directora creativa y no ejecutora, es decir, en la preparación del modelado en arcilla, pero no en la fundición o en el esculpido sobre la piedra, una actividad considerada *artesanal* y delegada a los asistentes de su taller:

The symbolism is neither so original nor so coherent as that of her "Aztec" fountain, but the sculpture itself (carved and enlarged, as always, by assistants, from her studies*) is considerably freer than her previous work. [...]

*For a bronze sculpture, the following stages were typical: (1) first clay model, called "sketch model"; (a) second clay model, called "study model"; (3) study model enlarged to full lire, usually by assistants, under supervision of artist; (4) plaster cast, also fabricated by assistant under supervision of artist; (5) bronze cast and patination by foundry, usually under supervision of assistant and, at final stage, of artist. For a stone sculpture, the first four stages were the same. Then a cast would be made, and the stone carver (assuming that, like Gertrude, the artist was primarily a modeler) would take the cast and point it up on the stone in the size wanted. Obviously the assistants were, at the least, extremely capable artisans, if not creative artists; and carvers, in particular, often exercised considerable imagination in translating a concept from one medium and/or scale to another, dependent on the number of points used²⁵.

Además de su mencionado taller en el boulevard Flandrin, la escultora instaló otro de mayor amplitud en el número 57 de la calle Chardon Lagache: "Working on the *fountain* much of the time" (Friedman, 1978, pp. 314-315), *fuelle* que por cierto había sido comisionada en 1912 para el nuevo Nuevo Hotel Arlington en Washington D. C. Mediante las apasionadas correspondencias que entabló entre el 13 de enero y 9 de febrero de 1913, con William Stackpole, corredor de bolsa y amigo de su esposo²⁶, sabemos detalladamente los progresos de la escultora, en donde no dejó palabra que no exprese su entusiasmo:

24 Traducción: "Las esculturas que O'Connor habría visto (y en las que tal vez ayudó a Gertrude) en 1912, incluyen una figura desnuda de un atleta masculino de pie con una mano agarrando la parte trasera de su cabeza, en un gesto de retorcida *Desesperación* (título de la pieza); relacionado con su *Retrato de un Atleta*; otra cabeza de joven; y finalmente, su pieza más ambiciosa en ese momento, una fuente encargada para el New Arlington Hotel en Washington, D.C., compuesta de tres figuras masculinas (de un tamaño mayor del natural) sosteniendo una palangana de tres metros de diámetro cubierta de hojas, uvas y peces".

25 Traducción: "El simbolismo no es tan original ni tan coherente como el de su fuente 'azteca', pero la escultura en sí (tallada y ampliada, como siempre, por asistentes, de sus estudios*) es considerablemente más libre que su obra anterior [...]"

*Para una escultura de bronce, las siguientes etapas fueron típicas: (1) primer modelo de arcilla, llamado 'modelo de boceto'; (a) segundo modelo de arcilla, llamado 'modelo de estudio'; (3) modelo de estudio ampliado a la letra completa, generalmente por asistentes, bajo la supervisión de un artista; (4) yeso, también fabricado por el asistente bajo la supervisión del artista; (5) bronce fundido y patinado por fundición, generalmente bajo la supervisión de un asistente y, en la etapa final, del artista. Para una escultura de piedra, las primeras cuatro etapas eran las mismas. Luego se haría un yeso, y el tallador de piedra (asumiendo que, como Gertrude, el artista era principalmente un modelador) tomaría el yeso y lo señalaría sobre la piedra en el tamaño deseado. Obviamente, los asistentes eran, al menos, artesanos extremadamente capaces, si no artistas creativos; y los talladores, en particular, a menudo ejercían una considerable imaginación al traducir un concepto de un medio y / o escala a otro, dependiendo del número de puntos utilizados. (Friedman, 1978, p. 305).

26 La relación marital con Harry Payne llevaba un claro distanciamiento en 1912. Un apunte personal de Vanderbilt señalaba lo siguiente: "I have been married sixteen years today —that is a long time! Poor old me" (Friedman, 1978, p. 307) [Traducción: "Hoy llevo casada dieciséis años, ideo es mucho tiempo! Pobre de mí"].

