

# ENTRE LA EVOCACIÓN Y LA INTEGRIDAD POLÍTICA: LAS PREOCUPACIONES CÍVICAS DE CÉSAR MORO ENTRE LIMA Y PUEBLA<sup>[\*]</sup>

## BETWEEN EVOCATION AND POLITICAL INTEGRITY: CÉSAR MORO'S CIVIC CONCERNS BETWEEN LIMA AND PUEBLA

FRANCO CAVAGNARO FARFÁN<sup>[\*\*]</sup>

 <https://orcid.org/0000-0003-4133-3912>

cavagnaroff@gmail.com  
Universidad Tecnológica del Perú (Perú)

Fecha de recepción: 3 de octubre de 2023  
Fecha de aprobación: 23 de agosto de 2024

### RESUMEN

El artículo rescata las apreciaciones estéticas y preferencias del poeta César Moro sobre diversos monumentos en Lima y México, a partir del diálogo soterrado entre este y el arquitecto Paul Linder en la revista *Las Moradas*, en las respuestas a dos cuestionarios, en *Los anteojos de azufre* (1957) y en su correspondencia. A partir de esta comparación, se exponen las razones de su rechazo a la arquitectura moderna, su condena a los crímenes de “lesa cultura”, los arboricidios y el ruido. Con estas premisas, se comprueba su fe en la evocación de las formas del pasado frente a lo nuevo y la consideración de la arquitectura de México (Puebla) como un ejemplo de la actualidad que tienen las “fuerzas tradicionales prehispánicas y coloniales”, además de su creencia en la integridad política dentro de una comunidad.

### PALABRAS CLAVE

herencia cultural, monumentos, arquitectura barroca, arquitectura moderna, memoria

### ABSTRACT

The article rescues the aesthetic appreciations and preferences of the poet César Moro on various monuments in Lima and Mexico, based on the buried debate between him and the architect Paul Linder in *Las Moradas*, in the answers to two questionnaires, in *Los anteojos de azufre* (1957) and in his correspondence. From this comparison, the reasons for his rejection of modern architecture, his condemnation of crimes against culture, arboricides and noise are exposed. With these premises, his faith in the evocation of the forms of the past in the face of the new and the consideration of the architecture of Mexico (Puebla) as an example of the present time that the “traditional pre-Hispanic and colonial forces” have, in addition to their belief in political integrity within a community

### KEYWORDS

cultural heritage, monuments, baroque architecture, modern architecture, memory

---

(\*) Este artículo científico se basa en otro titulado “Escorpiones que vigilan el horrible subsuelo de la eternidad: César Moro, la historia y el arte del Perú antiguo” (Cavagnaro, 2020) y la tesis de maestría “La armonía oppositorum en el acercamiento y recreación de las formas del arte del Perú antiguo de Jorge Eduardo Eielson” (Cavagnaro, 2023).

(\*\*) Magíster en Arte Peruano y Latinoamericano por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y licenciado en Literatura Hispánica por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Sus líneas de investigación son la poesía y su relación con el arte prehispánico y la arquitectura.



**Figura 1. El enigma de un día (1911) Giorgio De Chirico.** Nota. Recreado por Moro en sus respuestas a André Breton. Tomado de *Surrealismo Pósteres impresos en pergamino decoración* [Imagen de producto], por Amazon.com, 2024 (<https://www.amazon.com/-/es/Surrealismo-P%C3%B3steres-impresos-pergamino-decoraci%C3%B3n/dp/B0CPJLPRFS?th=1>). Copyright 2024 por Amazon.com.

## Una nueva arquitectura en el desierto

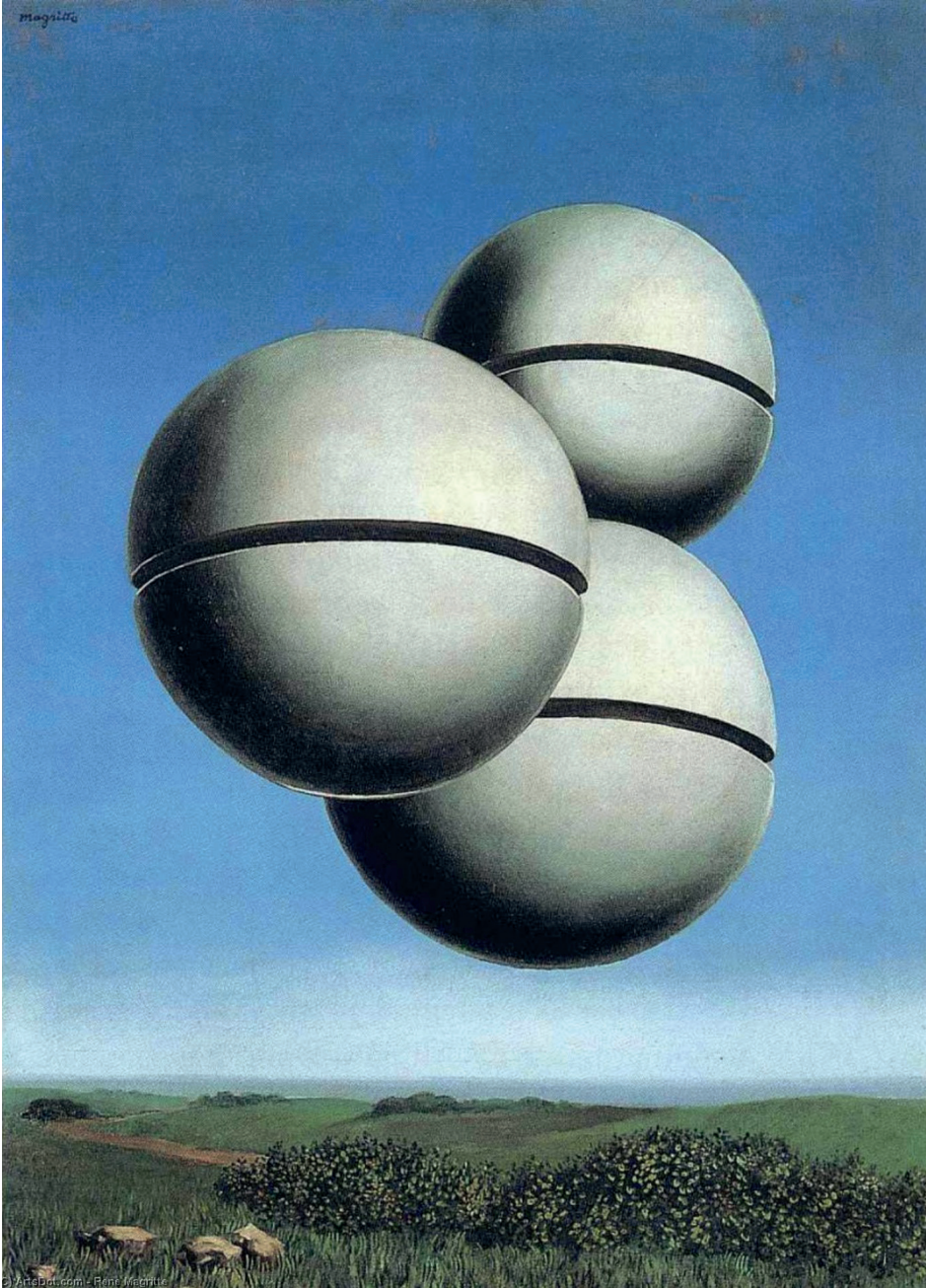
César Moro (1903-1956) fue un poeta surrealista peruano. En 1925 viajó a París, donde participó desde 1929 en varias jornadas del grupo Surrealista y en algunas publicaciones. Conoció a André Breton, con quien entabló una relación amical. En 1933, este último le propuso responder tres cuestionarios denominados “búsquedas experimentales”. Sus respuestas crean un juego de asociaciones inesperadas a partir de las preguntas planteadas y demuestran su apertura a las proposiciones modernas restringidas al espacio de un cuadro. En el primero de ellos “Sobre el conocimiento irracional del objeto la bola de cristal de las videntes” del 5 de febrero de 1933 (Moro, 2016, pp. 17-19), se pueden destacar algunos aspectos.

1. Ante la pregunta #4: ¿Cuál es la situación espacial con relación al individuo? Responde: “Me envuelve”, fijando esta bola de cristal como si se tratara de una construcción que habita.
2. Ante la pregunta #19: ¿Cuáles son los dos objetos con los que nos gustaría verla en el desierto?, Moro responde: “Entre dos cubos inmensos de cristal de roca”, alzando, con esa breve descripción, una construcción modernista, geométrica y mágica.
3. Ante la pregunta #12: ¿A qué elemento corresponde?; responde: “Al fuego, al aire y al agua, nunca a la tierra”, por ello se coligen sus potenciales poderes de transformación entre tres diversos elementos, soslayando el terrenal.
4. Esta última respuesta se puede relacionar con las preguntas #6 y #9: ¿Qué pasa si se la sumerge en el agua?, y ¿qué pasa si se la sumerge en la orina? Las respuestas fueron: “El agua se vuelve más ligera que el soplo; comienza la primavera” y “ya no es orina, sino topacio”, con lo que resalta su poder transformativo.

Estas contestaciones son de una imaginación constructiva desbordada, cuyo simbolismo transformativo está más cerca de la poesía y el movimiento que de los límites de la realidad. Moro construye, habita y propone materiales disímiles; compone y ubica en el desierto su nueva construcción como una potencial arquitectura moderna, similar a la levitación de los cascabeles flotantes de René Magritte en “La voz del espacio” (ver Figura 1).

En el tercer cuestionario (“Sobre las posibilidades irracionales de penetración y de orientación en un cuadro de Giorgio De Chirico: el enigma de un día”) del 11 de febrero de 1933 (Moro, 2016, pp. 23-25), abre una reflexión que no cesará hasta el final de su actividad como artista: su preocupación por los lugares públicos y, sobre todo, los monumentos presentes en estos. Se le formulan 26 preguntas, dos de las cuales vamos a resaltar. Cuando se le pide describir el paisaje que rodea la ciudad dentro del cuadro del pintor italiano (ver Figura 2) en la pregunta #5, contesta: “Esta ciudad en la cima de una isla, el mar está muy agitado. Escombros de barco, ahogados. Una locomotora arrastra infatigablemente alrededor de la isla plúmbeos vagones completamente vacíos”. Además de esta descripción, en su respuesta Moro puebla el paisaje de diversos animales sugeridos por Breton y propone dónde se podría hallar agua (“Debajo del pedestal de la estatua”), así como describe la realización de actos nefandos como hacer el amor o defecar en ese mismo escenario. Ante la pregunta sobre qué representa la estatua, Moro contesta: “A Raimondi”. Esta sugerencia volverá a señalarla 24 años después en otro cuestionario aparecido póstumamente.

La construcción de un nuevo contexto para un cuadro que representa un espacio público y un monumento, apenas habitados por dos siluetas humanas a lo lejos, le permite al poeta surrealista crear una realidad chirriante, poblada de animales y reconstruir nuevos significados a partir de una rica imaginación para resignificar monumentos y contextos, uniendo el recuerdo de la efigie de Raimondi con un cuadro de De Chirico.



**Figura 2. La voz del espacio (1928) René Magritte.** *Nota.* Se asemeja a la construcción propuesta por Moro a partir de una bola de cristal en las mismas respuestas a André Breton. Tomado de La voz del espacio [Pintura], por R. Magritte, 1931, recuperado de Wikioo (<https://wikioo.org/es/paintings.php?refarticle=8XYU8T&titlepainting=The%20voice%20of%20space&artistname=Rene%20Magritte>). Copyright 1931 por Fundación de Derechos de Artistas, y derechos de reproducción de dominio público.

Sin embargo, nuevas preguntas quedan en el aire después de sus respuestas: ¿por qué desechará lo moderno en la arquitectura, en los subsiguientes años, a pesar de su sugerente construcción geométrica de 1933? ¿Por qué la desestimaré, si ya en esos años acepta el arte moderno propuesto dentro del espacio del cuadro, tomando en cuenta que es un poeta que sigue al surrealismo?



Luego de residir en Lima unos años, Moro volvió a salir del Perú en 1938, por motivos políticos, hacia México, donde escribió, por ejemplo, *La tortuga ecuestre* (en español) y colaboró en algunas revistas como *Dyn* y *El Hijo Pródigo*. Escribía en francés su poesía, las respuestas a los cuestionarios, la gran mayoría de cartas a Emilio A. Westphalen y algunos de sus artículos. Su estancia en dicho país le sugerirá una serie de referencias entre la arquitectura de Perú, México y otros países del mundo. Un primer ejemplo se puede leer en sus cartas a Emilio A. Westphalen (1911-2001), donde hace, en la figura del arquitecto alemán de la Bauhaus Paul Linder (1867-1968), discípulo de Walter Gropius<sup>1</sup>, una destemplada crítica. Esta carta coincide con la aparición del primer número de la revista *Las Moradas* (1947-1949), dirigida por Emilio A. Westphalen y que cuenta en varios números con la participación de César Moro. En la misiva del 16 de junio de 1947, acusa el recibo de los tres primeros números de esta revista y asegura que no ha leído el artículo de Linder aparecido en el primero

para evitarme convulsiones de furor ante el estúpido esteticismo de los constructores de cajas de zapato [...] la asquerosa arquitectura moderna de "autopunición" nos es impuesta "a huevo" por los caníbales que gobiernan ahora el mundo, por las fuerzas de regresión no al claustro materno sino a su sublimación americana: la caja de conservas. (Moro, 2020, p. 415)

Para el poeta, defender ese tipo de arquitectura es justificar "la destrucción de los portales en la antes bella Plaza de Armas de Lima; es estar de acuerdo con el desenfreno de cemento que ha reemplazado las bellas palmeras de la misma plaza" (Moro, 2020, p. 415) y se explaya en adjetivos de grueso calibre sobre la causa, el motivo y el lugar de donde viene esa arquitectura y ese modo de vida: Estados Unidos. Se queja y lanza diatribas porque lo que quiere dejar en claro es "hacer saber [su] oposición formal y esencial con lo americano (del Norte)" (Moro, 2020, p. 416). En la carta del 3 de julio de 1947 se reafirma: "Estoy enteramente contra el pendejo artículo y el pendejo tema de la pendeja arquitectura moderna" (Moro, 2020, p. 418).