Dearest dear, It has been a heavenly day! Not the weather, that was beastly, but I woke up cheerful, excited to get to work and with the happiest feelings inside of me you can imagine... There is a chance that I can finish the old fountain for the Salon and perhaps that is why I am so happy. I flew at it and had a fine day's work, six good hours (it was dark at four)... It makes me feci marvclously to be at the real work again!! (Friedman, 1978, p. 313)²⁷

El anhelo artístico de Vanderbilt no solo fue el de cumplir un encargo, como su *Fuente Azteca*, sino el de presentar su obra en el próximo Salón de París "le 30 avril 1913" (Société des Artistes Francais, 1913), esto explica su impetuoso y disciplinado trabajo en cada *atlante*:

Nine days on the first, with a day out to modify the basin [...], six days on "the second gentleman"; a day and a half on the third, substantially completed the previous summer. The remaining days are spent with the caster, Mcrl; with O'Connor, to whom she has loaned a room in the large temporary studio and from whom she receives assistance and advice (Friedman, 1978, p. 319)²⁸.

En este testimonio, Vanderbilt afirmó haber tenido avanzado el tercero de sus *atlantes*, quizás aquel que fue modelado y evaluado por Rodin en 1911²⁹ y fundido en 1913, hoy en el Museo Metropolitano de Nueva York, el cual lo registró como *Cariátide* (Fig. 8); ¿se trata de una inexactitud del museo o de la artista?



Fig. 8 (izquierda). Gertrude Vanderbilt Whitney. *Cariátide*. 1911 (modelado)-1913 (fundido), escultura fundida en bronce, 47.6 x 16.5 x 14 cm, código 22.81. Museo Metropolitano de Nueva York.

Sabemos, según señalamos líneas arriba, que el nombre *atlante* para la obra de Vanderbilt fue incluido localmente por la escultora Johanna Hamann (2011), en su exégesis por buscar la coherencia simbólica entre el género masculino y la arquitectura clásica, tal y como se observa en los *atlantes* (Fig. 9) que se erigieron en el portal de ingreso al pasaje del Carmen, el mismo año de inauguración de la *Fuente de los atlantes* (1924)³⁰. No obstante, su lectura adaptada a una convención de la iconografía clásica, no contempló con exactitud el planteamiento fuera de serie de la artista, cuyo origen no fue repentino, sino producto de una constante contemplación creativa. Gracias a las notas de su diario, el 8 de diciembre

- 27 Traducción: "Queridísimo querido, ¡ha sido un día celestial! No por el clima, eso fue horrible, sino desperté alegre, emocionada por ir a trabajar y con las sensaciones más felices dentro de mí que puedas imaginar... Existe la posibilidad que pueda terminar la vieja fuente para el Salón y quizás por eso estoy tan feliz. Volé y tuve un buen día de trabajo, seis buenas horas (estaba oscuro a las cuatro)... Me hace sentir maravillosamente retornar al verdadero trabajo!!"
- 28 Traducción: "Nueve días el primero, con un día para modificar la palangana [...] seis días el 'segundo caballero'; un día y medio el tercero, sustancialmente avanzado el verano anterior. Pasaron los sucesivos días con el fundidor Merli; con O'Connor, a quien le prestó una habitación en su gran estudio y de quien recibía asistencia y consejos".
- 29 De acuerdo a Friedman, en una misiva a la Duquesa de Choiseul, Vanderbilt comentó sobre Rodin: "[...] he has been generous, encouraging, and helpful with criticism of Gertrude's Spanish Peasant (then in plaster) and a caryatid" (1978, p. 289) [énfasis nuestro]. Traducción: "él ha sido generoso, alentador y servicial con críticas al *Campesino español* de Gertrudis (entonces en yeso) y una *cariátide*".
- 30 En este año: "se contrató al arquitecto Raúl María Pereira la edificación de una galería que en un inicio se llamó Pasaje Carmen, nombre de la madre del presidente Leguía [Carmen Salcedo de Leguía]" (Revista Plaza Mayor, 1991, p. 15). Estos atlantes fueron demolidos debido a los daños estructurales que sufrió Lima con el terremoto de 1966.



Fig. 9 (derecha). Anónimo. Vista del Pasaje del Carmen. Ca. 1930. Fuente: Lima la Única, 13 de octubre de 1917. Nótese el detalle de los atlantes en el portal de acceso al pasaje.

de 1910, podemos reconocer la epifanía que experimentó al concebir una pieza escultórica grupal que expresa la inminente separación entre los humanos, es decir, aborda su irreconcilable individualidad, a pesar de tener una naturaleza corporal y capacidades intelectuales en común. Es en estas mismas notas que la artista esbozó, en fragmentos, la



Figs. 10-12 (de izquierda a derecha). Gertrude Vanderbilt Whitney. (Ca. 1910). Cuaderno de dibujos anatómicos (detalles de atlantes) [grafito sobre papel, cód. digital 20039]. Instituto Smithsonian. Ed. digital: Omar Esquivel.

posibilidad de expresar este concepto mediante un conjunto grupal, quizás con características monumentales o de una fuente. Citamos:

Thursday Dec. 8th

This has been a strenuous physical day [...] Shall console myself by thinking of subjects for public groups. Take the simplest and most frequently experienced feelings, for instance. Love, hate, friendship, passion, faithfulness, suffering, joy, mental torture, conscience pains, jealousy, envy, longing, desire, cunning, self-sacrifice, hope, morbidness, etc. These are all things that everyone understands. [...] I had a good idea for joy, in the mother walking forward holding the child high up in her arms, the 2 laughing at each other. I think I will work that, it was good. Pleasure might make a good one.

Then there could be more subtle ideas expressed, probably by more than one figure—to this series could belong such subjects as my favorite idea of the separateness of humans in spite of all physical and even intellectual nearness.

[...] Then there could be just beauty—a simple standing figure of a man, so beautiful and so beautifully modeled (!) that it need have no other meaning.

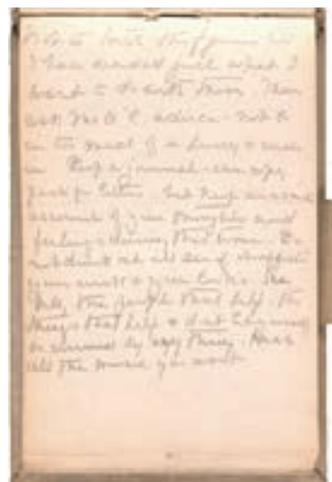
Then a series of monumental works. Large groups for public places. The industries, fountains, endless subjects for fountains there are and very attractive I think. Dancing fawns and laughing kids, or caryatid. My old pose of a man holding something on his shoulder was good as a pose, the seated woman, legs crossed and stiff position of the arms holding a basin over his head or with arm [...]. These subjects could all be made into something fine but the difficulties of a long composition of that kind are various and many. I think in feeling and execution it should be very modern (Citado en Friedman, 1978, p. 283)³¹.

De su propia mano, sabemos que, en 1916, la artista vendió a 500 dólares su “beautiful bronze Caryatid” (Friedman, 1978, p. 383), lo cual confirma que más allá del rigor

31 Jueves 8 de diciembre. Este ha sido un día agotador [...] Podría aliviarme pensando en temas para composiciones grupales. Sobre los sentimientos más simples y aquellos experimentados con mayor frecuencia. Amor, odio, amistad, pasión, fidelidad, sufrimiento, alegría, tortura mental, dolores de conciencia, celos, envidia, nostalgia, deseo, astucia, abnegación, esperanza, morbo, etc. Son asuntos que todos comprenden [...] Tuve una buena idea para la alegría, una madre caminando hacia adelante alzando al niño con sus brazos, los dos riéndose el uno del otro. Creo que trabajaré en eso, me pareció bueno. El tema del placer también puede ser bueno. Entonces podría haber ideas más sutiles, probablemente expresadas por más de una figura; a esta serie podrían pertenecer temas como mi idea favorita sobre la separación de los humanos a pesar de toda nuestra cercanía física e incluso intelectual. [...] También podría haber simplemente belleza en una simple figura de un hombre de pie, tan hermosa y tan bellamente modelada (!) Que no necesita tener otro significado.