La alterada respuesta de Moro a Westphalen es una reacción al artículo de Linder "La arquitectura moderna también es arquitectura bella" en el primer número de *Las Moradas*. Su respuesta pasa (al menos desde su testimonio) sobre las ideas de Linder, pues en ese artículo el arquitecto de la Bauhaus diferencia entre una arquitectura pseudomoderna o vieja frente a los nuevos valores de la arquitectura moderna, en donde se encuentra "la exacta correlación entre el destino y la forma del edificio" (Linder, 1947a, p. 33), origen y fundamento de toda la construcción. Es una arquitectura sin ocultamientos que evidencia las verticales y horizontales, llanas y explícitas, reunidas con precisión y amor uniendo, en relación amistosa, propósito y forma.

Este diálogo se enmarca en los cambios ocurridos en Lima desde el siglo XIX. La modernización de la ciudad se había dado en diversas etapas. La primera de ellas, la posguerra con Chile, se manifestó en el eclecticismo de las obras emprendidas en el gobierno de Nicolás de Piérola (1895-1899). Los cambios que se dieron fueron expresados por escritores locales y extranjeros, quienes acuñaron los dichos de la "Lima que se pierde" y la "haussmanización limeña", lo cual se puede tomar como un precedente de las diatribas de Moro y enlazarla con su horror por la monumentalidad de la ciudad en sus recuerdos de niñez. Durante la primera mitad del siglo XX, sobre todo en la década del 20, durante el gobierno de Augusto B. Leguía, destacaron el neocolonial (reforzado en la normativa de la década del 30 y el curso de arquitectura colonial en la Escuela de Ingenieros (Advíncula, 2022, p. 3)) y el neoperuano como búsquedas de una identidad nacional. Los edificios en Lima que siguen al movimiento europeo moderno se empiezan a erigir en la década de 1940. En este proceso se da un debate

---

1. Gracias al consejo de Gropius, Linder viajó a España a estudiar la arquitectura del país. Luego llegó al Perú en 1938, donde desarrolló diversos proyectos desde 1940 hasta 1960. Se puede encontrar una nutrida reunión de datos sobre su vida y obra en <https://galeria-arquitectura.pucp.edu.pe/exposicion/paul-lider/>



que involucra al arquitecto Emilio Harth Terré frente a los miembros de la Agrupación Espacio (1947-1955) o los de la revista *El arquitecto peruano* (1937-1977), quienes están en desacuerdo con lo neocolonial y la destrucción de los portales de la Plaza de Armas. Sus soluciones ante lo neocolonial son modernas. Creen que lo moderno debe apoderarse del entorno y el modo de vida, no solo vestir con sus formas el espacio de un cuadro, como pensaba Moro. Un ejemplo puntual de ese proceso ocurrió en 1939. La remodelación de la Plaza de Armas (mencionada por Moro en su carta a Westphalen) estuvo bajo la dirección de Emilio Harth Terré, a la cual el arquitecto Joaquín Medina (2018, p. 76) califica como aplicación epidérmica del barroco colonial. Los miembros de la Agrupación Espacio denominaban jarterrorismo a las remodelaciones de edificios tradicionales en Lima y acusaban a esta reforma de anacrónica, colonialista y aristocrática. Sebastián Salazar Bondy la redujo a una manifestación de la nociva arcadia colonial en *Lima, la horrible* (1964), cuyo título proviene de un poema de Moro.

Sobre este punto, el poeta no es preciso al señalar que la destrucción del patrimonio colonial implicaba la construcción de edificios de cemento que evocaran ese patrimonio. Se puede colegir de sus escritos que elija el original a la copia que evoca, y su rechazo del modernismo, así se puede entender que prefiera no insertar su crítica ni hacer mención del debate iniciado en medios por algunos miembros de la Agrupación Espacio, quienes difundían la arquitectura funcionalista y la pintura abstracta en Lima, con escasa presencia en el Perú (Ramos, 2016 p. 103) y estaban en desacuerdo con los cambios planteados y, finalmente, realizados por Harth Terré<sup>2</sup>. Asimismo, rechazaban, como Moro, la pintura indigenista. Para Harth Terré la arquitectura moderna era una negación de lo espiritual y sus edificios resultaban ajenos (Ramos, 2016, p. 130), mientras la Agrupación Espacio acomete contra las fachadas geométricas, libres de “mentiras” y “colonialismo” (Ramos, 2016, p. 129). El poeta no hace mención en sus cartas al debate entre Harth Terré y la Agrupación Espacio<sup>3</sup>, a pesar de haber publicado en el número 5 de su revista (julio de 1950). Ni una palabra, ni antes ni después al neocolonial ni al neoperuano como intentos de transformación ante lo original.

El rechazo que siente Moro por la arquitectura moderna se encuentra tempranamente expresado en “Biografía peruana (La muralla de seda)” (1940) en donde denuncia que el “olor del mar ahonda los muros y las demasiado bestiales construcciones modernas que, al ritmo conocido, reemplazan las bellas casas criollas” (Moro, 2002a, p. 336). En el artículo “Arboricidio. Arquitectura y música” también refiere a las lindezas de la arquitectura frente a algunos ejemplos de mutilación monumental. “[L]a destrucción sistemática de edificios, de mansiones, de aspectos evocadores, de recuerdos... reemplazados por los volúmenes de cemento de la arquitectura llamada funcional” (Moro, 2016, p. 254). Aquí Moro profundiza un poco más sobre su negación. Estos edificios por ser nuevos no despiertan la evocación que las otras edificaciones resguardan. La operación de la memoria ayuda a aceptar una arquitectura que ya estuvo ahí frente a lo novedoso y cuya arquitectura está descargada de toda referencia. Esta falta de reminiscencias una vez de regreso en Lima, luego de su periplo mexicano, probablemente le hayan sugerido dos nuevas edificaciones de Paul Linder en la ciudad: la iglesia y parroquia de Nuestra Señora de Lobatón en Lince (1944-1948) y el Sears Roebuck

---

2. En 1949 se publicó un plan piloto para ordenar la expansión urbana de Lima diseñado por los urbanistas de filiación funcionalista Josep Lluís Sert, Paul Lester Wiener y Ernesto Nathan Rogers, que incluía una maqueta del área de la Plaza de Armas que se presenta como un mero telón de fondo frente a los edificios funcionalistas. El nuevo centro de la ciudad sería uno comercial y financiero. Este planteamiento recuerda la dicotómica ciudad de Lima en *Primera muerte de María* (1988) de Jorge Eduardo Eielson (originalmente escrita en los 50), donde hay una ciudad vetusta, colonial, plagada de ratas y mendigos, cuyo centro es la Plaza de Armas, y otra ciudad, la metrópoli, moderna y futurista. Eielson y Linder fueron miembros de la Agrupación Espacio.