Luego una serie de obras monumentales. Grupos grandes para lugares públicos. Las industrias, las fuentes, un sinnúmero de temas para las fuentes que hay y creo que son muy atractivos. Cervatillos bailando y niños riendo, o cariátides. Mi antigua pose de un hombre sosteniendo algo en su hombro era buena como pose, la mujer sentada, con las piernas cruzadas y la posición rígida de los brazos sosteniendo una palangana sobre su cabeza o con un brazo [...]. Todos estos temas podrían convertirse en algo bueno, pero las dificultades de una larga composición de ese tipo son diversas y muchas. Creo que en expresividad y ejecución debería de ser muy moderno.

iconográfico, sus *atlantes* o mal llamadas *cariátides*, fueron alegorías que representaron sus propias inquietudes ontológicas sobre la figura del hombre. El significado personal que contempló en el desnudo masculino, se impuso entonces sobre el convencionalismo simbólico clásico. Esta licencia y postura poética también quedó registrada entre los apuntes y los bocetos (Figs. 10-12) que descubrió la historiadora del arte Tara Allen-Fanagan, en el archivo del Instituto Smithsonian, en donde se puede confirmar que el concepto de un grupo escultórico de tres figuras, había resonado en la mente de la escultora mucho más antes de ser esculpido.



Figs. 13 y 14 (izquierda y centro). Gertrude Vanderbilt. Apuntes en bloc de dibujo. Ca. 1911, graphito sobre papel, 20 x 14 cm, cód. digital 21247, Instituto Smithsonian.

Un apunte libre en una de las páginas, junto con el boceto primario de la obra (Figs. 13 y 14), delata la autoexigencia y ciertas dificultades que la artista experimentó al resolver la palangana o taza que sostienen los *atlantes*; asimismo, en la siguiente se puede leer que, todavía un tanto insegura, Vanderbilt ansiaba la asesoría de Andrew O'Connor, además de cómo, en la exteriorización de sus propios consejos, encontraba los estímulos necesarios para concentrarse en el resultado final:

(Izquierda, Fig. 13) I am joy out of time to spend hardly with the bassins Tell me on and when she come I will be back monday morning It Was not so hard after all

(derecha, Fig. 14) Not to touch the figures till I have decided just what I want to do with them. Then ask Mr O'C advice - not too much of a hurry + rush in. Keep a journal - can copy parts for letters - but keep an accurate account of your thoughts and feelings during this time. Do not withdraw at all see if it affects your work + your looks. See only the people that help, the things that help + don't let yourself be worried by anything. Hear all the music you want³².

Las correspondencias de la artista indican que, en febrero de 1913, el modelado del conjunto ya había encontrado su forma final y quedó listo para inaugurarse en el Salón de París, en 30 de abril. La recepción de la obra en los medios estadounidenses no se hizo esperar; inmediatamente, el 3 de mayo, el periódico *Harpers Weekly* publicó algunas de las obras concursantes. Un fotografo inédito de la *Fuente Vanderbilt* nos muestra el ensamble de los tres atlantes en pedestales separados (Fig. 15), a diferencia de la escultura en mármol blanco que se expuso en el Salón (Fig. 16). La fotografía del salón de esculturas que conserva el Instituto Smithsonian no deja dudas de las ventajas que poseía la obra en relación

32 Traducción: Me alegro de que no tenga tiempo para pasarlo con dificultad con los bassins. Dime y cuando ella venga volveré el lunes por la mañana. No fue tan difícil después de todo.