3. En la carta del 13 de julio de 1950 a Westphalen, menciona el último número de Espacio. Críticas veladas y abiertas a Fernando de Szyszlo, Sebastián Salazar Bondy, Jorge Eduardo Eielson y Ernesto More (pp. 464-465).



**Figura 3. La iglesia y parroquia de Nuestra Señora de Lobatón en Lince (1944-1948).** *Nota.* Diseñada por Paul Linder. Edificaciones modernas se empiezan a construir en la década del 40 en Lima. Tomado de Iglesia y Parroquia de Nuestra Señora de Lobatón [Imagen], por Galería Arquitectura PUCP, 2024 (<https://galeria-arquitectura.pucp.edu.pe/exposicion/paul-lider/iglesia-y-parroquia-de-nuestra-senora-de-lobaton/>). Copyright 2024 por Pontificia Universidad Católica del Perú.

del Perú (1954-1955). De igual modo, el arquitecto alemán construye la arquería de la capilla del Colegio Belén (1964), en donde Medina encuentra “un elegante orden monumental de cualidad casi insustancial, a primera vista sólo justificado por el sutil juego de sombras arrojadas que parecen querer evocar las enigmáticas imágenes del De Chirico metafísico” (Medina, 2018, p. 78) (ver Figura 1). Podemos señalar a partir de esta cita la relación entre las respuestas de Moro en 1933 y esta construcción de Linder (ver Figura 3).

### **Contra el obsceno complejo de castración**

De acuerdo con las respuestas de Moro, en 1933, ante el espacio del cuadro de De Chirico, estas nos introducen en su crítica mordaz ante lo monumental en Lima. En un texto de 1938, vuelve sobre dos ejemplos: al primero lo tipifica de ser el “único monumento grandioso que existe en Lima; señalamos el monumento a Petit Thouars con la inagotable y magnífica ilustración delirante, palpitante y obscena del complejo de castración” (Moro, 2002a, p. 309) (ver Figura 4). Este fue inaugurado por el presidente Augusto B. Leguía en 1924 dentro de su proyecto urbanístico que contemplaba la construcción entre 1919-1930 de nuevas plazas (Hamann, 2011, p. 214). Lima es representada como una mujer. Y el otro monumento parece estar cerca de un ministerio. Según Moro, muestra “el absurdo, la monstruosidad del trabajo asalariado” (Moro, 2002a, p. 309).





**Figura 4. El monumento a Petit Thouars (1924).** *Nota.* A este monumento Moro lo califica irónicamente de grandioso y de expresar el “complejo de castración”. Tomado de *Lima y sus monumentos*, por J. Rosbeck, 2018 (<https://johannarosbeck.wordpress.com/2018/02/11/lima-y-sus-monumentos/>). Copyright 2018 por J. Rosbeck.

Los calificativos lanzados contra estos monumentos y la sensación que le despierta el complejo de castración en el anterior son más importantes que la factura estética de los mismos. Estas evocaciones y emociones, sumadas a su ironía, se pueden entender mejor si agregamos lo que afirma sobre dos monumentos en Lima en las respuestas a un cuestionario sobre “Arte mágico” (Moro, 2002a, pp. 453-462). A estos los denomina mamarrachos. El primero es la fuente de Neptuno en el parque del mismo nombre (ver Figura 5):

bajo la bóveda clausurada de los árboles, chorreando helechos y gotas de agua, brotaba infernal la representación en bronce negro de Neptuno. Esta aparición me abrió un mundo que iría tiñéndose, progresivamente, con la nostalgia del paraíso perdido y que estaría a punto de cerrarse frente a la cacería a caballo del mundo moderno. (Moro, 2016, pp. 459-460)

A pesar de una primera denominación deleznable, Moro rescata los recuerdos que le inspira dicha imagen, siempre ligada a lo pasado e irrecuperable. En una foto de época se ve que el parque Neptuno estaba rodeado de árboles. La original fue robada en la guerra con Chile y por eso en la remembranza de Moro del Museo Nacional en el mismo cuestionario, ese recuerdo está unido a la devastación por un acto de barbarie del invasor y al sentido de castración al representarse a Lima como una dama. El fracaso ocurrido en la guerra era producto, según los diarios de la época en Lima, de la forma de vida y la mentalidad de los limeños, a quienes se tildaba de “débiles, raquíticos y enclenques” (Muñoz, 2001, p. 53). Los diversos cambios e intentos por transformar Lima, iniciados en la década del 40 del s. XIX, eran impulsados por la élite modernizadora de visión positivista, racionalista y materialista del país, opuesto estaba otro grupo de mentalidad señorial arraigada en el pasado colonial (Muñoz, 2001, p. 45). Esto tiene su



**Figura 5. Fuente de Neptuno (1911).** *Nota.* Un referente evocativo de la niñez del poeta. Tomado de Fuente de Neptuno en el Parque que lleva su nombre. ¿Sabían ustedes que el original inaugurado en 1872 para la Exposición de Lima se encuentra en Valparaíso, Chile? El actual es una reposición... [Fotografía], por Lima, la única, 2019, de Facebook ([https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10161405542455403&id=425897165402&se-t=a.10150211225850403&locale=es\\_LA](https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10161405542455403&id=425897165402&se-t=a.10150211225850403&locale=es_LA)). Copyright 2019 por Lima, la única.



correlato en lo que afirma Pablo Macera sobre los años del gobierno de Leguía tenso entre la oligarquía moderna y el capitalismo salvaje (Hamann, 2011, p. 211). Moro no estaba cerca de ninguna de las dos posiciones al ser un surrealista y un poeta, pero arquitectónicamente próximo a la evocación del pasado colonial. Era un conservador. Sobre el parque Neptuno se pregunta por qué se destruyó el hermoso arco. No considera una verdadera razón que este fuera usado como retrete, a pesar de que, en sus respuestas de 1933, lo tome como un acto posible. El otro mamarracho es el recuerdo del caos del Museo Nacional (desorden, ruina y saqueo chileno) y el último nos retrotrae a la mención que hicimos en ese mismo cuestionario: la estatua del naturalista italiano Antonio Raimondi, el monumento más antiguo mencionado por Moro, antes de los cambios realizados por Leguía, y emplazado en 1910: “de levita, en la Plaza Italia [...], que todavía subsiste rodeado de deleznales palmeras” (Moro, 2002a, p. 460). Además de denigrarlos, cree que estos monumentos producen lo mágico involuntario (mamarrachos) frente a lo mágico voluntario (del arte moderno y antiguo). El primero negativo, el segundo positivo. En ese mismo cuestionario, el poeta nos propone tres composiciones pictóricas como ejemplos de lo mágico positivo: *El oráculo* de Giorgio De Chirico, *Muchachas bailando frente a la ventana* de Pablo Picasso y *El beso* de Francis Picabia. A estas le agrega la escultura de Ehécatl *Dios del viento*.