No tocar las figuras hasta que haya decidido qué quiero hacer con ellas. Luego, pedirle consejo al Sr. O'C: no ir de prisa + precipitada. Hacer una bitácora -puedo copiar partes de cartas, pero mantener un registro preciso de tus pensamientos y sentimientos durante este tiempo. No te intimides para nada de lo que ves si afecta tu trabajo + tu apariencia. Mira solo a las personas que ayudan, las cosas que ayudan + no te dejes preocupar por nada. Escucha toda la música que desees.

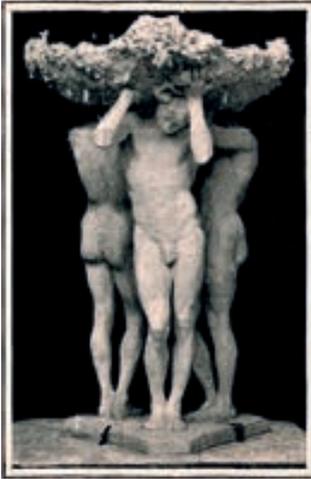


Fig. 15 (derecha). Gertrude Vanderbilt. Modelado final de la Fuente Vanderbilt. 1913. Fuente: «American Artists», 3 de mayo de 1913, p. 20). Ed. digital: O. Esquivel.



Fig. 16. Anónimo. Vista de la Fuente Vanderbilt en el Salón de París. 1913, gelatinobromuro de plata sobre papel, 24 x 38 cm, cód. digital 21249, Instituto Smithsonian. Ed. digital: Omar Esquivel.

con las demás concursantes y del por qué le fue concedida una mención honrosa, pese a que el *Catalogue Illustré du Salon* no incluyó ninguna reproducción al grabado. Citamos su entrada: «4144 Whitney (Mme G.), boulevard Flandrin, 72. -Fontaine en marbre, por le New Arlington Hotel, á Washington» (Société des Artistes Francais, 1913, s/p.). Lo cierto es que la escultura de Vanderbilt obtuvo una crítica laudatoria en la prensa estadounidense luego de trasladarse a Nueva York. En el *American Art News* dedicaron la siguiente reseña:

There is no question about the strenght of the workmanship and the remarkable skill in modeling shown in Getrude V. WHitney's (Mrs. Harry Payne Whitney) imposing white marble fountain with three heroic male figures now on v iew in the great foyer of. M. Knoedler & Co.'s establishment, 556 Fifth Ave., to remain to Apr. 4.

This most importante group o sculpture, which was intended for the palm room of the projected new Arlington Hotel at Washington, D.C., received an honorable mention at the Old Salon in 1913. The therr nude figures young men bend under the wight of a large basin decorated with fish heads and bunches of sea grapes, which they support with their heads, shoulders and hands. The pose and modeling of the figures, which are a good deal alike in type, is masterly, notably in the strained backs and the rigid legs. These have short tree trunks as part supports, which it is intended to finally remove.

The men stand on a triangular base which has truncated ends and while there seems to be some insistence on the effect of strain on the feet the general massing and the handling of the detail of the modeling is so strong that to speak of this almost seems hypercriticism³³. («Gertrude V.», 28 de marzo de 1914, p. 7)

33 Traducción: "No hay duda sobre la poderosa mano de obra y la notable habilidad de modelado que expresa la imponente fuente de mármol blanco de Getrude V. Whitney (Sra. Harry Payne Whitney) formada de tres heroicas figuras masculinas que hoy se luce en el gran vestíbulo del establecimiento de M. Knoedler & Co., en el 556 de la Fifth Avenue, en donde permanecerá hasta el 4 de abril. Este importante grupo de esculturas, que había sido destinado para la galería de palmeras del nuevo hotel Arlington en Washington, DC, recibió una mención honrosa en el Antiguo Salón de 1913. Los tres desnudos jóvenes se inclinan bajo el peso de una gran palangana decorada con cabezas de peces y racimos de uvas, que sostienen con la cabeza, los hombros y las manos. La pose y el modelado de las figuras, de mimesis bien lograda, son magistrales, sobre todo en las espaldas tensas y las piernas rígidas. Estos tienen troncos de árboles cortos como soportes parciales, que se pretenden eliminar en el modelo final. Los hombres están parados sobre una base triangular de extremos truncados, y si bien parece haber cierta insistencia en el efecto de la tensión en los pies, la masa general y el manejo detallado del modelado, es tan fuerte que hablar de esto rayaría con la hipercrítica".



Fig. 17 (izquierda). Gertrude Vanderbilt. Cuaderno de dibujos y diario (apunte de Titanic Memorial). Ca. 1913, grafito sobre papel, cód. digital 13720, Instituto Smithsonian. Ed. digital: O. Esquivel.

La exhibición de la *Fuente Vanderbilt* en el foyer del edificio Knoedler respondía en realidad a la vigesimo-tercera muestra que la Association of Women Painters and Sculptors inauguró el 6 de abril de 1914, gremio fundado en 1889 bajo el nombre de Woman's Art Club of New York, hasta 1913.

Con la fama en la catapulta, la artista exhibió su obra al año siguiente, en la Exposición Universal de San Fran-



Fig. 18 (derecha). Anónimo. Vista del taller parisino de Gertrude Vanderbilt Whitney, en el 34 Rue Jouvelet [o 57 de la calle Chardon Lagache]. Ca. 1915, gelatinobromuro de plata sobre papel, 25 x 32 cm, cód. digital 21250, Instituto Smithsonian. Ed. digital: O. Esquivel. Nótese el detalle de los escultores asistentes de su taller junto a un modelado a escala de la Fuente Vanderbilt, y junto al modelo escultórico concluido del Titanic Memorial.

cisco, en donde le fue otorgada una Bronze Medal (Official Catalogue, 1915, p. 248) por su obra en mármol, además de participar con diversos dibujos. En el catálogo de la exposición destacaron su aprendizaje con los escultores “J. E. Fraser and Andrew O’Connor” (p. 248), así como su mención honrosa en París (1913).



Fig. 19. Anónimo. Fotografía de la ceremonia de entrega de la Fuente de la Amistad [Friendship Fountain] en la Universidad McGill. 29 de mayo de 1931, gelatinobromuro de plata sobre papel, 21 x 26 cm, cód. digital 21248, Instituto Smithsonian. Ed. digital: O. Esquivel.

Considerada una de las escultoras más cotizadas de esta década, en noviembre de 1912, el comité de mujeres organizado por Natalie Hammond, le encargó el monumento *Titanic Memorial*, en homenaje a los hombres que se sacrificaron para salvar a los niños y a las mujeres en el fatal accidente ocurrido ese mismo año³⁴. Al igual que sus *atlantes*, los apuntes y bocetos reiteraron una vez más su disciplinado estudio postural y acuciosa depuración del modelo final en forma de cruz (fig. 17). Su resultado luce hoy al ingreso de la avenida New Hampshire, en Washington D. C., obra que particularmente trascendió muchos años después como referente compositivo en el lenguaje cinematográfico estadounidense. No se debe olvidar, además, que el trabajo de ejecución de las piezas fue llevado a cabo por diferentes escultores, de identidades aún desconocidas, pero cuya jactancia de sus servicios prestados se reflejó en una fotografía conservada en el Instituto Smithsonian, en donde también se observa un modelo reducido de la *Fuente Vanderbilt*, junto al *Titanic Memorial* ya concluido (figura 18).

Pese a la fortuna consagrada de la *Fuente Vanderbilt*, el proyecto del Hotel Arlington fue cancelado y con ello la oportunidad de exhibirse en el espacio público de Washington. A partir de este momento, no conocemos la fortuna de la pieza en mármol sino hasta 1931, cuando el Gobierno estadounidense la obsequió a la Universidad McGill de Canadá (figura 19). Es en este periodo intermedio que la colonia estadounidense de Lima adquirió una reproducción sutilmente editada, sin los troncos alrededor de los atlantes, producida por la firma Roman Bronze Works N. Y., la cual nos permite suponer que su modelo escultórico original de mármol, había sido entonces adquirido por el estado norteamericano.