En estas preferencias, Moro acepta de buen grado y con admiración la pintura moderna y de vanguardia dentro de un espacio restringido, el cuadro, pero no la arquitectura. Puede consentir la evocación que despierta el lenguaje cifrado de los artistas modernos a quienes frecuenta en México. Admite de buen grado lo que la imaginación trae en la libre asociación de ideas que la evocación, asimismo, incluye como definición, mas no la arquitectura moderna. En lugar de las bellas casas criollas, propone una construcción escultórica prehispánica a la cual también hará referencia en el escrito “Breve comentario bajo el cielo de México”, pues lo prehispánico le despierta una serie de sugerencias que puede relacionar con el surrealismo, mas no lo moderno.

### Ruido, árboles, animales y huacas

Al regresar de México, en Lima, las preocupaciones cívicas de Moro se hacen evidentes y toman acción en un nuevo impulso, principalmente, en contra del ruido, de la tala de árboles y a favor de la protección de la vida animal en “Arboricidio. Arquitectura y música” y “A un redactor de El Comercio” (1955). En una de sus cartas, se quejaba del ruido infernal bajo el lugar en el que vive en México (Moro, 2020, p. 56) como un azote que volverá a vivir en Lima en un lugar plácido para él: la playa. Esto despierta su activismo: “Los altoparlantes deshonran y manchan el paisaje de nuestras playas [...] las estaciones radioemisoras vomitan a presiones delirantes, ‘mambos’, sinfonías, anuncios comerciales, palabras atropelladas sin barniz de sintaxis” (Moro, 2016, pp. 252-253). Las playas “se han convertido, por obra y gracia de un impúdico y soez afán de lucro desorbitado, en antesalas infernales” (Moro, 2016, p. 253). Clama contra la pertinaz propaganda y el bochornoso ruido, denuncia el estrés que puede impulsar a cometer las atrocidades más insospechadas. Y su manto protector se extiende sobre los árboles y su tala implacable: los cedros de la Plaza de Armas, las antiguas palmeras en el mismo espacio, los jacarandás en Barranco, los árboles de la avenida Arequipa:

Desde estas columnas hago un llamado a todo ser humano de corazón bien puesto; a los artistas, a los poetas, para que, aunando sus esfuerzos provoquen una verdadera cruzada en defensa de los fueros del silencio, del respeto a la Ciudad y a los árboles constantemente mutilados o brutalmente abatidos. (Moro, 2016, p. 255).

Esto lo extiende a los animales enjaulados en el parque de la Laguna de Barranco, donde existía un zoológico, y en donde una especie depredadora se confunde con su víctima dentro de la misma jaula. El poeta considera esto un tipo de barbarie que produce insensibilización y bestialización en adultos y niños. Es muy concreto en su sensibili-

dad prehispánica al revelar el destino de los dioses lares como el puma (“coreuta de los pretéritos cortejos imperiales” (Moro, 2016, p. 318)) y los pelícanos (“inmortalizados en los vasos funerarios de la Costa, en la suntuaria textil y en la orfebrería precolombinas” (Moro, 2016, p. 318)). Finalmente, en la carta del 18 de julio de 1954, Moro denuncia:

Acaban de arrancar todos los árboles de la calle La Paz, de Miraflores. Hay una ladrillera al lado de la Huaca Magdalena que está pasando así con gran rapidez por su última e inesperada transformación. Nada casi me parece más salvaje que esta ausencia de respeto a testimonios tutelares que son los únicos que pueden justificar en cierto modo la integridad política de este país. (Moro, 2016, pp. 472-473)<sup>4</sup>

Por lo tanto, la evocación y la integración de una comunidad son preocupaciones que reúnen lo individual y lo colectivo en su turbación por los cambios que se empiezan a generar a su alrededor: le preocupa la destrucción de una huaca al irse expandiendo Lima, del mismo modo que lo sublevaba la destrucción del bello arco del parque Neptuno o los balcones coloniales, los arboricidios, el destino de los dioses lares de nuestro país encarnados en un breve zoológico, que nutría de un prominente bestiarío al poeta y el recuerdo de su abuelo materno, quien ocupó “el cargo de director del Zoológico limeño, con casa de función” (Moro, 2002b, p. 85). La reminiscencia es un elemento primordial, materia prima para elevar el sentido primario de la vida, combustible para la creación dentro de una urbe tradicional en un mundo en transformación.

### Lástima no haber tenido una cámara fotográfica

Durante su largo paso por México, Moro no solo se detuvo a polemizar sobre la arquitectura y sus cambios en Lima, o el nuevo comportamiento de los habitantes que la pueblan, sino que propuso a este país como un modelo a seguir: “México mejor, probablemente, que otros países latinoamericanos ha sabido, al mismo tiempo que asimilaba, conservar sus fuerzas tradicionales prehispánicas, coloniales y ahora efectúa su elaboración llena de aliento hacia la realidad y el porvenir, vale decir enteramente actual” (Moro, 2002a, p. 381). Su perspectiva sobre el estilo barroco arquitectónico del país norteamericano se puede complementar, además de la de Linder (genuinidad), con la de Octavio Paz (exuberancia que cansa), Carlos Fuentes (potencial vehículo al paraíso) y Eugene Berman (vocabulario de formas). Parte de esa propuesta buscó integrar el legado prehispánico, colonial y contemporáneo en toda su riqueza. Ambos países comparten una tradición que nace de la confluencia de cada uno de esos periodos de tiempo en un mismo espacio. Por ejemplo, el diseño barroco de la ciudad o sus construcciones como casas, capillas o iglesias, las cuales en su rico diseño le sugieren no solo una evocación, sino un lenguaje. Como vimos antes, tiene una visión pasatista de la ciudad criolla que lo envuelve como una esfera de cristal. La modernidad golpea sus mundos se ensueño. La rechaza por carente de referentes, demostrando su visión crítica de la racionalidad y la modernidad occidental de forma iconoclasta (Westphalen, 2001, p. 1). Abraza lo tradicional, por ello sus edificaciones deben ser originales, no de cemento moderno. Se podría colegir que cuando propuso a México deseaba conservar las fuerzas originales e historicistas del diseño de una ciudad, el proyecto urbanístico barroco hispanoamericano consolidado en el siglo XVI con puntos específicos dentro de su trazado físico en cuadrícula, “sin acentos ni contrastes y con un único elemento diferenciado al centro: la plaza central” (Ríos Figueroa, 2014, p. 43), con sus templos, sus portadas y retablos. Se encuentran en dos cartas a Westphalen, un par de ejemplos específicos como lugares de síntesis y mestizaje ideal: la capilla del Rosario y el parque San Francisco en Puebla<sup>5</sup> (en

4. Esta misma observación la tenía George Kubler (1948) en el número 6 de *Las Moradas*, en donde rescataba la arquitectura en Lima y el mismo fenómeno de destrucción progresiva de una huaca por una ladrillera.

5. En carta del 21 de febrero de 1947 a Westphalen califica ese espacio “de una nobleza melancólica incomparable” (Moro, 2020, p. 389).





**Figura 6. Altar de la Capilla del Rosario (2010).** *Nota.* Moro considera esta capilla un ejemplo de diseño, vocabulario para evocar y habitar. Tomado de *Capilla del Rosario (Puebla)*, por Wikipedia, s.f., ([https://es.wikipedia.org/wiki/Capilla\\_del\\_Rosario\\_\(Puebla\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Capilla_del_Rosario_(Puebla))). Licencia CC BY-SA 3.0.



realidad, se refiere al Paseo de San Francisco), un espacio tradicional de recreo al lado del río homónimo, además de sitio arqueológico “con mayor relevancia pues a través de este espacio podemos discutir la secuencia sociocultural de la ciudad” (Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla, 2022, p. 135) con monumentos coloniales y del periodo republicano. En la primera carta (21 de febrero 1947) reescribe una línea en un párrafo que no fue tomado en cuenta en el mismo artículo. La corrección agrega la capilla del Rosario al parque de San Francisco (Moro, 2020, p. 389), ambos en Puebla (ver Figura 6). La primera es del siglo XVII, se construyó por 40 años y se concluyó en 1690. Allí se encuentra la planta en forma de cruz latina. La nave dividida en tres bóvedas y una cúpula ortogonal. El interior es majestuoso, recubierto con relieves en estuco dorado y láminas de oro de 24 kilates; en los muros laterales están colgadas pinturas de José Rodríguez Carnero sobre los Gozos de la Virgen. Al centro hay un altar (un ciprés) donde se yergue la imagen de la Virgen con un rosario de perlas en las manos, alineado con la abertura de la cúpula, bajo el Espíritu Santo. El poeta Javier Sologuren visitó la misma iglesia en enero de 1948. Moro le mencionó a Westphalen que el 30 de marzo de ese año lo había ido a ver. Entre 1949 y 1950, el primero publicó sobre la capilla del Rosario: “Difícilmente nos podemos sobreponer a este delirante crecimiento de su follaje ornamental” (Sologuren, 2005, pp. 259-260), el espacio interior para el poeta crece, se arboriza, se desata y se vuelca en una hirviente ola que se materializa en el dorado semejante a la emoción religiosa y el humo de los incensarios. Para describir esa yestería, se vale de imágenes materiales en transformación poética (humo, agua en estuco dorado de áureas rosas centifolias) como la que Moro le atribuye a su esfera de cristal visionario que contiene todos los elementos y transforma la orina en topacio en su construcción moderna de 1933.

En la segunda carta (2 de octubre de 1947), el poeta puntualiza:

Estuve en Puebla dos días. Es una ciudad magnífica. Parques de sueño, iglesias fantásticas, una sobre todo: la Capilla del Rosario, que es un prodigio barroco más hermoso que haya visto, y casas que son verdaderos palacios [...] Lástima no haber tenido una buena cámara fotográfica para tomar cosas bellas de una ciudad del pasado, como son hélas!, todas las casas. A su lado puede corroborarse la fealdad, la banalidad y el absurdo de las ciudades nuevas. (Moro, 2020, p. 432)

Otra vez, el poeta pone de manifiesto su preferencia por la evocación y el desecho que hace de lo nuevo. Este prodigio barroco para él, contradictoriamente, para su energía antirreligiosa, pero fuertemente mítica y espiritual en el amor, es un espacio para habitar. La floritura, las yesterías, los azulejos, los ladrillos, la argamasa, se constituyen potencialmente en un vocabulario, un punto de partida para evocar y construir, del mismo modo que el juego de imágenes superpuestas de su poesía, plagadas de asociaciones sensoriales de diferentes dominios que se combinan en un nuevo orden en francés o español. De ese modo, entendemos la construcción de 1933, generada a partir de las preguntas de un cuestionario en las cuales resuena la metáfora sinestésica. Además, Moro usa las palabras con sus múltiples sentidos y cargadas de referencias culturales. Ese lenguaje nunca está vacío. Si en el cuestionario del 33 sobre el cuadro de De Chirico, carga de nuevos significados el espacio, a partir de los diversos sentidos que despierta la evocación, el caso de la propuesta de la capilla del Rosario y el parque San Francisco, como ejemplos de la arquitectura poblana y estética barroca son plenamente significativos, despierta la conciencia de su lenguaje recargado y saberes yuxtapuestos, español e indígena, los cuales satisfacen la misma exacerbadura sensorial hasta el hartazgo. Mientras las construcciones modernas, además de absurdas y banales, están vacías y no permiten la referencia de un lenguaje pleno: son como nuevas palabras en las que ninguna de las operaciones de su arquitectura lingüística (repetición, trasposición, correspondencia y acumulación) se puede realizar. Quizá por ello el vocabulario de la arquitectura mexicana no tiene un correlato seguro dentro de su pintura, pero sí la imagería barroca de su profusión poética. “La transposición o identificación, las correspondencias y la acumulación de las percepciones sensoriales



**Figura 7. Altar de Santa María Tonantzintla (2020).** Nota. Comparado con la Capilla del Rosario por los escritores Octavio Paz y Carlos Fuentes. Tomado de *Santa María Tonantzintla y el arte religioso indígena* [Fotografía], por A. Hernández Murillo, 2023, El oficio de historiar (<https://www.elhistoriador.mx/post/santa-mar%C3%A1-da-tonantzintla-y-el-arte-religioso-ind%C3%ADgena>). Copyright 2023 por Alfredo Hernández Murillo.

[...] su unión con lo abstracto [...] le permiten al sujeto poético” (Westphalen, 2001, p. 28) crear otro universo, otro lugar para habitar.

La arquitectura poblana le debe haber sugerido a Moro la misma ponderación constructiva de las ilustraciones de Eugene Berman (1899-1972) que acompañan el artículo de 1948. Como se sabe, en *Las Moradas* algunos de sus artículos estaban ilustrados<sup>6</sup>. Para el escrito mencionado, se utilizaron cuatro ilustraciones de Berman. En una se aprecia un frontis con tres arcos de apariencia colonial, coronados por pináculos y salientes, delante de una iglesia. En la parte superior central, encerrada dentro de un óculo dentado, aparece una imagen que aparenta ser una virgen (ver Figura 8). Además, frente al frontis se muestra un bulto escultórico sin forma definida, bajo este un volumen con un relieve solar. Aunque en la revista no se informa, estas ilustraciones son parte de la serie denominada *The trip to Mexico* (1947). En ese viaje, Berman pudo ver lugares de primera mano, fotografiarlos y reunir esas imágenes en álbumes. Era necesario, para él, respirar el aura del pasado. Coleccionar y catalogar le permitieron crear un repertorio de escenografías. El pintor sigue su sistemática y programática actitud como Moro al reorganizar sensorialmente la memoria en visiones fantásticas: campanarios, palacios, fuentes y estatuas. Un vocabulario completo que le permite fusionar lo real e imaginario, creíble en sus detalles, pero irreal como totalidad: “in other

6. El propio Moro es quien consigue las ilustraciones de Berman, así se lo hace saber a Westphalen en carta del 25 de octubre de 1945 (Moro, 2020, p. 435).