34 Según Friedman, Natalie Hammond, esposa de John Hays Hammond, ingeniero muy cercano de Whitney padre e hijo: "organizes a committee of women yo memorialize these who lost lives, patricularly the men who sacrificed their for women and children" (1978, pp. 310-311).

Conclusiones

Tanto el *Monumento a Washington* (1922) como la *Fuente Vanderbilt* (1924) son piezas trascendentales del arte escultórico estadounidense, concebidas originalmente en tiempos diferentes y bajo principios estéticos muy distintos. Ambas fueron reunidas en el barrio de Santa Beatriz bajo el aura de congraciamiento político que el gobierno del presidente Leguía estableció con aquel país y dentro del marco celebratorio del Centenario de nuestra Independencia.

La *Fuente Vanderbilt*, elegida como obsequio por la colonia estadounidense para celebrar el centenario de la batalla de Ayacucho (1924), fue una implícita demostración de los méritos escultóricos que poseía esta pieza, modelada originalmente para el nuevo y lujoso Hotel Arlington en Washington D. C. (1913). Influida por este carácter suntuoso, consideramos que los organizadores y el embajador Miles Poindexter, intentaron situar la obra al ingreso del *Restaurante del Zoológico de la Exposición*, debido a su fama como espacio de las ampulosas reuniones sociales que organizaba el presidente Leguía, y en donde desfilaron invitados de alta alcurnia de la política y el espectáculo. No obstante, la decisión de Leguía y del municipio limeño fue redirigir su posicionamiento a Santa Beatriz, es decir, al nuevo espacio moderno de la capital, lejos de aquella trama urbana decimonónica que había sido enriquecida con las criticadas ganancias del guano y del salitre.

Inaugurada en medio de la avenida Leguía y en eje con el *Monumento a Washington*, la *Fuente Vanderbilt* también consolidó un área de asentamiento político estadounidense años más tarde con la construcción de la Embajada de Estados Unidos (1945), frente a este monumento. No obstante, al ser puesta al servicio de las necesidades discursivas del gobierno de Leguía y de la colonia estadounidense, el intrínseco sentido estético de esta pieza se sumió a lo ornamental, a pesar del enraizado significado personal que le había otorgado su autora, Gertrude Vanderbilt.

Gracias a la profunda revisión de sus memorias en la pluma del crítico de arte Bernard Friedman y a la rigurosa y selectiva traducción que hemos desplegado a través de ellas, así como nuestra revisión en los documentos que custodia el Instituto Smithsonian, podemos afirmar que, en medio de las dificultades que experimentó Vanderbilt a lo largo de su vida para consolidar su autonomía intelectual y artística como mujer, su *Fuente de los atlantes* representó la obra prima que catapultó su carrera como escultora, durante su estadía en París desde 1911. Asimismo, sus constantes reflexiones indican largamente que su elogio a la figura masculina en sus *Cariátides* (1910) y en su *Titanic Memorial* (1912), fueron signos personales que expresaron su anhelo a una libertad que desde muy niña buscó para ejercer públicamente sus capacidades.

A través de los bocetos y las obras que concluyó en su creciente trayectoria, hemos podido constatar que no dejó detalle suelto en la *Fuente de los atlantes*: Desde la primera figura de *Cariátide* (1911) que desató su epifanía de todo el conjunto, hasta la oposición filosófica entre lo dionisiaco y lo apolíneo simbolizada en la palangana de hojas de vid y la vigorosa resistencia de sus atlantes.

Consideramos por ello que, en honor a los comprobables principios estéticos que la autora dejó en sus memorias, la *Fuente Vanderbilt*, además de conservar su propio apellido como nombre, merece las mismas atenciones que requieren los monumentos más emblemáticos de la capital, en lugar de permanecer como una pieza ornamental del espacio público. Asimismo, sugerimos el enderezamiento del eje del monumento, en relación al atlante frontal, el cual, por factores estéticos y simbólicos, debería de dar frente al *Monumento a Jorge Washington*.

Archivos consultados

Archivo Histórico Municipal de Lima

Referencias hemerográficas

American Artists at the Paris Salon. (3 de mayo de 1913). *Harper's Weekly*, (2941), 20.

El Comercio. (1924, 6 de agosto). El obsequio de la colonia norteamericana a la ciudad de Lima. *El Comercio*, p. 1.

Gertrude V. Whitney's Fountain (1914, 28 de marzo). *American Art News*, 25(12), 7.

La residencia de la embajada de los Estados Unidos de Norteamérica. (1945, mayo). *El Arquitecto Peruano*, 9(94), s/p.

Revista Plaza Mayor (1991). (34-38), 15.

Referencias bibliográficas

Association of Women painters and sculptors (1914). *Twenty-third Annual Exhibition of the Association of Women painters and sculptors*. The Hamilton Press.

Castrillón, A. (1991). Escultura monumental y funeraria en Lima. En: Jorge Bernales Ballesteros y otros. *Escultura en el Perú* (pp. 325-385). Banco de Crédito del Perú.

Friedman, B. (1978). *Gertrude Vanderbilt Whitney*. Doubleday & Company.

Gamarra, J. (1974). *Historia y odisea de monumentos escultóricos conmemorativos*. Lima: s/e.

Hamann, Johanna (2011). *Monumentos públicos en espacios urbanos de Lima, 1919-1930* [tesis de doctorado, Universidad de Barcelona].

Ingham, J. (1983). *Biographical Dictionary of American Business Leaders, V-Z*, vol. 4. Greenwood Press.

Laos, C. (1927). *Lima, "la ciudad de los virreyes"*: (El libro peruano). Editorial Perú.

Magill, F. (1999). *Dictionary of World Biography, The 20th Century, O-Z*, volumen 9. Routledge.

Monteverde, R. (2014). *Proyectos estatales y privados para erigir un monumento público al general José de San Martín en Lima y Callao (1822-1921)* [tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].

Nunn, F. (1983) *Yesterday's soldiers. European Military Professionalism in South America, 1890-1940*. University of Nebraska Press.

Official Catalogue of the Department of Fine Arts. (1915). *Panama-Pacific International Exposition (with awards), San Francisco, California, 1915*. The Wahlgreen Company.

Patrón, E. (1921). *Margesi de Bienes Nacionales*, tomo I.: Empresa Tipográfica Unión.

Sociedad de Ingenieros del Perú (1928). *Informaciones y memorias de la Sociedad de Ingenieros del Perú*, volumen 30. Lima: s/e.

Société des Artistes Français (1913). *Catalogue illustré du Salon du 1913. Peinture et Sculpture*. Bibliothèque des Annales.

Tolles, T. (Ed.) (2001). *American sculpture in The Metropolitan Museum of Art*, volumen 2. The Metropolitan Museum of Art

Referencias virtuales

Lima la Única (13 de octubre de 1917). Pasaje del Correo Central de Lima, también conocido como Pasaje Piura, y llamado antes pasaje del Carmen. <https://bit.ly/3BMtAj1>

Mi Lima de siempre (1 de enero de 2017). Lima – Avenida Leguía y Fuente Americana. <https://bit.ly/3mUdz64>

OAS [Organization of American States] (2013). The Patio. <https://bit.ly/3gVUEEa>

Sarmiento, Gretel (19 de abril de 2018). Honesty and grace. Norton exhibition shows Whitney Museum founder's talent for creating her own work. <https://bit.ly/38y6aB6>

The Sporting Art Auction (18 de noviembre de 2018). Lot 45: Gertrude Vanderbilt Whitney – Athlete. <https://bit.ly/3gVdiMt>

Recibido el 30 de agosto de 2021

Aprobado el 13 de septiembre de 2021