**Figura 8. Ilustración de Eugene Berman (1947).** Nota. Decora un artículo de Moro, asimilando gráficamente un vocabulario particular. Tomado de *Las Moradas* 3, número 3, p. 271.

words, the effect is a disturbance that makes it impossible to fully recognise experiences” (Schiaffini, 2021, p. 151)<sup>7</sup>.

7. Las apreciaciones personales de Moro sobre México y Lima eran contradictorias. Apenas llegado a México, al comparar ambas capitales considera que esta última es realmente una capital indígena a diferencia de lo que pasa en Lima, en donde no se ve a ningún indígena en la calle (Moro, 2020, p. 147). Si tempranamente en 1938 señalaba a la capital del Perú como un lugar enclavado en el medioevo, México le parece más pueblerina que la primera (Moro, 2020, p. 184). Y esto lo va a extender a Pátzcuaro, cuando viaje a la ciudad a fines de 1941. Era natural pensar que, como en sus escritos, al hacer referencia a la leyenda y el mito prehispánico, podría pasear in situ por lugares purepéchas ancestrales desde la casa del pintor Gordon Onslow Ford en Erongarícuaro, pero trabaja restaurando junto a Esteban Francés una casa. Parece contentarse con su imaginación poética y sus ejercicios de pintura: “En Pátzcuaro me aburro a morir, es el pueblo del tedio: unos cielos esplendorosos y unos paisajes fantásticos a mí no me bastan” (Moro, 2020, p. 224). Si comparamos la actitud de Berman en sus viajes a México con la de Moro en Pátzcuaro, notamos una gran distancia.



Según Octavio Paz (1995), el barroco es difícil de definir: “es sólido y pleno; al mismo tiempo es fluido, fugitivo [...] el estilo barroco es una transgresión. ¿De qué? Del estilo que le dio ser: el clasicismo renacentista” (p. 53). Y encuentra que este estilo fue adoptado en la Nueva España rivalizando con su metrópoli en poesía (Sor Juana Inés de la Cruz), arquitectura (capilla del Rosario y Santa María Tonantzintla) y el retablo: “El barroco novohispano comenzó como una rama del árbol español. Al enraizar en nuestro suelo, creció y se convirtió en otro árbol” (Paz, 1995, p. 54). Definitivamente, Paz no está de acuerdo con Moro en definirlo como un prodigio. Para él es un estilo que cae en una fría afectación. “Su misma exuberancia nos cansa” (Paz, 1995, p. 56). E inmediatamente califica a la capilla del Rosario como joya, la describe tan profusa y exuberantemente como esas “sabias fulguraciones y esos calculados resplandores” (Paz, 1995, p. 56) para remarcar su primera consideración. Por oposición, el poeta se apoya en la “versión popular, india, de las pompas barrocas” (Paz, 1995, p. 56) de una diminuta iglesia de un pueblecillo: Santa María Tonantzintla (ver Figura 7). Finalmente, las compara:

La extraña relación —afinidad y contradicción— entre [ambas] es un ejemplo de ese diálogo constante entre lo espontáneo y lo calculado, la tradición popular y culta, que es uno de los encantos del arte mexicano, desde sus orígenes hasta nuestros días. (Paz, 1995, pp. 56-57)

El escritor Carlos Fuentes al referirse a Santa María Tonantzintla la propone como una sorprendente confirmación de sincretismo y de las dinámicas bases que dieron a la luz una nueva cultura luego de la conquista. La copia no se dio de forma fidedigna. Artesanos y constructores deseaban celebrar a sus viejos dioses como a los nuevos, pero tenían que enmascarar esa intención en oraciones a la naturaleza con otra al cielo que las hacía indistinguibles. La capilla es una recreación del paraíso indio. Blanco y dorado que subraya la plenitud de frutas y flores de los trópicos escalando hacia su cúpula, como un sueño de abundancia infinita. El sincretismo religioso había triunfado como lo habían hecho los conquistadores. En Tonantzintla, los indios se pintaban a sí mismos como ángeles inocentes camino al cielo, mientras los conquistadores españoles se mostraban con fiereza, lengua bífida, demonios barbados. Su mensaje es que el paraíso puede ser alcanzado después de todo (Fuentes, 1999, p. 147, traducción del autor).

Se puede contraponer esta propuesta de Moro en el número 3 de *Las Moradas*, “Breve comentario bajo el cielo de México”, sus cartas a *Westphalen* y las figuraciones del resto de los artistas comentados, con la del arquitecto Paul Linder en su reseña de *Mexican Architecture of the Sixteenth Century* (1947) de George Kubler, en el último número doble 7-8 de la misma revista. Linder reconoce las particularidades de las edificaciones mexicanas y sus modelos españoles. Nuestra Señora de la Victoria, en Salamanca, muestra la relación de Pátzcuaro con Granada y Santa María la Mayor de Antequera (Málaga). Las catedrales de México, Puebla, Mérida y Guadalajara derivan de la catedral de Jaén empezada en 1540. Lo que importa para Linder

es la síntesis de crecimiento natural y de injerto, su entrelazamiento y su derivación común [...] Las predilecciones y las dotes naturales del indio y la técnica y el mundo representativo del español producen en acción conjunta aquellas extrañas magnitudes espaciales y poderosas masas constructivas, que son tanto originales como mexicanas. (Linder, 1949, pp. 160-161)

Señala dos innovaciones o creaciones propias de América: las capillas abiertas y la iglesia con una sola nave muy amplia. Linder concluye con su mirada moderna: “en nuestro tiempo [...] con un sentido revivido por lo litúrgico tiende a desviar la construcción de la iglesia cristiana de lo formalista hacia lo funcional” (Linder, 1949, p. 161). La reunión de lo indígena y lo español crea

una arquitectura autóctona y una importada, se europeiza una y se indianiza [sic] la otra, para dar origen a una nueva relación, el estilo mexicano propio. Un estilo que podía asegurar un grado considerable de independencia respecto a las tendencias coetáneas en Europa. (Linder, 1949, p. 163)

Del mismo modo, a su llegada al Perú, Linder, en el debate sobre las aportaciones indígenas y españolas, tomó una posición conciliadora: la arquitectura colonial era genuina (Medina Warmburg, 2018, p. 76).

En conclusión, Moro dialoga con Linder en dos momentos distintos; primero, rechaza la arquitectura moderna por banal, absurda y vacía. Construye su fantasía moderna en un juego experimental temprano en 1933, se permite considerar la apariencia que una esfera de cristal para videntes despierta junto a dos cubos en el desierto. Critica cierta monumentalidad en Lima, en su lugar postula el prodigio barroco de la capilla del Rosario como emblema de la feliz síntesis mexicana. Se puede colegir su admiración por su lenguaje pleno, sensorial y el uso de procedimientos constructivos similares a su poesía. Moro y Linder rescatan la originalidad y la síntesis de la arquitectura mexicana. El primero desecha la falsedad del indigenismo. Como hemos comprobado, muestra apego al modelo urbano colonial y al barroco. En parte, como Berman, se mantiene fiel al vocabulario metafísico y a distancia de las búsquedas modernistas, pues Moro puede aceptar ese vocabulario y estos cambios siempre y cuando estén restringidos en un cuadro. La experimentación y las formas geométricas, lejos de la tradición, las considera y las practica exclusivamente, por ejemplo, para el pastel sobre papel de *Sin título* durante los años 50 en lugar de asimilar el vocabulario mexicano. Es indiferente al debate que por esos años sostienen los arquitectos con proyectos neocoloniales y los de la arquitectura moderna agrupados en Espacio. Es activo y selecto para iniciar sus luchas por motivos individuales (reminiscencias) y comunitarios (justificar la integridad política del Perú).

## Referencias

- Advíncula, C. (2022). *Transición arquitectónica en Lima de Siglo XX. Correspondencia física en la transición estilística de la arquitectura de Enrique Soane 1930-1950* [Trabajo de investigación para obtener el grado de Bachiller en Arquitectura]. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Amazon.com. (2024). *Surrealismo Pósteres impresos en pergamino [sic] decoración* [Imagen de producto]. <https://www.amazon.com/-/es/Surrealismo-P%C3%B3steres-impresos-pergamino-decoraci%C3%B3n/dp/B0CPJLPRFS?th=1>
- Cavagnaro, F. (2020). Escorpiones que vigilan el horrible subsuelo de la eternidad: César Moro, la historia y el arte del antiguo Perú. *Dossie Literatura e História*, 11(1), 276-290.
- Cavagnaro, R. (2023). *La harmonia oppositorum en el acercamiento y recreación de las formas del arte del Perú antiguo de Jorge Eduardo Eielson* [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. UNMSM-Tesis. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/21014>
- Fuentes, C. (1999). *The Buried Mirror: Reflections on Spain and the New World*. Mariner Books.
- Galería Arquitectura PUCP. (2024). *Iglesia y Parroquia de Nuestra Señora de Llobatón* [Imagen]. <https://galeria-arquitectura.pucp.edu.pe/exposicion/paul-lider/iglesia-y-parroquia-de-nuestra-senora-de-lobaton/>
- Hamann Mazure, J. M. (2011). *Monumentos públicos y espacios urbanos. Lima, 1919-1930* [Tesis doctoral, Universidad de Barcelona]. Universidad de Barcelona.
- Hernández Murillo, A. (22 de marzo de 2023). *Santa María Tonantzintla y el arte religioso indígena. El oficio de historiar*. <https://www.elhistoriador.mx/post/santa-mar%C3%ADa-tonantzintla-y-el-arte-religioso-ind%C3%ADgena>
- Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla. (2022). *Guía de patrimonio civil y documental de la ciudad de Puebla*. [https://web.archive.org/web/20210106021333/http://visitpuebla.mx/wp-content/uploads/Patrimonio\\_Civil\\_Puebla.pdf](https://web.archive.org/web/20210106021333/http://visitpuebla.mx/wp-content/uploads/Patrimonio_Civil_Puebla.pdf)
- Kubler, G. (1948). Sobre arquitectura actual en Lima. *Las Moradas*, 2(6), 263-269.
- Lima, la única. (14 de marzo de 2019). *Fuente de Neptuno en el Parque que lleva su nombre. ¿Sabían ustedes que el original inaugurado en 1872 para la Exposición de Lima se encuentra en Valparaíso, Chile? El actual es una reposición...* [Fotografía]. Facebook. <https://www.facebook.com/pho>

to.php?fbid=10161405542455403&id=425897165402&set=a.10150211225850403&locale=es\_LA

- Linder, P. (1947a). La arquitectura moderna también es arquitectura bella. *Las Moradas*. 1(1), 33-43.
- Linder, P. (1947b). Reseña de Mexican Architecture of the Sixteenth Century de George Kubler. *El Arquitecto Peruano*, (7-8), 20-21.
- Linder, P. (1949). Arquitectura mexicana del siglo XVI. *Las Moradas*. 3(7-8), 159-164.
- Magritte, R. (1931). *La voz del espacio* [Pintura]. Wikioo. <https://wikioo.org/es/paintings.php?refarticle=8XYU8T&titlepainting=The%20voice%20of%20space&artistname=Rene%20Magritte>
- Medina Warmburg, J. (2018). Paul Linder: arquitecto, crítico, educador. Del Bauhaus a la Escuela Nacional de Ingenieros del Perú. *Ra. Revista De Arquitectura*, (6), 71-82.
- Moro, C. (2002a). *Prestigio del amor*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Moro, C. (2002b). *La tortuga ecuestre y otros poemas en español*. Editorial Biblioteca Nueva.
- Moro, C. (2016). *Los antejos de azufre*. Academia Peruana de la Lengua, Sur Librería Anticuaría.
- Moro, C. (2020). *Eternidad de la noche. Cartas de César Moro a Emilio Adolfo Westphalen 1939-1955*. Fondo de Cultura Económica del Perú.
- Muñoz, F. (2001). *Diversiones públicas en Lima (1890-1920). La experiencia de la modernidad*. Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Paz, O. (1995). *Obras completas. Los privilegios de la vista II. Arte de México*. Círculo de Lectores / Fondo de Cultura Económica.
- Ramos, H. (2016). La reforma neocolonial de la plaza de Armas. Modernización urbana y patrimonio arquitectónico en Lima, 1901-952. *Histórica*, XL(1), 101-141.
- Ríos Figueroa, M. E. (2014). Urbanismo barroco en Lima virreinal: hacia la recuperación de la calle de la amargura. *Devenir - Revista De Estudios Sobre Patrimonio Edificado*, 1(2), 40-58.
- Rosbeck, J. (11 de febrero de 2018). *Lima y sus monumentos. Vivir con arte*. <https://johannarosbeck.wordpress.com/2018/02/11/lima-y-sus-monumentos/>
- Schiaffini, I. (2021). "From New York to Rome: Eugene Berman's Journey to Italy between reality and imagination". En *Geographies of Surrealism. The Internationalization of the Movement: United States and Italy*. Éditions Mélusine.
- Sologuren, J. (2005). *Obras completas. Tomo VII*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Westphalen, Y. (2001). *César Moro, la poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial.