UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

RAFAEL DIAS SCARELLI

**Nos altares da pátria:
Monumento al Combate Dos de Mayo e Monumento a Francisco
Bolognesi em Lima (1866-1924)**

Versão Corrigida

São Paulo

2019

Capa: **Mundial**. “El embellecimiento de la Plaza Dos de Mayo”. Lima, ano 6, n. 283,
13 de novembro de 1925, pp. 16-17. Biblioteca Nacional del Perú.

RAFAEL DIAS SCARELLI

**Nos altares da pátria: Monumento al Combate Dos de Mayo e Monumento a
Francisco Bolognesi em Lima (1866-1924)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: História Social

Orientadora: Professora Dra. Gabriela Pellegrino Soares

Versão Corrigida

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S285a Scarelli, Rafael Dias
Nos altares da pátria: Monumento al Combate Dos
de Mayo e Monumento a Francisco Bolognesi em Lima
(1866-1924) / Rafael Dias Scarelli ; orientadora
Gabriela Pellegrino Soares. - São Paulo, 2019.
299 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de História. Área de concentração:
História Social.

1. Monumentos. 2. História urbana. 3. Monumento
Dos de Mayo. 4. Monumento a Francisco Bolognesi. 5.
Peru. I. Soares, Gabriela Pellegrino, orient. II.
Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Rafael Dias Scarelli

Data da defesa: 22/11/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Gabriela Pellegrino Soares

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 07/01/2020

(Assinatura do (a) orientador (a))

AGRADECIMENTOS

Pesquisar é como viajar. Exige traçar previamente uma rota e imaginar o ponto de chegada, apoiando-se em mapas e guias, estando preparado para os imprevistos do caminho. Como toda viagem, física ou metafórica, nunca se empreende sozinho, são numerosas as pessoas a quem devo agradecer: sejam aquelas que, como viajantes experientes, me orientaram no caminho a seguir, sejam aquelas que me acompanharam, como companheiros de trilha, ao longo destes três anos.

À minha orientadora, professora Gabriela Pellegrino Soares, sou grato por toda dedicação com que me guiou pelos caminhos da pesquisa. Graças a seu apoio e exemplo, me encorajei a cruzar a cordilheira para pesquisar, no Mestrado, o Peru, que parece tão distante de nós à primeira vista. Devo agradecer também, de partida, à minha orientadora peruana, professora Carlota Casalino Sen, que me recebeu como supervisora durante a realização da Bolsa de Estágio de Pesquisa no Exterior na *Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, por todo suporte acadêmico e pela generosa acolhida em Lima.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela Bolsa de Mestrado concedida (Processo FAPESP número: 2017/05623-7), que financiou a realização da pesquisa, sem a qual este empreendimento não teria ganhado concretude. À FAPESP, agradeço também pela concessão da Bolsa de Estágio de Pesquisa no Exterior BEPE (Processo FAPESP número 2018/11586-0), por meio da qual pude viajar ao Peru e desenvolver a pesquisa presencial nos arquivos limenhos, vinculado à *Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, entre setembro e novembro de 2018. Sem o apoio financeiro das bolsas recebidas, não poderia ter desenvolvido este trabalho com a dedicação e comprometimento esperados.

Aos professores que participaram do Exame de Qualificação e da Banca de Defesa, Paulo César Garcez Marins, Laura Janina Hosiasson e Paulo Knauss, pelos comentários, críticas e recomendações oferecidos, de fundamental importância para os rumos seguidos. Aos professores peruanos que, durante minha estadia no Peru ou mesmo à distância, me deram todo o apoio necessário para desenvolver a dissertação. Em primeiro lugar, ao professor Gabriel Ramón Joffré (PUCP), cuja dissertação de Mestrado, defendida no PROLAM-USP em 1997, foi meu primeiro contato com a história urbana limenha, ponto de partida para um longo e sinuoso percurso. Agradeço também, em especial, ao professor Fernando Villegas Torres (PUCP), que me ofereceu preciosas

referências para seguir o rastro do Monumento a Bolognesi. Por fim, ao professor Juan José Rodríguez pela constante disposição em contribuir para o progresso deste trabalho. Aos professores com quem cursei disciplinas no Mestrado, que oportunamente me ouviram sobre o projeto e apontaram saídas, especialmente a Stella Maris Scatena Franco. Estendo meu agradecimento aos professores da graduação, em especial, a Patrícia Tavares Raffaini.

Ao Programa de Pós-Graduação em História Social da USP, que me proporcionou o ambiente intelectual, além de apoio institucional e material de indispensável relevância. A todos os funcionários que trabalham nos arquivos, bibliotecas e museus em que investiguei e que, com muito empenho, recebem e apoiam os pesquisadores. Agradeço à equipe do *Instituto Riva-Agüero*, da *Biblioteca Nacional del Perú*, do *Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú*, do *Archivo Historico de la Municipalidad de Lima*, da *Biblioteca del Museo de Arte de Lima*, da *Biblioteca del Congreso del Perú* e do *Archivo General de la Nación* em Lima, e da *Biblioteca Nacional de España*, em Madrid. No Brasil, aos funcionários da Biblioteca Florestan Fernandes (FFLCH-USP), além das bibliotecas da Faculdade de Educação, do Museu Paulista e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Aos colegas de pesquisa do grupo de orientandos da professora Gabriela, pela leitura sempre atenta e rigorosa dos nossos textos e pela agradável convivência: Laís Olivato, Mariana de Moraes Silveira, Caio Romero, Douglas de Freitas, Giovanna Pezzuol Mazza, Tânia Gomes Mendonça, Camila Bueno Grejo, Elisabet Prudent e Sônia de Meneses Silva. Aos colegas do Laboratório de Estudos de História das Américas (LEHA-USP), espaço de trocas e aprendizagem, especialmente, Ana Beatriz Mauá, Alessandro Silva, Mayra Coan Lago, Eustáquio Ornelas, Valdir Donizete, Camilla Fontes, Maria Antonia Dias Martins e Ângela Meirelles. Às professoras Maria Ligia Coelho Prado e Maria Helena Capelato, que sempre me inspiraram em minha formação como americanista.

A Michelli Scapol Monteiro, cuja tese de Doutorado serviu-me de bússola em diversos momentos da escrita da dissertação, devo um agradecimento especial, assim como a Carlos Lima Júnior, por suas sempre generosas sugestões de bibliografia. Agradeço à pesquisadora argentina Ivanna Margarucci pela indicação do artigo escrito por Manuel Gonzalez Prada. A Mariana Rosell, a quem devo muitos chocolates pelos conselhos e leituras do meu projeto.

A todos os amigos que fiz em São Paulo, que tornaram minha estadia solitária nesta metrópole, desde 2011, mais feliz. Aos que me acompanharam no sonho de transformação social que moveu meus primeiros anos de graduação, Breno, Casalotti, Tays, Wesllen, Gian, Joana e Paula, Paulinho e Bea, Nanda e, depois, Narubia (minha anfitriã) e Jullyana. Aos amigos dos inesquecíveis tempos do CRUSP, Igor, Tutui, Xavier, Livia e Lahayda. A amizade especial de Monizi, Juliana Guilherme e Branca. Aos meus padrinhos Arlete e Carlos Eduardo, companheiros de todas as horas.

Finalmente, termino com os maiores colaboradores para a concretização desta dissertação. À minha mãe, Carlota Scarelli, e ao meu pai, José Carlos Scarelli, que pavimentaram os caminhos que percorri para chegar até aqui com muito afeto e amparo. Minha mãe será sempre a coautora de tudo que escrever na vida. Desde a *Enciclopédia Conhecer*, que colecionou comprando periodicamente os fascículos na banca de jornal no Moinho Velho no começo dos anos 1980, preservadas nas prateleiras de casa em meio a tantas mudanças, e que foram um dos meus primeiros contatos com o mundo dos livros, até o empenho que empregou para que, mesmo sem recursos financeiros, eu e meu irmão estudássemos numa boa escola, ela me ensinou o valor inestimável do saber. Meu pai, exemplo incomparável de paciência, honestidade e dedicação ao que faz, é em quem me espelho na conduta como pesquisador. Ao meu irmão Victor Scarelli, cópia minha sobre a Terra, com quem aprendi a compartilhar tudo, antes mesmo de nascer. A vocês, dedico as próximas quase trezentas páginas.

“Não é, porventura, o fluxo da vida que interessa ao historiador? Não que ele queira saber qual força superior impõe o ritmo com que esse fluxo corre da nascente até a foz – esta questão diz respeito, se tanto, aos teólogos. O historiador quer saber como as pedras que desceram na correnteza determinam o andamento do fluxo, ora fazendo-o escorrer de forma lenta e uniforme, ora impetuosa, ora cindindo-o em riachos e tornando a uni-los, ora formando espelhos tranquilos, ora remoinhos, corredeiras, cachoeiras”

Giulio Carlo Argan

RESUMO

Esta dissertação tem como tema a construção e as múltiplas conexões entre o Monumento Dos de Mayo, inaugurado em 1874, e o Monumento a Francisco Bolognesi, inaugurado em 1905, em Lima, capital do Peru. Trata-se dos primeiros monumentos públicos limenhos a homenagear personagens históricos peruanos, heróis militares que morreram em conflitos bélicos nos quais o Peru se envolveu no século XIX, representados originalmente em pose moribunda no bronze. São eles, respectivamente, o coronel José Gálvez (1819-1866), morto no Combate de Callao (1866), e o coronel Francisco Bolognesi (1816-1880), morto na Batalha de Arica (1880), no curso da Guerra do Pacífico (1879-1883). É objetivo desta dissertação compreender como os monumentos em questão participaram do processo de construção da identidade e da memória nacional peruana, inscrevendo sobre o tecido urbano da capital “lugares de memória”. A partir da análise das obras escultóricas, pretende-se decifrar os sentidos atribuídos à vitória da aliança de quatro repúblicas latino-americanas contra a Esquadra Espanhola no Combate de Callao, em 2 de maio de 1866, e à derrota para o Exército Chileno na Batalha de Arica e na Guerra do Pacífico. Para empreender tais análises, percorre-se a trajetória de edificação dos monumentos, revisando os concursos de projetos, a concepção e execução das obras e as cerimônias de inauguração. Aborda-se também sua localização no espaço urbano limenho, as duas primeiras amplas praças de formato circular da cidade, bem como as apropriações de que foram alvo por parte da população cidadina, reunindo desde cerimônias religiosas a manifestações grevistas operárias.

Palavras-chaves: Monumentos, História urbana, Monumento Dos de Mayo, Monumento a Francisco Bolognesi, Peru.

ABSTRACT

This dissertation discusses the construction and multiple connections between the Monument to Dos de Mayo, inaugurated in 1874, and the Monument to Francisco Bolognesi, inaugurated in 1905, in Lima, capital of Peru. First public monuments in Lima to honor Peruvian historical personalities, military heroes who died in conflicts in which Peru was involved in the nineteenth century, originally represented in agony position. They are, respectively, colonel José Gálvez (1819-1866), who died in the Combat of Callao (1866), and colonel Francisco Bolognesi (1816-1880), who died in the Battle of Arica (1880), during the course of the War of the Pacific (1879-1883). We will seek to understand how the monuments participated in the construction of Peruvian national identity, inscribing “places of memory” on the urban space of the capital. From the analysis of the sculptural works, we will seek to decipher the meanings attributed to the victory of the Latin American alliance led by Peru against the Spanish Fleet in the Combat of Callao, as well as Peru’s defeat to Chile in the Battle of Arica and in the War of the Pacific. In order to develop these analyses, we will investigate the construction trajectory of both monuments, revisiting the selection process of the projects, the sculptures conception and execution and their opening ceremonies. Finally, we will consider its location in the urban space of Lima, as well as the appropriations made by the city population, from religious ceremonies to workers strike manifestations.

Keywords: Monuments, Urban History, Monument to Dos de Mayo, Monument to Francisco Bolognesi, Peru.

RESUMEN

Esta tesis de maestría analiza la construcción y las múltiples conexiones entre el Monumento Dos de Mayo, inaugurado en 1874, y el Monumento a Francisco Bolognesi, inaugurado en 1905 en Lima, Perú. Estos son los primeros monumentos públicos limeños a hacer homenaje a personajes históricos peruanos, héroes militares que murieron en conflictos bélicos en los que Perú estuvo involucrado en el siglo XIX, originalmente representados en posición agónica. Son, respectivamente, el coronel José Gálvez (1819-1866), muerto en el Combate de Callao (1866), y el coronel Francisco Bolognesi (1816-1880), muerto en la Batalla de Arica (1880), en el curso de la Guerra del Pacífico (1879-1883). Se intenta comprender como los monumentos participaron del proceso de construcción de la identidad y de la memoria nacional peruana, inscribiendo sobre la ciudad de Lima “lugares de memoria”. De este modo, se buscan por los significados atribuidos a la victoria de la alianza de cuatro repúblicas latinoamericanas contra la escuadra española en el Combate de Callao, además de la derrota frente al Ejército chileno en la Batalla de Arica y la Guerra del Pacífico. Para llevar a cabo estos análisis, se explora la construcción de los monumentos, revisando los concursos de proyectos, la concepción y ejecución de las obras, las fiestas de inauguración. También se considera su ubicación en la ciudad, así como las apropiaciones de que fueron objeto por la población limeña, desde las ceremonias religiosas hasta las manifestaciones de huelgas obreras.

Palabras clave: Monumentos, Historia urbana, Monumento Dos de Mayo, Monumento a Francisco Bolognesi, Perú.

Lista de abreviaturas e siglas

ADLP - Archivo Digital de Legislación Peruana

AGN - Archivo General de la Nación

AHML - Archivo Historico de la Municipalidad de Lima

AMRE - Archivo Central del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú

BCP - Biblioteca del Congreso del Perú

BNE - Biblioteca Nacional de España

BnF - Bibliothèque nationale de France / Gallica

BNP - Biblioteca Nacional del Perú

CHAA/Unicamp - Centro de História da Arte e Arqueologia/UNICAMP

IEP - Instituto de Estudios Peruanos

IRA - Instituto Riva-Agüero

MALI - Museo de Arte de Lima

MCMA - Museo de los Combatientes del Morro de Arica

MGPOP - Ministerio de Gobierno, Policía y Obras Públicas

MMML - Museo de la Municipalidad Metropolitana de Lima

MNAAHP - Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú

MRE - Ministerio de Relaciones Exteriores

PUCP - Pontificia Universidad Católica del Perú

UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas

UNMSM - Universidad Nacional Mayor de San Marcos

USP - Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 17

1. Monumentos, praças e heróis: panorama da produção historiográfica 25
2. Perspectivas teórico-metodológicas 36

CAPÍTULO 1

Monumento Dos de Mayo: el sentimiento de la patria y el sentimiento de América 52

1. O Combate de Callao e o coronel Gálvez 52
2. Homenagear a vitória ou o herói: a trajetória do Monumento Dos de Mayo 55
  - 2.1. As origens do monumento 55
  - 2.2. A convocatória e a realização do concurso 58
  - 2.3. Gálvez em questão: saída e retorno do herói 65
3. Uma obra para exhibir: participação em exposições 68
4. De Paris a El Callao: conclusão das obras, transporte e instalação do monumento 72
5. A vitória em bronze: as partes do monumento 76
  - 5.1. Peru e José Gálvez 83
  - 5.2. Chile 88
  - 5.3. Equador 91
  - 5.4. Bolívia 94
  - 5.5. Relevos 99
  - 5.6. Gradil e Lampadários 113

CAPÍTULO 2

Monumento a Bolognesi: Hasta quemar el último cartucho 115

1. A Batalha de Arica e o coronel Bolognesi 116
2. Homenagear o herói de Arica: trajetória do Monumento a Bolognesi 120
  - 2.1. As origens do monumento: uma iniciativa estudantil 120
  - 2.2. As bases do concurso 122
  - 2.3. Estratégias dos artistas para ganhar visibilidade e críticas ao concurso 126
  - 2.4. O triunfo de Agustín Querol 132
3. A polêmica do “projeto original” 139
4. De Barcelona e Pistoia a El Callao: andamento das obras e envio das estátuas 148
5. A derrota em bronze: as partes do monumento 156
  - 5.1. Fé e História 157
  - 5.2. Ugarte com seu cavalo e grupo de soldados defendendo a bandeira 163
  - 5.3. Relevos 166

5.4.	Fama, Glória, escudo e inscrições	168
5.5.	Estátua de Bolognesi	171

CAPÍTULO 3

As praças e a cidade: a localização dos monumentos e a recepção por parte da população limenha .....

1.	O Eixo viário monumental limenho	173
2.	A gênese das primeiras praças circulares de Lima	179
3.	Edifícios presentes nas praças	188
4.	Reurbanização da Plaza Dos de Mayo	194
5.	Cerimônias oficiais e manifestações populares nas praças	201
6.	Recepção da crítica aos monumentos Dos de Mayo e Bolognesi	211

CAPÍTULO 4

Narrar o passado para edificar o futuro: usos políticos dos monumentos Dos de Mayo e Bolognesi .....

1.	Inauguração do Monumento Dos de Mayo: da procissão cívica à bênção do Bispo	219
2.	O Combate de Callao como sucesso americano: perspectiva americanista	221
3.	Inauguração do Monumento a Bolognesi: estratégias para sua construção simbólica..	229
4.	O herói vivo: Roque Sáenz Peña na inauguração.....	237
5.	O Peru pós-guerra: a construção de um monumento para reconstrução da nação	247
6.	Epílogo: antigos personagens, novos heróis.....	255

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....

LISTA DE IMAGENS .....

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....

1.	Fontes	272
1.1.	Periódicos	272
1.2.	Livros e folhetos	273
1.3.	Acervos documentais	275
1.4.	Correspondência e documentação consular	276
2.	Bibliografia	277

ANEXOS.....

ANEXO I - Decreto de origem do Monumento Dos de Mayo	291

ANEXO II- Bases do concurso Dos de Mayo determinadas por José María Químer.....	292
ANEXO III - Decreto de Químer alterando as Bases do Concurso Dos de Mayo, após sugestões do pintor Marc Gleyre.....	293
ANEXO IV - Convocatória e Bases do concurso Dos de Mayo, divulgada nos jornais da Europa por Numa Pompilio Llona.....	294
ANEXO V- Decreto retirando Gálvez do Monumento Dos de Mayo	295
ANEXO VI - Decreto reinserindo a estátua de Gálvez no Monumento Dos de Mayo	296
ANEXO VII - Lei de origem do Monumento a Bolognesi	296
ANEXO VIII - Bases do Concurso Bolognesi.....	297

INTRODUÇÃO

Habeis colocado la primera piedra del monumento á los héroes de Arica, en el centro de la nueva ciudad que va á levantarse alrededor de él. La estatua de Bolognesi se destacará en esta plaza, como se destaca el sol en el firmamento: deslumbrando con los rayos de su gloria, abrigando con el calor de su patriotismo. [...]. *Aquí, ante el altar que vamos á erigir, vendrá el pueblo de Lima á serenar las pasiones políticas, á ofrecer el respeto á la ley, á jurar el amor al trabajo, á aprender á morir por la patria* [grifo nosso]. Federico Elguera. Lima, 29 de julho de 1902.¹

Assim discursou o então prefeito de Lima, Federico Elguera (1860-1928), na cerimônia de colocação da pedra fundamental do Monumento a Francisco Bolognesi na capital peruana, em fins de julho de 1902. Suas palavras revelam as expectativas produzidas em torno do poder aglutinador dos monumentos públicos e seu potencial de elaborar cultos cívicos, condensado em sua caracterização como “altar”.² A estátua de Bolognesi, como previa o prefeito, deveria ser um espaço de reconciliação para a nação, lugar para serenar paixões políticas em nome do amor pela pátria.

As cidades, mais do que o campo, prestaram-se a receber ditos altares. Por reunir contingentes populacionais cada vez mais numerosos, percorrendo trajetos delimitados, expostos a uma paisagem reiterada cotidianamente e de fácil manipulação, transformaram-se, desde meados do século XIX, em suporte privilegiado para inscrição da memória nacional. A urbe, convertida em uma “lección pública de historia”,³ apresentava-se em complemento ao ensino escolar primário, atingindo também as parcelas iletradas da população, pelo seu caráter de mensagem visual.

Esta pesquisa se debruça sobre a trajetória de edificação e as múltiplas conexões entre dois monumentos escultóricos de Lima, o Monumento Dos de Mayo, inaugurado em 1874, e o Monumento a Francisco Bolognesi, inaugurado em 1905. Essas obras fazem referência a dois conflitos bélicos enfrentados pelo Peru no século XIX e a dois heróis militares que morreram nesses confrontos, incorporados à narrativa histórica canônica

¹ **El Comercio**, “Monumento Bolognesi”. Lima, n. 26.428, 30 de julho de 1902, p. 2. IRA. As citações em espanhol presentes nesta dissertação são transcrições exatas das fontes, mantendo sua grafia original. As citações em francês, inglês e italiano foram traduzidas para o português.

² Tais expressões evidenciam as recorrentes aproximações da estatutária pública com os espaços e práticas religiosas. Sobre o tema, sintetizou a historiadora Natalia Majluf: “Así como las iglesias eran el lugar donde comenzaban y terminaban las procesiones religiosas, los monumentos se convirtieron en los templos del Estado civil y la meta de sus procesiones cívicas. Los monumentos fueron erigidos como nuevos templos, los héroes transformados en santos seculares, las procesiones en apoteósicas manifestaciones cívicas”. MAJLUF, Natalia. **Escultura y espacio público**. Lima, 1850-1879. Lima: IEP, 1994, p. 35.

³ A expressão é emprestada de Rodrigo Gutiérrez Viñuales. Cf. GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. **Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica**. Madrid: Cátedra, 2004, p. 18.

peruana como “heróis mártires”.⁴ Nossa preocupação é compreender como os monumentos em questão participaram do processo de construção da identidade nacional peruana, inscrevendo sobre o tecido urbano da capital “lugares de memória”. Desse modo, os monumentos Dos de Mayo e Bolognesi não foram aqui percebidos apenas como “reflexo” ou “consequência” do processo de afirmação da heroicidade dos personagens, mas como um elemento ativo e decisivo desse mesmo processo.

O primeiro monumento homenageia o Combate de Callao, ou Combate Dos de Mayo, travado entre o Peru – com apoio de Chile, Equador e Bolívia – e a esquadra naval espanhola, em 2 de maio de 1866. Nesse conflito faleceu o coronel José Gálvez (1819-1866), em decorrência da explosão da *Torre de la Merced*, onde estava posicionado. Gálvez era membro do gabinete ministerial do então presidente coronel Mariano Ignacio Prado (1825-1901), na qualidade de Secretário de Guerra, assumindo por isso a liderança da defesa do porto de Callao. O segundo monumento faz referência à Batalha de Arica, travada entre o Peru e o Chile em 7 de junho de 1880, no curso da Guerra do Pacífico (1879-1883), na qual morreu o coronel Francisco Bolognesi (1816-1880), que comandava a defesa do Morro de Arica. A construção da imagem heroica de Bolognesi apoiou-se, sobretudo, em sua decisão – compartilhada com seu conselho de guerra – de rejeitar a oferta de rendição levada pelos chilenos, a despeito de sua inferioridade de forças.

Trata-se, portanto, de monumentos que celebram a memória de episódios bélicos e seus mártires, oficiais militares peruanos com a patente de coronel. Mais do que isso, correspondem aos primeiros personagens históricos de nacionalidade peruana homenageados na estatutuária pública de Lima, uma vez que as obras anteriores inauguradas na capital foram dedicadas a personalidades estrangeiras: o libertador vindo do vice-reino de Nueva Granada Simón Bolívar (1859) e o almirante genovês Cristóvão Colombo (1860). As semelhanças entre ambas as obras escultóricas aqui estudadas ultrapassam o âmbito narrativo e tocam o plano formal: nos dois monumentos, em sua

---

⁴ Dentro do panteão peruano, um precedente foi a figura do pescador indígena chorrillano José Olaya (?-1823), fuzilado pelo exército realista durante as guerras de independência, acusado de servir de mensageiro aos patriotas. Foi representado de corpo inteiro em trajes brancos numa pintura de José Gil de Castro, na condição de mártir da independência [José Gil de Castro, *José Olaya* (1828), 204 x 137cm, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú]. (Ver: BARENTZEN, Hilda. “El enigma de Gil”. *Revista del Museo Nacional*, Lima, tomo L, 2010, pp. 173-192). Em 1917, a *Sociedad Unión Labor Nacionalista* solicitou à Municipalidade que o *Callejón de Petateros*, viela onde o pescador havia sido fuzilado no centro de Lima, fosse rebatizado para *Pasaje Olaya*, e ali se construísse um monumento em homenagem a ele. Cf. Concejo Provincial de Lima. “Seguido por Sociedad Unión de Labor Nacionalista sobre Monumento à José Olaya”. Archivo de Casilla Nº 2, Expediente 574, Folio 192, serie 2, 1917. AHML.

versão original,⁵ os heróis aparecem em posição corporal agônica, em sintonia com a sua condição reiterada de heróis-mártires, que pereceram no curso da batalha em que se consagraram. Situam-se, por fim, em amplas praças circulares, sem qualquer outro paralelo na cidade até então.

Dos de Mayo e Bolognesi foram erigidos a partir de concursos, aos quais aderiram numerosos artistas. O concurso Dos de Mayo foi organizado em Paris, tendo seus projetos expostos no Palácio das Indústrias em 1868, enquanto o concurso Bolognesi foi realizado em Lima, em 1902. No primeiro concurso, saiu vencedora uma dupla francesa, o escultor Louis-Léon Cugnot (1835-1894) e o arquiteto Edmond Guillaume (1826-1894). Por sua vez, no segundo certame triunfou o escultor catalão Agustín Querol (1860-1909).

Contudo, significativas diferenças também se vislumbram. Os monumentos fazem homenagem a episódios com desfechos divergentes: enquanto o Peru e seus aliados venceram o Combate de Callao e assistiram a esquadra espanhola inimiga deixar definitivamente as águas do Oceano Pacífico, a Batalha de Arica representou uma dura derrota para os peruanos, que posteriormente assistiram as forças chilenas ocuparem sua capital e avançarem sobre o interior de seu território. Diante desse cenário, cada obra encontrou soluções diferentes para homenagear os heróis e as batalhas em questão.

O Monumento Dos de Mayo (figura 1) compõe-se de uma coluna de mármore, cujo topo é ocupado por uma estátua em bronze alegorizando a Vitória, que carrega uma espada e um ramo de palma, em alusão ao triunfo no combate. Junto ao pedestal quadrangular do monumento, dispostas em cada uma das quatro faces, estão estátuas femininas que alegorizam os países aliados no conflito, Peru, Chile, Equador e Bolívia. Aos pés da estátua do Peru, alinhada com a placa de dedicatória da obra, está a estátua do coronel José Gálvez (figura 2), em pose horizontal. Por sua vez, o Monumento a Bolognesi (figura 3) é constituído por um pilar de granito encimado por um capitel em mármore, sobre o qual se exhibe uma estátua pedestre do próprio herói, o coronel Francisco Bolognesi (figura 4). Partindo do capitel, estão duas figuras em mármore, alegorizando a Fama, portando uma trombeta, e a Glória, carregando uma coroa de louros. Dispostas junto às faces do pilar do Monumento a Bolognesi estão as estátuas da Fé e da História, além dos grupos “Alfonso Ugarte e seu cavalo” e “Soldados defendendo a bandeira”.

---

⁵ Fizemos a especificação da “versão original” das obras pelo fato de que a estátua do coronel Bolognesi, esculpida pelo escultor catalão Agustín Querol e inaugurada em 1905, foi substituída em 1954 por outra, realizada pelo artista peruano Artemio Ocaña. A nova escultura exhibe o herói em pose considerada heroica, em movimento de marcha e com o braço erguido, sustentando a bandeira peruana.

Figura 3: Monumento a Bolognesi recém-inaugurado. *Prisma*: revista ilustrada de Arte, Letras, etc. Lima, ano 1, “edición extraordinaria: a la gloria de Francisco Bolognesi”, dezembro de 1905. BNP.

Figura 4: Estátua de Francisco Bolognesi. *Actualidades*. Lima, ano 2, nº 67, 7 de junho de 1904. BNP.

Dessa sorte, manifestam-se as divergências entre ambas as obras escultóricas. O Monumento Dos de Mayo dá destaque ao episódio histórico e seu desfecho favorável, evidenciando a figura da Vitória – posicionada no alto da coluna –, enquanto a estátua do herói Gálvez está à semelhança de uma oferenda de sacrifício depositada aos pés de um altar. Por sua vez, o Monumento a Bolognesi sublinha a figura do próprio herói, que coroa a obra ocupando sua parte mais elevada, enquanto a alegoria da Glória se encontra em uma posição acessória, quase como um ornamento do capitel, espaço que divide com outra alegoria. Tal divergência se cristalizou na denominação dos monumentos, frisando um o combate “Dos de Mayo”, e outro o herói “Francisco Bolognesi”.

Frente ao que foi aqui exposto, sobrevém, como uma de nossas problemáticas norteadoras, a questão de qual seria o objeto principal de homenagem de cada um dos monumentos, os heróis Gálvez e Bolognesi, ou os episódios, os conflitos de Callao e Arica. O historiador francês Maurice Agulhon, cujos trabalhos serão abordados mais detidamente a seguir, discerne, entre os monumentos de função honorífica, as estátuas de grandes homens e os monumentos comemorativos a um evento histórico.⁶ Podemos, no entanto, antever situações de confluência e tensão entre as duas categorias, quando se trata de um herói vinculado a um episódio histórico que adquire relevância equivalente ou superior à do próprio personagem. Não se trata, por certo, de desconsiderar a polissemia dos monumentos, que podem comportar múltiplos conteúdos honoríficos sobrepostos, a exemplo da estátua equestre de Pedro I (1862) no Rio de Janeiro que, segundo Maria Eurydice Ribeiro, celebrava simultaneamente a memória de um personagem, o primeiro imperador, de um evento, a independência brasileira, além de uma ordem política, a monarquia constitucional.⁷ Colocamos em tela como essas múltiplas camadas de sentido interagem entre si, se alguma delas adquiriu destaque frente às demais, além das possíveis tensões que perpassaram essa relação.

Nesse sentido, podemos identificar certo tensionamento quanto à presença e ao local reservado a Gálvez no Monumento Dos de Mayo. Veremos, no primeiro capítulo, que o decreto que determinou a construção do monumento, promulgado no dia seguinte ao combate, 3 de maio de 1866, previa que o coronel Gálvez ocuparia o topo da coluna, fazendo menção ainda aos outros combatentes mortos, cujos nomes deveriam se inscrever

⁶ AGULHON, Maurice. **Histoire Vagabonde**, v. I. Paris: Gallimard, 1988, p. 106; p. 127.

⁷ RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. “Memória em bronze: Estátua Equestre de D. Pedro I”. KNAUSS, Paulo (coord.). **Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999, p. 26.

no local mais conveniente.⁸ Porém, no processo de organização do concurso, o herói deixou de ocupar esse lugar e foram inseridas novas personagens no edital de convocatória: as alegorias dos países aliados, Peru, Chile, Equador e Bolívia.⁹ Por seu turno, tal tensão esteve ausente no Monumento a Bolognesi, pois, desde o princípio, foi pensado e direcionado a esse herói.

Buscaremos demonstrar que o Monumento Dos de Mayo atravessou um processo de mutação, testemunhável nos documentos produzidos em seu processo de edificação: de uma obra focada na figura do coronel Gálvez – ainda que dedicada desde o princípio a comemorar o triunfo do Dos de Mayo¹⁰ –, a uma obra que centraliza o triunfo peruano e das repúblicas aliadas no Combate de Callao. Nossa hipótese é de que essa mutação foi resultado do empenho das autoridades peruanas, amadurecido após finda a contenda, de afirmar o Combate de Callao como um sucesso de escala *americana*,¹¹ narrativa favorecida pela conformação da aliança com Chile, Equador e Bolívia. Podemos atribuir o fôlego curto de que gozou essa narrativa ao início da Guerra do Pacífico, cinco anos após a inauguração do Monumento Dos de Mayo, que colocaria em lados opostos no campo de batalha as antigas repúblicas aliadas, esvaziando e desatualizando o discurso de “unión americana” construído a partir do episódio de 1866.

Sustentamos que o Monumento a Bolognesi não atravessou um processo semelhante por três razões principais. Em primeiro lugar, pela importância transcendental que assumiram os heróis mortos da Guerra do Pacífico, como o coronel Francisco Bolognesi e o almirante Miguel Grau (1834-1879) – morto no combate naval de Ángamos, na primeira fase da guerra –, preservando o coronel de Arica incólume sua centralidade no monumento. Tal aspecto pode ser medido pela profusão de biografias produzidas sobre Bolognesi e seus pares, em comparação às obras dedicadas a Gálvez.¹²

⁸ **El Peruano**. Lima, ano 24, tomo 50, semestre I, nº 40, 4 de maio de 1866. IRA. Anexo I.

⁹ O edital foi publicado em Paris em outubro de 1867. Cf. Sociedad “Fundadores de la Independencia Vencedores el Dos de Mayo de 1866 y Defensores Calificados de la Patria” (ed.). **El 75 aniversario del glorioso Combate del 2 de Mayo de 1866**. Lima: Ministerio de Guerra, 2 de maio de 1941, pp. 353-354.

¹⁰ O decreto de 3 de maio de 1866 anunciava: “[...] se erijirá un monumento *consagrado á perpetuar la memoria del hecho de armas de 2 del presente*” [grifo nosso].

¹¹ Frisamos que, nas fontes contemporâneas, fala-se em “América” e “americano”, não “América Latina”.

¹² Já em 1885, José Luis Torres publicou *Catecismo Patriótico y los Mártires*, obra dedicada à instrução de crianças. Apesar de apresentar a biografia de diversas personalidades martirizadas na Guerra do Pacífico, o autor deu maior espaço para o coronel Bolognesi, além do coronel Alfonso Ugarte, também morto em Arica (Cf. TORRES, J. L. **Catecismo patriótico y los mártires**. Lima: Imprenta del Universo de Carlos Prince, 1885). Em princípios do século XX, foi publicada a coleção *Nuestros héroes*, com textos de Nicolás A. González, Victor Mantilla e Ernesto Rivas, que deram, mais uma vez, destaque para Bolognesi (GONZÁLEZ, N., MANTILLA, V., RIVAS, E. **Nuestros héroes**. Episodios Nacionales de la Guerra del Pacifico 1879-1883. Lima: Ministerio de Guerra, 1979, 2v.). Por ocasião do centenário de natalício de Bolognesi, em 1916, o escritor peruano Ismael Portal publicou uma biografia do herói, intitulada *Bolognesi*

Nesse sentido, deve-se pontuar também o papel da Guerra do Pacífico para a consolidação do panteão nacional de heróis peruanos.¹³ Expressão física dessa consolidação seria a inauguração da *Cripta de los Héroes* no Cemitério Presbítero Maestro de Lima em 1908, dando especial destaque aos túmulos do almirante Grau e do coronel Bolognesi, acolhendo posteriormente os restos do marechal Andrés Avelino Cáceres (1836-1923). Em segundo lugar, é interessante levar em consideração o desfecho da Batalha de Arica. Diferente do Combate de Callao, esse confronto, assim como a Guerra do Pacífico, resultou em fragorosa derrota para o Peru, limitando as homenagens possíveis ao heroísmo individual dos personagens que participaram do conflito, uma vez que não havia um episódio em si a ser celebrado.

Deve-se frisar, por fim, as divergentes temporalidades das duas obras. O decreto de origem do Dos de Mayo foi promulgado no dia seguinte ao Combate de Callao, em 3 de maio de 1866, pelo presidente coronel Prado, sendo inaugurado oito anos depois. Por sua vez, o Monumento a Bolognesi só seria proposto mais de vinte anos após a Batalha de Arica, não tendo sua iniciativa partido do Estado, mas sim de estudantes secundaristas limenhos que organizaram uma assembleia escolar a fim de arrecadar fundos para o projeto, que, posteriormente, recebeu adesão da Municipalidade e do Governo Central. Dessa sorte, proposto imediatamente após o acontecimento homenageado, quando ainda não estava instituída em bases consensuais a narrativa sobre o episódio e seus personagens, o Monumento Dos de Mayo ficou sujeito às movediças disputas e estratégias políticas do momento. Essas questões, desenvolvidas no primeiro e segundo capítulo, serão um dos fios-condutores da presente pesquisa.

---

y sus hijos, familia de héroes (Cf. PORTAL, I. **Bolognesi y sus hijos**. Familia de héroes. 2ª Ed. Lima: Imprenta Colegio Militar Leoncio Prado, 1950). Posteriormente, surgiram obras de oficiais militares financiadas por órgãos do Exército Peruano. Nessa seara, destaca-se o trabalho em comemoração ao centenário da Batalha de Arica, *La Eopeya del Morro de Arica* (MIRANDA ITURRINO, Enrique (dir.). **La Eopeya del Morro de Arica**. Lima: Comisión Permanente de la Historia del Ejército del Perú, 1980). Quanto a Gálvez, este foi mencionado brevemente pelo historiador Sebastián Lorente, em seu compêndio escolar *Historia del Perú* de 1866, que abordou o episódio do Combate de Callao (Cf. LORENTE, S. **Historia del Perú, compendiada para el uso de los colegios y de las personas ilustradas**. Lima: Editores Aubert & Loiseau, Librería General y Central, Imprenta y Litografía del E. Prengue, 1866). Gálvez também foi mencionado nas publicações de efemérides da *Sociedad Fundadores de la Independencia, Vencedores el 2 de Mayo*, por ocasião do cinquentenário do combate em 1916 e do 75º aniversário do combate em 1941 (Sociedad Fundadores de la Independencia. **1866 – Dos de mayo 1916**. Lima: Sociedad Fundadores de la Independencia, 1917; Sociedad Fundadores de la Independencia. *Op. Cit.*, 1941). Posteriormente, foi abordado, com destaque, em uma obra publicada em 2016, escrita pelo coronel Bravo Maxdeo (Cf. BRAVO MAXDEO, Roosevelt. **Gálvez: en el sesquicentenario de su muerte heroica**. Libro Homenaje: 1866-2016. Lima: Furo Militar Policial, Centro de Altos Estudios de Justicia Militar, 2016).

¹³ Sobre o tema, ver, entre outros: CASALINO SEN, Carlota. **Los héroes patrios y la construcción del Estado-nación en el Perú** (siglos XIX y XX). Lima: UNMSM – Tese de doutorado, 2008.

Os marcos cronológicos que balizam esta investigação compreendem um arco temporal que se estende de 1866 a 1924. Nosso ponto de partida é, naturalmente, o ano que demarca, simultaneamente, um dos eventos homenageados, o Combate de Callao, e a origem do Monumento Dos de Mayo. Nosso ponto de chegada, 1924, ultrapassa o período relativo à implantação do Monumento a Bolognesi, inaugurado em 1905. O ano de 1924, marcado pelas comemorações do centenário da Batalha de Ayacucho (1824),¹⁴ coincide com a ampla remodelação na *Plaza Dos de Mayo*, que resultou na construção de elegantes palacetes ao seu redor. Dessa sorte, buscamos, elegendo nosso ponto de chegada em meados da década de 1920, abordar o processo de implantação das obras, bem como as apropriações de que foram alvo, por parte da população citadina, até esse período. No segundo capítulo, resgataremos um processo que teve lugar na década de 1950, a substituição da estátua do coronel Francisco Bolognesi que coroava o monumento, executada pelo escultor Agustín Querol, acusada de não representar dignamente o herói de Arica, por uma nova, obra do peruano Artemio Ocaña (1893-1980). Contudo, nosso objetivo não será investigar o processo de substituição da obra original em si, de modo que nosso recorte cronológico não alcança a década de 1950. Interessa-nos, sobretudo, compreender a gênese e difusão de uma teoria a respeito da escultura de Querol.¹⁵

1. Monumentos, praças e heróis: panorama da produção historiográfica

Maurice Agulhon é autor de alguns dos trabalhos mais destacados a respeito do tema da escultura cívica, entre os quais, “Imagerie civique et décor urbain”, de 1975, e “La statuomanie et l’histoire”, de 1978, publicados originalmente na revista *Ethnologie Française* e reunidos posteriormente no primeiro volume de *Histoire Vagabonde*,¹⁶ além de obras dedicadas à figura alegórica da República Francesa.¹⁷ Agulhon denomina *statuomanie* a massiva produção de monumentos na França, especialmente entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas da centúria seguinte, atingindo seu

¹⁴ A Batalha de Ayacucho, travada entre o exército realista e o exército libertador, comandado pelo general Antonio José de Sucre, em 9 de dezembro de 1824, foi o último confronto armado de relevo das lutas pela independência no Peru e na América do Sul, assumindo, por isso, grande importância simbólica.

¹⁵ Para uma análise da substituição da estátua de Bolognesi na década de 1950, ver: SCARELLI, Rafael Dias. “De héroe mártir a héroe victorioso: intelectuales peruanos frente al monumento de Francisco Bolognesi y la tesis de un proyecto primitivo para el monumento”. *Revista Del Instituto Riva-Agüero*, vol. 5, n.º 1, pp. 55-110. Disponível em: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/revistaira/article/view/21505>; Acessado: 17.12.2019.

¹⁶ AGULHON, Maurice. *Op. Cit.*, 1988.

¹⁷ AGULHON, Maurice. *Marianne au combat: l’imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*. Paris: Flammarion, 1979; AGULHON, Maurice. *Marianne au pouvoir: l’imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914*. Paris: Flammarion, 1989.

auge durante a Terceira República. O traço distintivo da escultura pública desse período foi seu caráter “democrático”, abrindo espaço para homenagens a personalidades ordinárias que não participavam da sacralidade monárquica e religiosa, uma vez que, até então, ser esculpido em praça pública – fora dos cemitérios e espaços privados – era privilégio do Rei e dos santos.¹⁸

É importante considerar, como frisa o próprio autor, que a patriótica República Francesa nasceu de uma derrota, ou melhor, da honra de se ter tentado vencer e evitar a derrota, de modo que o regime assumiu plenamente o compromisso pela memória dos mortos da Guerra Franco-Prussiana (1870-1871).¹⁹ Aqui, notamos uma importante sintonia com a realidade peruana pós-Guerra do Pacífico (1879-1883), contexto de inauguração do Monumento a Bolognesi, marcado pelo empenho em recuperar do Chile as regiões de Tacna e Arica, perdidas após o término do confronto.²⁰ Vê-se que o nacionalismo não se constrói apenas no júbilo pelas vitórias, mas também no sofrimento das derrotas, ao oferecer marcos capazes de aglutinar a coletividade ao redor de um sentimento de perda, de uma reivindicação ou do desejo de revanche.

Eric Hobsbawm reflete a respeito dos cruzamentos entre a escultura pública, a instrução pública e a difusão do nacionalismo. Para ele, os monumentos desempenharam um papel fundamental na “invenção das tradições”, cuja produção se intensificou nos quatro últimos decênios antes da Primeira Guerra Mundial. A Terceira República Francesa instituiu três novidades que concorreram para esse fenômeno: a escolarização, como equivalente secular da igreja, com conteúdo republicano e revolucionário; as cerimônias públicas, sendo a mais importantes delas o *Dia da Bastilha*, data que anualmente reafirmava a França como nação saída da Revolução; por fim, os monumentos públicos, que espalharam pelas comunas francesas a imagem da *Marianne* e de personagens destacados, “considerados vínculos visíveis entre os eleitores e a

---

¹⁸ AGULHON, Maurice. *Op. Cit.*, 1988, p. 143 e 147. O autor também considera que, diferente das suas antecessoras de 1792 e 1848, a Terceira República Francesa gozou de tempo para transferir do papel e do gesso para a pedra e o bronze seus projetos. AGULHON, Maurice. *Op. Cit.*, 1988, pp. 128-129.

¹⁹ *Idem*, p. 130.

²⁰ Pelo Tratado de Ancón, ratificado em 1884, o Peru cedeu em definitivo para o Chile a província meridional de Tarapacá e, provisoriamente, as de Tacna e Arica. Após um período de dez anos, deveria ocorrer um plebiscito para definir o destino dessas regiões. No entanto, frente à não realização do plebiscito e à campanha de “chilenización” da zona, o Peru iniciou uma campanha internacional a fim de reclamar suas “províncias cautivas”. A questão apenas se resolveu com a assinatura do Tratado de Lima em 1929, pelo qual apenas Tacna retornou para o território peruano, permanecendo Arica com o Chile.

nação”.²¹ O historiador britânico também aborda a multiplicação de estátuas homenageando Otto von Bismarck e o Imperador Guilherme I, ressaltando a centralidade que assumiram as guerras de unificação como experiência nacional histórica compartilhada pelos cidadãos do novo império alemão.²²

Conforme já pontuado, nos dois monumentos aqui analisados os heróis José Gálvez e Francisco Bolognesi aparecem em pose corporal agônica, representados no momento da morte. A representação de figuras moribundas possui uma larga tradição no campo da escultura, que remonta à Antiguidade – se lembrarmos das estátuas romanas retratando gladiadores feridos –, renovada pela tradição cristã – sobretudo, as representações de martírio de santos e mesmo da crucificação e deposição de Cristo da cruz. No universo da estatuária moderna, apesar de o caráter comemorativo dos monumentos parecer pressupor a representação do herói em posição triunfal, sua carga didática e exemplar, bem como a busca pelas virtudes do homenageado que inspirem o presente também permitem sublinhar seu sacrifício pela pátria, exemplo de abnegação.²³

Destarte, a representação de figuras moribundas encontrou fôlego novo na estatuária que sucedeu as duas guerras mundiais, rendendo homenagens coletivas aos soldados mortos nos conflitos. Antoine Prost, em um trabalho que integra a coleção *Les Lieux de Mémoire*, se debruçou sobre esse tema, analisando os monumentos aos mortos da Primeira Guerra na França e as cerimônias periódicas que reuniram ao seu redor, especialmente no 11 de novembro, dia do Armistício.²⁴ Por sua vez, Sandra Berresford abordou os “monumenti ai caduti” que se difundiram na Itália no primeiro pós-guerra, especialmente aqueles construídos em mármore, financiados por autoridades e por subscrições públicas. Segundo a autora, “assim, em quase todas as cidades da Itália, foram erguidas obras em memória dos caídos, frequentemente grandes, às vezes intrusivas no tecido urbano, enquanto sua retórica foi explorada pelo regime fascista para fins de propaganda”.²⁵

²¹ HOBBSBAWM, Eric. “A produção em massa de tradições: Europa, 1870-1914”. In: HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). **A invenção das tradições**, trad. Celina Cavalcanti. 2ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2012, p. 347.

²² *Idem*, p. 352.

²³ Enquadra-se nessa perspectiva, por exemplo, o monumento em Roma aos irmãos Cairolí, de Ercole Rosa (1883). Cf. GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Op. Cit.*, 2004, p. 218.

²⁴ PROST, Antoine. “Les monuments aux morts: Culte républicain? Culte civique? Culte patriotique?” In: NORA, Pierre. **Les lieux de mémoire**, v. 1. La République. Paris: Galimard, 1984, pp. 195-225.

²⁵ No original: “Così, in quasi ogni comune d’Italia, vennero erette delle opere a ricordo dei caduti, spesso grandi, a volte invadenti nel tessuto urbano, mentre la loro retorica fu sfruttata dal regime fascista a fini propagandistici”. Cf. BERRESFORD, Sandra. “I monumenti ai caduti”. In: BERRESFORD, S. (org.). **Carrara e il mercato della scultura**. 1ª ed. Milão: Federico Motta Editore, 2007, p. 87.

Benedict Anderson afirma a importância dos cenotáfios e túmulos aos “soldados desconhecidos” como um dos símbolos da cultura moderna do nacionalismo, a evidenciar a preocupação do imaginário nacionalista com a morte e a imortalidade.²⁶ Esse gênero de monumento fúnebre se difundiu na esteira dos novos cultos cívicos que surgiram na Europa e nos Estados Unidos após a Primeira Guerra.²⁷ Os monumentos aqui em questão não se filiam à tradição dos soldados desconhecidos, que, por geralmente conterem os restos mortais de combatentes anônimos, constituem-se em uma homenagem não personalizada, capaz de, por isso, encarnar todos os caídos em batalha. Um *Monumento al Soldado Desconocido* seria construído no Morro Solar, distrito limenho de Chorrillos, durante o governo de Augusto Leguía (1863-1932), inaugurado nas festas pátrias de 1922, em homenagem aos mortos na Guerra do Pacífico.²⁸

Aspecto bastante flagrante nos monumentos Dos de Mayo e Bolognesi se refere à profusão de alegorias femininas ao redor dos “grandes homens” homenageados. Estátuas de mulheres seminuas que alegorizam a Vitória, a Glória, a Fama, a História, a Fé e as Repúblicas povoam os conjuntos escultóricos, envoltas na antiguidade, compartilhando entre si um ar inexpressivo, contrastante com o realismo sofrido e expressivo dos martirizados Gálvez e Bolognesi.²⁹ Sobre esse tema, Gutiérrez Viñuales afirmou que:

No sin razón se ha señalado a menudo que *mientras que el monumento decimonónico se dedicó principalmente a honrar a personajes del género masculino, sus basamentos se poblaron de figuras femeninas representativas de sus méritos y valores individuales*, las cuales también resultan ampliamente tenidas en cuenta a la hora de inmortalizar hechos e instituciones como la República, la Nación, la Libertad, la Justicia, la Paz [...] [grifo nosso].³⁰

A obra de Gutiérrez Viñuales (2004) que resgatamos aqui para abordar a questão das alegorias, reúne dois méritos principais: apresenta uma extensa relação dos monumentos públicos construídos na América Latina desde as independências, incluindo-se os dois aqui estudados; esboça reflexões a respeito de diversas temáticas relativas ao universo da estatuária, a exemplo da multiplicação de homenagens ao almirante Cristóvão

²⁶ ANDERSON, Benedict. “Raíces Culturais”. **Comunidades Imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo, trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 35-36.

²⁷ Sobre os monumentos aos soldados desconhecidos, ver, entre outros: WITTMAN, Laura. **The Tomb of Unknown Soldier, Modern Mourning and the Reinvention of Mystical Body**. Toronto: University of Toronto Press, 2011.

²⁸ MILLONES MARÍÑEZ, Iván Ernesto. **De caudillo militar a héroe nacional**: la creación de la figura heroica del mariscal Andres A. Cáceres entre la República Aristocrática y el Tercer Militarismo (1895-1939). Lima: UNMSM – Dissertação de mestrado em História Política, 2002, p. 28; p. 32.

²⁹ AGULHON, Maurice. *Op. Cit.*, 1988, p. 113.

³⁰ GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Op. Cit.*, 2004, pp. 327-328.

Colombo e aos libertadores Bolívar e San Martín. O autor realiza o mesmo empreendimento em “Un siglo de escultura en Iberoamérica”, dando ênfase à trajetória dos escultores latino-americanos e das academias e escolas nacionais de Belas Artes.³¹

Ainda no âmbito da escultura pública latino-americana, mencionamos o trabalho de Katherine Hite, incluído na obra dirigida por Elizabeth Jelin e Victoria Langland.³² Essa pesquisadora, analisando o processo de construção da estátua dedicada a Salvador Allende na *Plaza de la Constitución* em Santiago, expôs os meandros e disputas simbólicas que envolvem a edificação de uma obra escultórica, desde sua proposição legislativa, passando pela realização do concurso, a escolha do local e a inauguração. Tratou-se, segundo a autora, de um monumento com uma trajetória cheia de percalços: sua aprovação no Congresso envolveu a aprovação de outra lei autorizando monumentos a um personagem colaborador do regime pinochetista e sua inauguração, em junho de 2000, foi marcada por protestos contra a postura do governo chileno em relação à detenção de Pinochet em Londres. A partir de uma estátua, Hite foi capaz de rastrear “la batalla por la marca” de que nos falam Jelin e Langland na introdução do volume.

Entre as produções brasileiras, Paulo Knauss coordenou a obra *Cidade vaidosa*, que reuniu trabalhos de diferentes autores que se debruçaram sobre alguns dos monumentos do Rio de Janeiro, preocupados em compreender a construção de sentidos que atribuíram à cidade. À introdução, Knauss propõe tomá-los a partir dos enunciados de gratidão, vaidade e exclusão, sendo o primeiro o mais afinado com as obras aqui analisadas.³³ É o agradecimento ao legado deixado por personagens exemplares, registrado frequentemente nas placas de dedicatória – como é o caso do Monumento Dos de Mayo, em cujo pedestal consta “*La patria reconocida ha elevado este monumento para memoria y ejemplo de las generaciones venideras*” – que justifica a própria ereção da escultura. Contudo, se para Knauss esses monumentos sedimentam a cumplicidade entre a sociedade e o Estado – uma vez que são personagens vinculados à esfera do poder os principais laureados com o enunciado da gratidão –, para o nosso caso parece ser mais evidente o elo que constroem entre a sociedade e o Exército, mais especificamente.

³¹ GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. “Capítulo IV: Un Siglo de Escultura en Iberoamérica (1840-1940)”. In: GUTIÉRREZ, Ramón; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (coord.). **Pintura, Escultura y Fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997, pp. 89-151.

³² HITE, Katherine. “El monumento a Salvador Allende en el debate político chileno”. In: JELIN, Elizabeth; LANGLAND, Victoria (org.). **Monumentos, memoriales y marcas territoriales**. Colección Memorias de la Represión. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2003, pp. 19-55.

³³ KNAUSS, Paulo. “Introdução”. In: KNAUSS, Paulo (coord.). *Op. Cit.*, 1999, pp. 8-9.

Entre as produções mais recentes, Fanny Lopes se debruçou sobre o Monumento a Carlos Gomes (1922) instalado no Vale do Anhangabaú na capital paulista, analisando de maneira mais alargada a trajetória do escultor italiano responsável pela obra, Luigi Brizzolara.³⁴ Em seu trabalho, porém, Lopes também discutiu a construção do Monumento a Olavo Bilac (1922) do escultor sueco William Zadig que, à semelhança do Monumento a Bolognesi, teve entre seus promotores originais estudantes – os alunos do *Centro Acadêmico XI de Agosto*, da Faculdade de Direito de São Paulo.

Ana Rita Uhle é autora de um trabalho sobre a construção do Monumento Glória imortal aos fundadores de São Paulo, obra do escultor italiano Amadeu Zani inaugurada em 1925 no centro da capital paulista.³⁵ Em especial, Uhle percorre os bastidores do concurso de projetos para a escolha do artista encarregado da obra, ocorrido em 1910, abordando os projetos apresentados pelos concorrentes e as negociações e interferências da comissão organizadora. Uhle também captura uma tensão bastante relevante para nossa investigação, já mencionada nesta introdução. Segundo ela, o projeto do escultor Eduardo de Sá fora criticado pela comissão julgadora por dar excessiva centralidade à figura do padre José de Anchieta – posicionado no topo da coluna, trazendo à mão esquerda uma cruz e um rosário para abençoar a cidade –, afirmando que caberia mais como uma homenagem específica ao padre do que à fundação da cidade de São Paulo.

Nessa seara de trabalhos brasileiros, encontra-se também a tese de Michelli Scapol Monteiro, a respeito da construção do Monumento à Independência na colina do Ipiranga em São Paulo, para o primeiro centenário da Independência do Brasil, pelo escultor italiano Ettore Ximenes.³⁶ Monteiro demonstra como a inclusão de um relevo na parte frontal de seu projeto, inspirado na pintura histórica de Pedro Américo *Independência ou Morte* (1888), fez parte da estratégia bem-sucedida de Ximenes para triunfar aos olhos da comissão julgadora. Em comum, como discutiremos no segundo capítulo, o escultor catalão Querol inseriu relevos em bronze no pedestal do Monumento a Bolognesi – tal inclusão, contudo, parece ter sido posterior à sua vitória no concurso – informados em

---

³⁴ LOPES, Fanny Tamisa. **Cenografia e paisagem urbana**: um estudo de caso na cidade de São Paulo. Campinas: Dissertação de Mestrado – UNICAMP, 2012.

³⁵ O monumento integrou o tema da tese de doutorado da autora, que analisou também outros monumentos ligados à história colonial paulista. Posteriormente, ela o abordou em um artigo publicado nos *Anais do Museu Paulista*. Cf. UHLE, Ana Rita. “Operários da memória: artistas escultores do início do século XX e o concurso do monumento *Glória imortal aos fundadores de São Paulo*”. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 23, n. 2, jul.-dez. 2015, pp. 139-163.

³⁶ MONTEIRO, Michelli C. Scapol. **São Paulo na disputa pelo passado**: o Monumento à Independência de Ettore Ximenes. São Paulo: FAU-USP, Tese de doutorado, 2017, pp. 265-267.

pinturas históricas consagradas para a representação da performance de Bolognesi na Batalha de Arica, do pintor peruano Juan Lepiani (1864-1932).

Podemos discernir, de modo geral, duas vertentes principais dentro da produção historiográfica sobre os monumentos Dos de Mayo e Bolognesi. O primeiro conjunto de trabalhos, para ambos os monumentos, foi obra de autores e instituições vinculados às “comunidades de culto” dos respectivos heróis, ou seja, que haviam assumido a tarefa de custodiar e preservar sua memória.³⁷ Adquiriram, portanto, um caráter laudatório aos heróis e muitas vezes acrítico frente a seu processo de monumentalização.

Com relação ao Monumento Dos de Mayo, destacaram-se a publicação da *Sociedad Fundadores de la Independencia Vencedores el 2 de Mayo*, para a efeméride do 75º aniversário do Combate de Callao,³⁸ e o livro de Teresa Llona, que teve entre seus ancestrais Numa Pompilio Llona,³⁹ *Numa Pompilio Llona y el Monumento Dos de Mayo*, por ocasião do centenário do conflito (1966).⁴⁰ Tais trabalhos reuniram, pela primeira vez, uma série de documentos relativos à construção do monumento, mas não empreenderam nenhuma análise de fôlego a partir deles.

Em relação ao Monumento a Bolognesi, os primeiros trabalhos correspondem a obras realizadas por pesquisadores militares, financiados por instituições vinculadas às Forças Armadas do Peru. Esse aspecto se explica pela conversão do coronel em Patrono do Exército Peruano no início dos anos 1950, assumindo esta corporação protagonismo no esforço de preservação de sua memória. Citamos, entre esses, a obra do general Felipe de la Barra, publicada em 1963 pela Imprenta del Ministerio de Guerra.⁴¹ A respeito do Monumento a Bolognesi, o livro de Barra não se baseia em fontes documentais consistentes e comete alguns equívocos. Em 1980, por ocasião do centenário da Batalha de Arica, a *Comisión Permanente de la Historia del Ejército del Perú* fez publicar uma obra em homenagem a Bolognesi, que reserva amplo espaço ao seu monumento. Essa publicação tem o mérito de apresentar importantes fontes, como fotografias das maquetes dos projetos premiados pela comissão organizadora do concurso em 1902.⁴²

---

³⁷ “A conceituação “comunidades de culto” que empregamos aqui é emprestada da historiadora Carlota Casalino Sen, e será aprofundada mais adiante.

³⁸ Sociedad Fundadores de la Independencia. *Op. Cit.*, 1941.

³⁹ Numa Pompilio Llona (1832-1907), escritor e diplomata de origem equatoriana, foi comissionado pelo governo peruano para acompanhar o concurso e execução do Monumento Dos de Mayo em Paris.

⁴⁰ LLONA, Teresa María. **Numa Pompilio Llona y el monumento 2 de mayo**. Lima: s.n., 1966.

⁴¹ BARRA, Felipe de la (General). **Monumentos escultóricos en Lima metropolitana y Callao y los grandes ausentes**. Lima: Imprenta del Ministerio de Guerra, 1963.

⁴² MIRANDA ITURRINO, Enrique (dir.). *Op. Cit.*, 1980.

A segunda vertente de trabalhos, de caráter mais acadêmico, emergiu em princípios da década de 1990, com as produções de Alfonso Castrillón Vizcarra e, principalmente, Natalia Majluf, comprometidos com a investigação documental e dotados de uma problemática norteadora. O trabalho de Castrillón aborda panoramicamente os monumentos públicos e funerários da cidade, apoiando-se em relevante documentação para as obras analisadas, como a *Memoria de la Municipalidad de 1902*, a despeito de incorrer em alguns equívocos com relação aos monumentos aqui em tela.⁴³ Natalia Majluf, por seu turno, aborda os projetos escultóricos desenvolvidos até a Guerra do Pacífico, sem incluir Bolognesi, pondo bastante ênfase no Monumento Dos de Mayo. Apoia-se em um numeroso conjunto de fontes documentais, em especial, a documentação presente no *Archivo Central del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú*, onde localizou a correspondência oficial intercambiada entre o governo peruano e a embaixada na França, encarregada de mediar e acompanhar a execução do monumento.⁴⁴ Seguindo seus passos, revisitamos o supracitado arquivo, onde identificamos também preciosas fontes para o Monumento a Bolognesi.

Entre as produções mais recentes sobre o Monumento Dos de Mayo, destacam-se os trabalhos de Milton Godoy Orellana, que enfocaram a estátua da Vitória que coroa o monumento.⁴⁵ O autor se debruça, especificamente, sobre uma cópia dessa escultura que se encontrava no porto de Callao durante a ocupação de Lima, no curso da Guerra do Pacífico, e que foi expropriada pelo exército chileno, sendo instalada na cidade chilena de Talca, para homenagear os cidadãos locais que participaram do conflito. Rodolfo Monteverde Sotil é autor de um artigo que busca compreender o Dos de Mayo como homenagem à união das repúblicas americana dentro de um contexto de temor por novas iniciativas bélicas espanholas.⁴⁶

---

⁴³ A respeito do Dos de Mayo, afirma que em 1904 os edifícios afrancesados que circundam a praça onde se encontra esse monumento já estavam em construção, sendo que, ao contrário, eles datam da década de 1920. Quanto a Bolognesi, afirma que o monumento foi inaugurado em 3 de junho de 1906, quando, na verdade, sua inauguração foi em novembro de 1905. CASTRILLÓN-VIZCARRA, Alfonso. “Escultura monumental y funeraria en Lima”. LAVALLE, José Antonio de. In: **Escultura en el Perú**. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991, pp. 340-341.

⁴⁴ MAJLUF, Natalia. *Op. Cit.*, 1994.

⁴⁵ GODOY ORELLANA, Milton. “*Ha traído hasta nosotros desde territorio enemigo, el alaud de la guerra: confiscación de maquinarias y apropiación de bienes culturales durante la ocupación de Lima, 1881-1883*”, **Historia**, n.º 44, vol. 2, julho-dezembro de 2011, pp. 287-327; GODOY ORELLANA, Milton. “Destinado a perpetuar el recuerdo de *La Victoria*. Guerra y memoria en torno al monumento del 2 de mayo. Perú y Chile, 1866-1881”. **Universum**, Universidad de Talca, vol. 32, n. 1, 2017, pp. 104-105.

⁴⁶ MONTERVERDE SOTIL, Rodolfo. “El monumento al Combate del 2 de Mayo en Lima: un símbolo americanista frente a España, 1866-1874”. **Procesos: revista ecuatoriana de historia**, n.º 49, janeiro-junho 2019, pp. 39-75.

Com relação ao Monumento a Bolognesi, destacou-se mais recentemente o trabalho do historiador da arte peruano Fernando Villegas Torres, resultante de sua tese de doutorado, publicado em livro em 2015, que versa sobre as conexões no domínio das artes entre o Peru e a Espanha na passagem dos séculos XIX ao XX. Ressaltamos o amplo suporte documental em que se sustenta o autor, tratando-se – até onde pudemos investigar – do primeiro trabalho sobre o monumento a apresentar as *Bases do Concurso*, lançadas pela Municipalidade de Lima e publicadas na imprensa em julho de 1901.⁴⁷ Virgilio Cabanillas Delgadillo, em artigo de 2017, para interpretar as alegorias presentes no monumento considera outros projetos anteriores de Querol, a exemplo de seu projeto frustrado para o Monumento ao rei Alfonso XII em Madrid, movimento que pretendemos repetir e aprofundar nesta dissertação.⁴⁸ Monteverde Sotil é autor de um trabalho que tem como objetivo inserir a construção do Monumento a Bolognesi e, especialmente, sua inauguração em 1905 dentro do contexto geopolítico pós-Guerra do Pacífico, marcado pelo esforço peruano por recuperar do Chile as províncias perdidas de Tacna e Arica e aproximar-se da Argentina, na esperança de sua arbitragem.⁴⁹ Por fim, o mesmo autor se debruçou sobre os monumentos construídos entre o pós-guerra do Pacífico e o Tratado de Lima (1929).⁵⁰

Há ainda trabalhos relacionados ao escultor catalão Agustín Querol (1860-1909), publicados na Espanha, que abordam tangencialmente o Monumento a Bolognesi. Desse conjunto, a primeira produção relevante foi a biografia escrita por Rodolfo Gil, publicada no ano seguinte à morte do escultor, que apresenta um catálogo das obras de Querol, com numerosas imagens – inclusive dos projetos não executados.⁵¹ Em razão do desmantelamento do ateliê do artista em Madrid após seu falecimento e da dispersão de sua obra, a biografia escrita por Gil é um dos principais caminhos para se conhecer a produção de Querol. Posteriormente, podemos mencionar o trabalho de José Alonso

⁴⁷ VILLEGAS TORRES, Fernando. **Vínculos artísticos entre España y el Perú** (1892-1929). Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2015, pp. 379-383.

⁴⁸ CABANILLAS DELGADILLO, Virgilio Freddy. “Arte y Nación. Escultura pública en Lima”. **Investigaciones Sociales - UNMSM**, Lima, vol. 21, núm. 38, 2017, pp. 127-137.

⁴⁹ MONTEVERDE SOTIL, Rodolfo. “Política internacional de la posguerra del Pacífico, remodelación urbana y proyectos escultóricos de Lima: el monumento público a Francisco Bolognesi y los Caídos en la Batalla de Arica (1905)”. **Historia**, n. 50, vol. II, julho-dezembro 2017, pp. 663-697.

⁵⁰ MONTEVERDE SOTIL, Rodolfo. **Entre la posguerra con Chile y el plebiscito para recuperar a las “Cautivas”**: Espacio urbano y escultura pública dedicados a los próceres y héroes de la Pátria, Lima (1883-1929). Lima: UNMSM – Tese para Título de Mestre em Arte Peruana e Latino-Americana, 2019.

⁵¹ No mesmo espírito dos primeiros trabalhos peruanos, esta obra tem um caráter laudatório, tecendo apenas elogios ao escultor. GIL, Rodolfo. **Agustín Querol**. Madrid: Sáenz de Jubera Hermanos Eds., 1910.

Pereira, que buscou analisar o desenvolvimento da produção e da trajetória artística do escultor catalão, em suas diferentes fases, incluindo-se Bolognesi.⁵²

Para além dos monumentos, devemos citar também os trabalhos a respeito dos locais onde as obras escultóricas foram implantadas na capital peruana, as praças Dos de Mayo e Bolognesi, bem como suas edificações circundantes. Entre esses, foi precursora a tese de bacharelado de Reginald Ledgard Parró, apresentada em 1978 à *Universidad Nacional de Ingeniería* de Lima, que versou sobre a *Plaza Dos de Mayo*, oferecendo um panorama geral a respeito de suas origens e transformações.⁵³ Ao trabalho de Ledgard seguiu-se o de Natalia Majluf, já mencionado, que desnudou a pressão dos artistas contratados, do comissionado Numa Pompilio Llona e do Ministro Pedro Gálvez para a definição do local onde se erigiria a coluna Dos de Mayo.⁵⁴ Posteriormente, as edificações ao redor da praça foram abordadas por Gabriel Ramón Joffré, que analisou o envolvimento do industrial do açúcar Víctor Larco Herrera na reurbanização da praça e construção de seus novos edifícios na década de 1920.⁵⁵

A respeito da *Plaza Bolognesi*, há uma relativa escassez de estudos de referência. Pudemos identificar apenas o artigo Rodolfo Monteverde Sotil, já aqui abordado, que resgata as origens da praça, mas não avança em análises a respeito das edificações circundantes.⁵⁶ Monteverde também é autor de um relevante trabalho sobre o monumento e a *Plaza San Martín*, construídos para o centenário da Independência em 1921.⁵⁷ Ramón Joffré, por sua vez, fez breves considerações a respeito da *Plaza Bolognesi*, apoiando-se no relato produzido por Pedro Dávalos y Lissón sobre a cidade de Lima em 1907.⁵⁸

Para desenvolver nossas hipóteses a respeito dos monumentos Dos de Mayo e Bolognesi, será também imprescindível discutir a biografia dos heróis José Gálvez e Francisco Bolognesi. De partida, é preciso ressaltar a carência de pesquisas acadêmicas destinadas a abordar de forma crítica o processo de construção da imagem heroica desses

⁵² PEREIRA, José R. Alonso. “Agustín Querol y el monumento conmemorativo del novecientos”. *Boletín Académico* - Escuela Técnica Superior de Arquitectura, A Coruña, nº 7, 1987.

⁵³ LEDGARD PARRÓ, Reginald. *La Plaza Dos de Mayo: Analisis de una transformacion*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería – Programa Académico de Arquitectura, 1978.

⁵⁴ MAJLUF, Natalia. *Op. Cit.*, 1994.

⁵⁵ RAMÓN JOFFRÉ, Gabriel. “El guión de la cirugía urbana. Lima 1850-1940”. *Ensayos en Ciencias Sociales*. Lima: Fondo Editorial de la FCS-UNMSM, 2004, pp. 25-26; RAMÓN JOFFRÉ, Gabriel. *A cidade ordenada*. Intervenção urbana e projeto político na Hispano-América: Lima na segunda metade do século XIX. São Paulo: Dissertação de Mestrado, PROLAM-USP, 1997.

⁵⁶ MONTEVERDE SOTIL, Rodolfo. *Op. Cit.*, 2017, p. 674.

⁵⁷ MONTEVERDE SOTIL, Rodolfo. “El proyecto estatal para erigir el monumento al libertador José de San Martín, Lima 1904-1921”. In: LOAYZA, Alex (ed.). *La independencia peruana como representación*. Historiografía, conmemoración y escultura pública. 1ª Ed. Lima: IEP, 2016.

⁵⁸ RAMÓN JOFFRÉ, Gabriel. *Op. Cit.*, 2004, p. 32.

personagens. Podemos mencionar apenas a tese de Licenciatura do historiador Emerson Martín Fuentes Torres, a respeito de Bolognesi.⁵⁹

Contudo, uma importante contribuição para esse tema foi dada pela dissertação de Iván Millones, a respeito do marechal Andrés Avelino Cáceres (1836-1923), líder da *Campaña de la Breña*, a resistência travada na serra andina peruana contra a invasão chilena na Guerra do Pacífico.⁶⁰ Sua análise sobre Cáceres joga luz, indiretamente, sobre Bolognesi e, de certa forma, também sobre Gálvez. Segundo ele, Cáceres não atingiu a categoria de herói após a guerra de 1879-1883, apesar de seu desempenho notável nos anos de conflito, porque permaneceu atuante na arena política peruana pós-guerra, como líder do Partido Constitucional, chegando a vestir a faixa presidencial e travando uma guerra civil contra seu adversário Nicolás de Piérola. Desse modo, os consensos que poderiam surgir ao redor de sua imagem se romperam. Sua figura só adquiriria proeminência durante o Terceiro Militarismo, na década de 1930, sob governos militares.

Ao contrário, Bolognesi faleceu durante a guerra, em meio à resistência contra os chilenos na Batalha de Arica em junho de 1880. Morto, preservou-se das encarniçadas disputas políticas travadas no período de reconstrução nacional e pôde imediatamente subir ao panteão nacional, ao lado dos também mártires Miguel Grau e Alfonso Ugarte. Por sua vez, José Gálvez, assim como Bolognesi, também pereceu no Combate de Callao, não se envolvendo nas tensões políticas que sucederam seu martírio. Contudo, sua ligação com o governo do coronel Mariano Ignacio Prado – de quem fora ministro – e a continuidade da atuação política deste após o conflito, contribuíram para enfraquecer os consensos ao redor desse personagem, que chegou a ser provisoriamente alijado do monumento através de um decreto promulgado durante o governo de Pedro Diez Canseco (1815-1893), que sucedeu o coronel Prado, aspecto analisado no primeiro capítulo.

Para compreender o processo de construção da imagem heroica de Gálvez e Bolognesi, apoiamo-nos na conceituação formulada por Carlota Casalino Sen, tendo em perspectiva a realidade peruana pós-emancipação. Segundo ela, para que não seja apagada a memória de um herói e suas façanhas, é necessário que surja ao redor dele uma comunidade de culto, que “se convierte en la instancia encargada de cumplir con esa *función de memoria*” [grifo nosso].⁶¹ Casalino sustenta que tais comunidades tenderam a

⁵⁹ FUENTES TORRES, Emerson Martín. **Construcción de la memoria histórica del coronel Francisco Bolognesi Cervantes 1880-1908**. Lima: FCS-UNMSM, tese para obter o título de Licenciado, 2018.

⁶⁰ MILLONES MARÍÑEZ, Iván Ernesto. *Op. Cit.*, 2002.

⁶¹ CASALINO SEN, Carlota. “Comunidad de culto y construcción del héroe: la rebelión de Tacna y Francisco de Zela, 1811-1911”. In: LOAYZA, Alex (ed.). *Op. Cit.*, 2016, pp. 103-105.

surgir espontaneamente no âmbito privado, conformadas por familiares e amigos – no seu caso de estudo, mobilizadas para os funerais do prócer –, sendo sucedidas por comunidades organizadas sobre a base de uma sociedade civil, mobilizando a categoria profissional a qual pertencera. Para o caso dos heróis que atingiram a dignidade “nacional”, ditas comunidades receberam a bênção oficial através de um processo de cooptação pelo Estado, promovendo seu alargamento para toda a nação e lhe conferindo uma legitimidade dual, ancorada no Estado e na sociedade. Nesse sentido, a *Sociedad Fundadores de la Independencia, Vencedores el 2 de Mayo*⁶² assumiu a tarefa de conservar a memória de Gálvez e da vitória de armas, realizando periodicamente cerimônias públicas no 2 de maio em sua sede, aos pés do monumento, no porto de Callao ou diante do túmulo de herói. Para Bolognesi, podemos afirmar que o Exército Peruano, corporativamente, assumiu-se como sua comunidade de culto, empenhando-se em cultivar a recordação do coronel de Arica, através dos empreendimentos editoriais já abordados nesta introdução, entre outros mecanismos.

2. Perspectivas teórico-metodológicas

Tema indispensável para se refletir sobre a escultura pública latino-americana dos séculos XIX e XX é o da atuação e circulação de artistas europeus, escultores e arquitetos, pelos países americanos. Destacaram-se, nesse universo, os artistas de origem italiana, que contaram com uma poderosa rede de apoio nas comunidades de imigrantes peninsulares na América, frequentemente encomendantes de projetos escultóricos, como seria o caso, em Lima, do monumento ao naturalista Antonio Raimondi (1910), obra do escultor milanês Tancredi Pozzi.⁶³ Para o estudo da atuação desses artistas, trabalhos importantes são os de Franco Sborgi⁶⁴ e, mais recentemente, Luca Bochicchio,⁶⁵ enquanto

---

⁶² Associação privada de caráter mutualista fundada em 1848 e reorganizada em 1857, reunindo os veteranos das guerras de independência e que, posteriormente, incorporou os veteranos do Combate *Dos de Mayo* de 1866 e de outros conflitos. Aproximou-se paulatinamente do Estado, de quem recebeu o prédio onde funciona sua sede em 1930, sendo uma das primeiras comunidades de culto oficializadas no Peru. CASALINO, Carlota. *Op. Cit.*, 2008, pp. 213-214.

⁶³ Sobre o Monumento a Raimondi, ver: VILLEGAS TORRES, Fernando. “La Escultura en el 900: entre la obra europea importada y la formación de la escultura nacional”. *Revista del Museo Nacional*, Lima, tomo L, Ministerio de Cultura del Perú, 2010, p. 219.

⁶⁴ SBORGI, Franco. “Percorsi del marmo in America Latina”. In: BERRESFORD, Sandra (org.). *Op. Cit.*, 2007, pp. 248-253.

⁶⁵ BOCHICCHIO, Luca. “Transported Art: 19th-Century Italian Sculptures Across Continents and Cultures”. *Material Culture Review*, 74-75, primavera de 2012, pp. 70-85.

Nanda Leonardini concentrou-se na atividade dos peninsulares no Peru.⁶⁶ Ao lado dos italianos, tiveram atuação notável os escultores de nacionalidade francesa, que abriram o capítulo da escultura monumental no Brasil com a estátua equestre de Pedro I (1862), obra de Louis Rochet.⁶⁷ Finalmente, para o caso dos países hispano-americanos, destacaram-se os escultores espanhóis, sobretudo desde fins do século XIX, acompanhando um movimento mais geral de reaproximação da Espanha com suas antigas colônias americanas no campo da cultura. A respeito dos artistas espanhóis, podemos citar, para a América de modo mais geral, a pesquisa de Rodrigo Gutiérrez Viñuales⁶⁸ e, para o Peru, a de Fernando Villegas Torres.⁶⁹

O protagonismo dos artistas dessas três origens pode ser verificado na estatuária pública limenha, onde tiveram participação quase exclusiva até avançada as primeiras décadas do século XX. Os dois primeiros monumentos limenhos, encomendados conjuntamente pelo governo de José Rufino Echenique (1808-1887), dedicados a Bolívar (1859) e a Colombo (1860), foram executados por artistas da península Itálica, o bolonhês Adamo Tadolini e o liguriano Salvatore Revelli.⁷⁰ O terceiro monumento, Dos de Mayo (1874), foi obra da dupla francesa Cugnot e Guillaume. Após a Guerra do Pacífico, o Monumento a Bolognesi (1905) ficou a cargo do espanhol Querol, o Monumento a San Martín (1906) do espanhol Lorenzo Roselló,⁷¹ o Monumento a Raimondi (1910) do italiano Tancredi Pozzi e o Monumento a Manuel Candamo (1912) do francês Pierre Mercier.⁷² Por sua vez, o monumento ao engenheiro polaco Eduardo de Habich (1914?), projetado pelo genovês Libero Valente, professor da *Escuela de Artes y Oficios de Lima*,

⁶⁶ LEONARDINI, Nanda. **Los italianos y su influencia en la cultura artística peruana en el siglo XIX**. México DF: Universidad Autónoma de México (UNAM), Tese de Doutorado, 1998; LEONARDINI, Nanda. “VI. 8, Carrara e il Perú”. In: BERRESFORD, Sandra (org.). *Op. Cit.*, pp. 287-289.

⁶⁷ KNAUSS, Paulo. “A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX”. **19&20**, Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out./dez. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/pknauss.htm>. Acessado: 17.08.2019.

⁶⁸ GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Op. Cit.*, 2004.

⁶⁹ VILLEGAS TORRES, Fernando. *Op. Cit.*, 2015.

⁷⁰ VIFIAN LOPEZ, Daniel. **Escultura civil público estatal en Lima de 1852 a 1860**. Lima: UNMSM, FLCH, Tese para o título de Licenciado em Arte, 2014.

⁷¹ Tratou-se de um obelisco doado à cidade de Lima pelo coronel Lorenzo Pérez Roca, deslocado para Barranco em 1924. Cf. MONTEVERDE SOTIL, Rodolfo. **Proyectos estatales y privados para erigir un monumento público al general José de San Martín en Lima y Callao (1822-1921)**. Lima: Tese para o título de Licenciado em Arte – UNMSM, 2014, pp. 131-141.

⁷² A atribuição da autoria desse monumento é controversa: Gutiérrez o atribui a Pierre Mercier, enquanto Castrillón o atribui ao italiano Libero Valente. Cf. GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Op. Cit.*, 2004; CASTRILLÓN VIZCARRA, Alfonso. *Op. Cit.*, 1991, p. 346. O jornal *El Comercio*, contudo, ao noticiar a inauguração da obra em 1912, anunciou “el parecido es verdaderamente notable, así como la actitud que el *escultor francés* que ha realizado tan importante obra, ha sabido imprimirle [...] [grifo nosso]”. **El Comercio**. “El monumento a D. Manuel Candamo”. Lima, n. 33.443, 9 de setembro de 1912, p. 1. IRA.

foi realizado na Europa.⁷³ Em 1915, em meio à Primeira Guerra Mundial, foi inaugurado o primeiro monumento escultórico limenho, destinado a homenagear o ex-presidente Ramón Castilla, saído das mãos de um artista nacional, David Lozano. Contudo, o principal monumento erigido para comemoração do Centenário da Independência em 1921, dedicado a San Martín, apesar da forte campanha a favor do peruano Carlos Baca Flor, foi realizado pelo espanhol Mariano Benlliure.⁷⁴

Diante da carência de oficinas de fundição artística de bronze e de escolas de belas artes voltadas à formação artística local,⁷⁵ esses artistas europeus receberam numerosas encomendas para projetos escultóricos nas Américas. Ademais, cabe pontuar ainda a larga tradição europeia na arte da escultura e na formação de artistas e artesãos fundidores versados no manuseio dos materiais empregados,⁷⁶ somada à busca por prestígio e visibilidade internacional perseguida pelas autoridades de Estado responsáveis pelos empreendimentos de escultura pública.⁷⁷ Não apenas os escultores, mas também as fundições artísticas europeias – a exemplo das casas francesas *Val d’Osne* e *Durenne* – encontraram no hemisfério americano importante mercado, fornecendo todo gênero de equipamentos públicos, como lampadários, chafarizes, bancos, gradarias e portões, produzidos em escala industrial.⁷⁸

A despeito do que assinalamos aqui, é importante contornar abordagens que retêm apenas a transferência unidirecional de modelos, estilos e obras vindos da Europa

⁷³ Carlo Libero Valente (1859-1922), formado na academia milanese de Brera, foi contratado como chefe do departamento de Belas Artes da *Escuela de Artes y Oficios de Lima*, depois de uma estadia em Quito (Cf. LEONARDINI, Nanda. *Op. Cit.*, 1998, p. 210). Segundo o crítico de arte Teófilo Castillo, em artigo publicado em 1914, o monumento a Habich fora executado na Europa inspirado em um esboço do escultor Valente, mas sua autoria não é apontada (Cf. CASTILLO, Teófilo. “A propósito del Monumento a José Gálvez”. **Variedades**. Lima, ano X, n. 330, 27 de junho de 1914, p. 901. Devo essa referência ao trabalho de Villegas).

⁷⁴ MONTEVERDE SOTIL, Rodolfo. *Op. Cit.*, 2016, pp. 313-352.

⁷⁵ No Peru, a *Escuela Nacional de Bellas Artes* abriria sua primeira turma apenas em 1919. Antes disso, porém, a formação de escultores ficou a cargo da *Escuela de Artes y Oficios*, aberta em 1864, mas fechada durante a Guerra do Pacífico e só reaberta em 1905. Apenas nessa segunda fase, nas duas primeiras décadas do século XX, a instituição formaria artistas responsáveis por projetos escultóricos em Lima, como Artemio Ocaña. Sobre o tema, ver: VILLEGAS TORRES, Fernando. *Op. Cit.*, 2010, pp. 211-245; MAJLUF, Natalia. *Op. Cit.*, 1994, pp. 26-27; MEJÍA TICONA, Víctor. **Prefiguración de la Plaza San Martín y su monumento** (1899-1921). Lima: Dissertação de Mestrado – PUCP, 2013, pp. 19-20.

⁷⁶ Sobre as academias europeias, ver: PEVSNER, Nikolaus. **Academias de Arte: Passado e Presente**, trad. Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 [1ª ed. 1940].

⁷⁷ No tocante à busca por prestígio internacional, Michelli Monteiro ressaltou que a escolha de um escultor europeu poderia favorecer a publicação de notícias acerca da obra em revistas ilustradas europeias, agregando-lhe o prestígio do escultor eleito. MONTEIRO, Michelli. “O Mausoléu de Belgrano de Ettore Ximenes e a presença artística italiana na Argentina”. **Caiana**, 8, 1º semestre de 2016, pp. 1-16.

⁷⁸ A respeito da difusão da arte industrial francesa, a *Association pour la Sauvegarde et la Promotion du Patrimoine Métallurgique haute-marnais* mantém uma página virtual. Ver: <<https://www.fontesdart.org/>>. Acessado: 22.07.2019.

para as outras partes do mundo, interpretando-as como meros destinatários passivos da produção artística europeia. Laura Malosetti Costa sublinha o caráter ativo das nações americanas, que buscaram selecionar e se apropriar, dentro do repertório europeu disponível, o que estivesse mais de acordo com seus projetos de construção nacional:

[...] Así como los procesos de *selección, apropiación, resignificación y discusión de los modelos europeos que caracterizan las relaciones entre centros y periferias a fines del siglo XIX, deben ser pensados también en el marco de proyectos de construcción de la nación*. [grifo nosso]⁷⁹

Nessa direção, Garcez Marins aborda a apropriação de uma convenção pictórica – a pose monárquica dos retratos régios da dinastia Bourbon, consolidada na França pelo pintor Hyacinthe Rigaud –, em pinturas e esculturas representando bandeirantes, encomendadas para compor o acervo do Museu Paulista, no começo do século XX em São Paulo. Seu trabalho revela o esforço ativo de reelaboração para os novos contextos por parte dos artistas, em que a pose e a indumentária das figuras retratadas foram adaptadas às demandas simbólicas dos encomendantes.⁸⁰

Por outro prisma, Michelli Monteiro aponta para os níveis de reciprocidade na interação entre os continentes europeu e americano no âmbito da escultura monumental.⁸¹ Para a autora, devemos considerar a contribuição do mercado americano para os artistas europeus, possibilitando-lhes oferta de trabalho e prestígio frente a um saturado e competitivo mercado europeu. Outrossim, devemos tomar a América como espaço de consagração para os escultores do velho mundo, uma vez que, frequentemente, os monumentos aqui erigidos foram considerados entre suas mais notáveis obras artísticas. Nesse sentido, o Monumento Dos de Mayo foi mencionado nas necrologias de Louis-Léon Cugnot entre as principais produções do escultor,⁸² enquanto o Monumento a Bolognesi foi considerado o melhor trabalho da segunda fase estética de Agustín Querol por seu biógrafo Rodolfo Gil.⁸³

Para além de ser um espaço de consagração, a América foi também lugar para a

⁷⁹ MALOSETTI COSTA, Laura. **Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX**. 1ª ed. 2ª reimp. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 26.

⁸⁰ Segundo o autor, a tela de Benedito Calixto, *Domingos Jorge Velho e o loco-tenente Antônio Fernandes de Abreu* (1903), foi a primeira a fazer essa reelaboração da tradição bourbônica para a representação dos sertanistas. Posteriormente, os trabalhos de Nicola Rollo, Luigi Brizzolara, van Emelen e Henrique Bernardelli, encomendados na gestão de Affonso Taunay (1917-1945). Cf. MARINS, Paulo C. Garcez. “Nas matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia”. **Revista do IEB**, n. 44, fev. 2007, pp. 77-104.

⁸¹ MONTEIRO, Michelli. *Op. Cit.*, 2017, pp. 21-22.

⁸² **Le Monde Artiste**, ano 34, nº 34. Paris, 26 de agosto de 1894; **La Chronique des arts et de la curiosité**. Supplément a la *Gazette des Beaux-Arts*. “Necrologie”. Paris, nº 26, 28 de julho de 1894. BnF – Gallica.

⁸³ GIL, Rodolfo. *Op. Cit.*, 1910.

formação e experimentação estética desses artistas, que puderam ensaiar soluções escultóricas posteriormente adotadas e reiteradas em trabalhos na Europa. É o caso de Agustín Querol, que discutiremos mais detidamente no segundo capítulo. Uma das alegorias mais recorrentes em seus trabalhos, presente inclusive no Monumento a Bolognesi – uma figura feminina alada, com os olhos geralmente vendados, apontando para os céus, carregando ocasionalmente o corpo de um homem morto, designada como *Ángel de la Fé* por Gutiérrez – apareceu pela primeira vez, até onde pudemos investigar, em um projeto que executou no Cemitério Colón em Havana, inaugurado em 1897, que homenageia os bombeiros cubanos falecidos em um incêndio.⁸⁴ Essa alegoria repareceria, depois, adaptada para novos contextos, no projeto de Querol para o Monumento ao rei Alfonso XII em Madrid (1901) e no Monumento a Bolognesi de Lima (1905) – nos dois casos, sem carregar o corpo do falecido, e junto ao pedestal das obras –, e no *Monumento a los Mártires de la Religión y de la Patria* em Zaragoza (1904).

Deve-se ressaltar que nenhum dos artistas envolvidos nos monumentos aqui estudados se deslocou pessoalmente da Europa para o Peru para participar dos concursos, acompanhar a instalação ou inauguração das obras. Nesse sentido, o governo peruano recorrentemente buscou facilitar a participação de escultores europeus na estatuária limenha evitando a exigência de que estes viajassem ao país. O primeiro monumento limenho, a estátua equestre de Simón Bolívar (1859), teve seus projetos examinados pela Academia de San Luca em Roma,⁸⁵ enquanto o Monumento a Colombo foi diretamente encomendado ao escultor Revelli, através da intermediação do diplomata-religioso Bartolomé Herrera, que já se encontrava no Vaticano.⁸⁶ Posteriormente, o concurso Dos de Mayo foi organizado em Paris pelo governo peruano em 1868, nomeando-se um comissionado especialmente para mediar a comunicação das autoridades com os artistas vencedores na França. O concurso Bolognesi, em 1902, apesar de organizado em Lima, permitiu que os concorrentes enviassem seus projetos de navio, isentando-os da cobrança de taxas na aduana do porto de Callao. Posteriormente, coube aos cônsules peruanos na Espanha acompanhar o trabalho do escultor vencedor. Esse cenário é, evidentemente, diferente para outros países americanos, mais integrados aos circuitos artísticos europeus,

---

⁸⁴ GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. “Monumentos conmemorativos de escultores españoles en Iberoamérica (1897-1926)”. In: Cabañas Bravo, Miguel (coord.). *El arte español fuera de España*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003, pp. 355-366.

⁸⁵ No entanto, a previsão original, apresentada nos documentos oficiais relacionados à obra, era de que os projetos fossem apreciados pela Academia de Milão. Cf. VIFIAN LÓPEZ, Daniel. *Op. Cit.*, 2014, pp. 87-93; p. 245.

⁸⁶ VIFIAN LÓPEZ, Daniel. *Op. Cit.*, 2014.

como Brasil e Argentina, para onde numerosos escultores europeus, especialmente italianos, deslocaram-se desde fins do século XIX, em busca de novas oportunidades de trabalho.

Ainda que os escultores em questão não tenham se transferido ao Peru, outros personagens atravessaram o Atlântico rumo ao país andino. Natalia Majluf já abordou a transferência e atuação do escultor Federico Pietrosanti, para colocação do Monumento a Cristóvão Colombo em 1860 em Lima.⁸⁷ Majluf também analisou a atuação de Ulderico Tenderini, marmorista e agente de exportação, em cuja loja, estabelecida na *calle Zárate*, expunha ao público fontes para pátios e templos, colunas, estátuas e “mausoleos al uso de Europa”, atendendo também a pedidos baseados em catálogos ilustrados europeus. O êxito de seu negócio permitiu-lhe abrir uma nova unidade e trazer da Itália dois ajudantes.⁸⁸ Tenderini, porém, não estava sozinho. Em seu *Guía del Viajero en Lima*, publicado em 1861 e onde apresenta censos das atividades comerciais presentes na cidade, o escritor Manuel Atansio Fuentes afirmou, no tópico “Lapidarios y trabajadores en marmol”, que se contavam oito estabelecimentos dessa natureza na capital peruana, mencionando também a Félix Schiveder e Andrade.⁸⁹

Cabe citar também os arquitetos italianos que circularam pelo Peru, responsáveis por alguns dos principais empreendimentos arquitetônicos e urbanísticos da capital a fins do século XIX. Antonio Leonardi esteve, junto ao empresário estadunidense Henry Meiggs, envolvido nas obras de demolição das muralhas de Lima⁹⁰ e na construção do Palácio de Exposição.⁹¹ Luiz Sadá foi autor de um Plano de Lima em 1872, que projetava a expansão da cidade sobre a zona extramuros.⁹² Mateo Graziani, por fim, foi o responsável pelas obras do *Hospital Dos Mayo* em 1875, construído em reação a um surto de febre amarela.⁹³ Como assinalou Ramón Joffré, ainda que a imigração italiana para o

---

⁸⁷ MAJLUF, Natalia. *Op. Cit.*, 1994, p. 26.

⁸⁸ *Idem*, pp. 28-29.

⁸⁹ FUENTES, Manuel Atansio. **Guía Historico-Descriptiva, Administrativa, Judicial y de Domicilio de Lima**. Lima, publicado por Felipe Bailly, Librería Central, 1861, p. 174.

⁹⁰ GUNTHER DOERING, Juan; LOHMANN VILLENA, Guillermo. **Lima**. Madrid: Mapfre, 1992, pp. 209-210.

⁹¹ RAMÓN JOFFRÉ, Gabriel. *Op. Cit.*, 2004, pp. 14-15, nota 13.

⁹² “Plano Topográfico de la ciudad de Lima [...] bajo la dirección del ingeniero Luiz Sadá”. 1872. In: GUNTHER DOERING, Juan. **Planos de Lima** (1613-1983). Lima: Municipalidad Metropolitana, 1983.

⁹³ LEONARDINI, Nanda. *Op. Cit.*, 1998, pp. 123-125; RAMÓN JOFFRÉ, Gabriel. *Op. Cit.*, 2004, p. 16.

Peru tenha sido menos expressiva do que aos países latino-americanos da costa atlântica, os peninsulares chegaram a ocupar importantes posições dentro da sociedade limenha.⁹⁴

De outra parte, devemos considerar também aqueles atores que cruzaram o Atlântico no sentido inverso, artistas americanos que se deslocaram para a Europa, frequentemente pensionados pelos governos de seus países de origem, a fim de completar sua formação artística.⁹⁵ No Peru, o primeiro escultor nacional a receber uma bolsa do governo peruano para estudar na Europa, em 1860, foi o ayacuchano Gaspar Ricardo Suárez (?-1903),⁹⁶ que estudou no ateliê de Rinaldi, discípulo de Canova, em Roma. Suárez chegou a expor um trabalho em gesso na Exposição de Paris em 1867,⁹⁷ que o Ministro peruano na França sugeriu fosse esculpido em mármore, sem êxito,⁹⁸ além de um busto de Gálvez apresentado no Salão de 1870.⁹⁹ Sua pensão foi suspensa em 1873,¹⁰⁰ retornando ao país tempos depois, onde não obteve as oportunidades almejadas.¹⁰¹

***

Os monumentos públicos estão fortemente atados à memória coletiva. Françoise Choay evidencia essa ligação revisitando a origem da palavra, proveniente do latim *monumentum*, derivada de *monere* – advertir, lembrar. Nesse sentido, pontua a autora, eles resguardam um propósito afetivo que se afasta abertamente da mensagem neutra, de modo que “chamar-se-á monumento tudo o que for edificado por uma comunidade de

⁹⁴ Diz o autor: “En 1896, los extranjeros controlaban 103 de las 113 firmas importadoras limeñas, 161 de las 196 casas comerciales y 74 de las 92 fábricas. El 10 por ciento de la población limeña era europea, cuya mitad era italiana”. RAMÓN JOFFRÉ, Gabriel. *Op. Cit.*, 2004, pp. 14-15, nota 13.

⁹⁵ Sobre o tema, podemos citar, entre outros, o trabalho de Simioni, que abordou a passagem de artistas mulheres pintoras e esculturas brasileiras na Académie Julian em Paris entre os séculos XIX e XX. Cf. SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista: Pintoras e Esculturas Acadêmicas Brasileiras**. São Paulo: EDUSP, FAPESP, 2008.

⁹⁶ Na ocasião, noticiou *El Comercio*: “Con placer sabemos que el jóven modelador ayacuchano, señor Suárez, marcha á Roma en este Vapor ó el siguiente por cuenta del gobierno, con una pension que le suministre los gastos de estudio al lado de los primeros escultores de Italia [...]”. *El Comercio*, “Cultivar el jénio”. Lima, ano 22, n. 6.299, 25 de janeiro de 1860, p. 1. Devo essa referência ao trabalho de Villegas.

⁹⁷ No catálogo da Exposição de 1867, consta: “République du Pérou. Classe 3 – Sculptures et Gravures sur médailles. Ricardo Suárez (G.), né à Lima, élève de Dumont, à Paris, rue de Vaugirard, 107. Un Défenseur de la patrie (groupe en plâtre)”. Commission Impériale. “Républiques de l’Amérique Centrale et Méridionale. République du Pérou”. **Exposition Universelle de 1867 a Paris**. Catalogue Général. Paris: E. Dentu Éditeur, 1867, p. 207.

⁹⁸ Ofício nº 343, de Francisco de Rivero para o MRE. Paris, 30 de outubro de 1867. AMRE, caixa 171, carpeta 2, código 5-14, fólio 141.

⁹⁹ Consta na seção de escultura do catálogo da Exposição de 1870: “SUAREZ (v-Ricardo). Né au Pérou, élève de M. A. Dumont. *Rue Gay-Lussac*, 6. 4863-Portrait de M. Gálvez, buste, plâtre”. Cf. Ministère des Beaux-Arts. **Salon de 1870**, 88ª Exposition Officielle. Explications des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Lithographie des Artistes vivants exposés au Palais du Champ d’Élysées. Paris: Charles de Mourgues Frères, 1870, p. 645.

¹⁰⁰ Ofício n. 106, Legación del Perú, assinado por Pedro Gálvez, ao MRE. Paris, 26 de setembro de 1873. AMRE, caixa 216; carpeta 11; código 5-14; fólio 94.

¹⁰¹ Sobre a trajetória de Suárez, ver: VILLEGAS TORRES, Fernando. *Op. Cit.*, 2010.

indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças”.¹⁰² Atuando sobre a memória, os monumentos buscam presentificar um passado selecionado, capaz de contribuir para preservar a identidade de uma comunidade.¹⁰³

Depreende-se que os monumentos e a memória coletiva que aportam evocam o passado orientados pelos usos que dele se desejam fazer no presente.¹⁰⁴ Como Maria Eurydice Ribeiro assinalou, o século XIX, conhecido como “século da história” por sua valorização ao indivíduo e ao acontecimento singulares, foi o cenário propício para a multiplicação de monumentos públicos, destinados a homenagear heróis e eventos.¹⁰⁵ Para Fernando Catroga, o Oitocentos foi caracterizado, entre outras coisas, pelo:

[...] Reconhecimento da utilidade social e político ideológica da convocação de leituras do passado como argumentos legitimadores de interesses do presente, necessidade traduzida nas práticas de divulgação e de cariz pedagógico (ensino primário, secundário, universitário), na construção de “lugares de memória” (estátuas, edifícios, toponímia) e no lançamento de novas ritualizações da história.¹⁰⁶

Os aspectos aludidos pelo historiador português são bastante evidentes em Lima, cidade marcada, desde princípios do século XX, pelo esforço de se erigir “lugares de memória” em seu tecido urbano que referenciassem a Guerra do Pacífico, do qual o Monumento a Bolognesi é uma de suas primeiras expressões. Dentro desse âmbito, esteve também a criação do *Museo de los Combatientes del Morro de Arica*, no solar onde nasceu e cresceu Bolognesi na *calle de los Afligidos*, cujos esforços de instituição remontam a 1916, centenário de natalício do herói,¹⁰⁷ apesar de uma placa comemorativa já haver sido instalada na fachada do prédio em 1902.¹⁰⁸ Contudo, talvez a expressão mais significativa desse processo esteja na toponímia da capital. Na passagem dos séculos XIX

¹⁰² CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**, trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Editora Unesp/ Estação Liberdade, 2001, p. 18

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ A respeito dos usos políticos do passado e o ofício do historiador, ver: HARTOG, François; REVEL, Jacques (dir.). **Les usages politiques du passé**. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2001.

¹⁰⁵ RIBEIRO, Maria Eurydice. *Op. Cit.*, 1999, p. 26.

¹⁰⁶ CATROGA, Fernando. **Memória, História e Historiografia**. Coimbra: Quarteto Editora, 2001, p. 58.

¹⁰⁷ **Ley N° 2368**, “Autorizando al Poder Ejecutivo para adquirir por expropiación ó permuta la casa en que nació el coronel Francisco Bolognesi”, 29 de novembro de 1916. ADLP.

¹⁰⁸ Nas páginas do *Boletín Municipal de Lima* de 1902, podemos encontrar o programa da cerimônia de colocação da placa comemorativa, instalada por ocasião do natalício do herói, 4 de novembro (Cf. **Boletín Municipal**. “Colocación de una placa en la casa donde nació el coronel don Francisco Bolognesi”. Lima, ano II, n. 98, 15 de novembro de 1902). Por sua vez, segundo a revista *Actualidades*, a referida placa contava com a seguinte inscrição: “Cl. Francisco Bolognesi. En esta casa nació el 4 de NOVbre de 1816. Sucumbió heroicamente defendiendo la Plaza de Arica hasta quemar el último cartucho el 7 de junio de 1880”. Cf. **Actualidades**: revista ilustrada. Lima, ano I, n. 21, 8 de junho de 1903, p. 327. BNP.

e XX, Lima experimentou uma vigorosa expansão urbana, acolhendo topônimos que homenageavam episódios e personagens da guerra. Síntese desse movimento foi a *Avenida de Circunvalación*, traçada sobre as antigas muralhas da cidade: nas primeiras décadas do século XX, foi segmentada e recebeu as designações de Avenida Grau, Avenida Alfonso Ugarte e Avenida Bolognesi. Curioso é confrontar esse aspecto com a toponímia do centro colonial limenho, que conserva uma nomenclatura de temática predominantemente geográfica, definida por uma reforma em 1861.¹⁰⁹

Catroga também alude às chamadas “liturgias da recordação”, fomentadas pelos poderes a fim de socializar e enraizar as novas memórias nacionais em construção no Oitocentos. Segundo ele, através da institucionalização de práticas simbólicas buscou-se a sacralização cívica do tempo – por meio da inscrição de datas comemorativas no calendário cívico nacional – e do espaço – por meio dos “lugares de memória”.¹¹⁰ Dessa sorte, os monumentos públicos aqui abordados têm um papel destacado, pois participaram dessa dupla sacralização do tempo e do espaço, uma vez que se tornaram pontos aglutinadores para as cerimônias públicas de rememoração dos confrontos de Callao e de Arica. Tal aspecto se cristalizou imediatamente após a inauguração do Monumento a Bolognesi, quando, em novembro de 1905, o então presidente José Pardo expediu um decreto definindo que os novos alistados do Exército Peruano deveriam participar de uma cerimônia de Jura à Bandeira na Plaza Bolognesi, diante da obra escultórica, no primeiro domingo de junho de cada ano, próximo, portanto, à data da batalha.¹¹¹ Por seu turno, o Monumento Dos de Mayo foi palco para as comemorações do aniversário do Combate de Callao organizadas pela *Sociedad Fundadores de la Independencia*.

Entretanto, o caráter de “espaço sagrado” das praças Dos de Mayo e Bolognesi apresenta uma sensível limitação. Esses monumentos, consagrados a episódios e personagens históricos, não foram erigidos no local onde os acontecimentos celebrados ocorreram – as praias de Callao ou o Morro de Arica –, nem abrigam mausolés com os restos mortais dos heróis homenageados.¹¹² Nesse sentido, são-nos bastante úteis as

¹⁰⁹ SCARELLI, Rafael Dias. “A batalha dos nomes: antiga toponímia de Lima e a reforma de 1861”, **Ponto Urbe**, NAU-USP, n.º 23, 2018, 28 dezembro de 2018. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/5261>. Acesso: 09.03.2019.

¹¹⁰ CATROGA, Fernando. *Op. Cit.*, 2001, pp. 56-57.

¹¹¹ **El Peruano**. “Ministerio de Guerra y Marina. Dirección de Guerra”. Lima, ano 65, tomo 2, semestre 2, nº 48, 28 de novembro de 1905, p. 494. IRA.

¹¹² Como veremos no terceiro capítulo, cogitou-se instalar o Monumento Dos de Mayo na cidade portuária de El Callao, palco do Combate de Callao em 1866. O local escolhido, a futura *Plaza Dos de Mayo*, ainda que situada em Lima, assumiu certo caráter simbólico por estar diante da estrada que partia da capital rumo ao porto. Por sua vez, o Morro de Arica não poderia ser o destino para um monumento naquele período, uma vez que a região de Arica passara ao território chileno após a guerra. Os restos mortais dos dois heróis,

reflexões propostas por Aleida Assmann, que discute o problema da fixidez e da mobilidade dos memoriais, bem como os dilemas envolvidos na transferência de uma *memória de locais* para a *memória de monumentos*.¹¹³ Como melhor expressão das práticas honoríficas em local fixo, assinala a autora, estão as lápides tumulares, cuja inscrição “aqui jaz” traduz sua vinculação àquela porção do solo, local sagrado em razão não da presença do marco, mas da presença do morto. Nesses locais de memória, o que tem valor não é o memorial em si, que funciona apenas como um dedo indicador para sinalizar o que realmente importa. Por outro lado:

[...] Encontram-se as exigências da modernidade, que se desvincula dessa atitude piedosa em face dos mortos, na medida em que literalmente exuma do solo a lembrança nele ancorada e a transfere para memoriais em locais não específicos [...]. A memória do local garante a presença do morto; o monumento, em contraposição, toma a atenção para si mesmo como um símbolo representativo [...]. *Com o salto de índice para símbolo, o sinal se torna independente do local; o que se tem a relatar será expresso tanto em um lugar como em outro*¹¹⁴ [grifo nosso].

Desse modo, à medida que os monumentos tornam-se símbolos representativos dotados de valor próprio – ainda que o local em que se instalam não seja de todo desimportante –, e não meros indicadores, escultores e arquitetos poderiam ver suas obras de arte, ao invés de dispersas e espalhadas ao acaso – em distantes campos de batalha ou cemitérios apartados do centro –, instaladas em locais privilegiados, de grande afluência de público, como as praças Dos de Mayo e Bolognesi o foram na capital peruana.

Contudo, como pontuou Valéria Salgueiro, os monumentos públicos não são apenas lugares de memória, mas também de esquecimento: “o esquecimento do outro, do ponto de vista diverso, do interesse contrário”.¹¹⁵ O Monumento a Bolognesi, nesse sentido, constrói determinada representação da Guerra do Pacífico, associando-a à resistência heroica dos soldados peruanos, entendidos como os legítimos representantes do Estado nacional. Privilegia a “campanha sul”, período marcado pelo enfrentamento de exércitos regulares, anterior à invasão chilena de Lima e dos Andes peruanos, fase mais dramática da guerra. Ignora-se, assim, a resistência guerrilheira, camponesa e indígena na

---

Gálvez e Bolognesi, encontram-se no cemitério Presbítero Maestro de Lima – apenas Bolognesi, porém, junto a outros mortos na Guerra do Pacífico, possui lugar de destaque dentro da *Cripta de los Héroes*.

¹¹³ Assmann desenvolve tais reflexões tendo como ponto de partida e interlocução a obra de Johann von Goethe, *As afinidade eletivas* (1809).

¹¹⁴ ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural, trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011, p. 346.

¹¹⁵ SALGUEIRO, Valéria. **De pedra e bronze**: um estudo sobre monumentos. O monumento a Benjamin Constant. Niterói: EdUFF, 2008, p. 20.

cordilheira. Como já assinalamos, a *Campanha de la Breña* ficou eclipsada nesse período também em decorrência da atuação política de seu líder, o marechal Andrés Cáceres.

***

Deve-se sublinhar que os monumentos públicos dos séculos XIX e XX assumiram um papel pedagógico, transmitindo mensagens visuais para seus observadores. Podemos compreendê-los, apropriando-nos da conceituação de Bronislaw Baczko, como suporte para os imaginários sociais. Como frisa o autor, esses imaginários se propagam através de diferentes linguagens:

O imaginário social torna-se inteligível e comunicável através da produção de discursos nos quais e pelos quais se efetua a reunião das representações coletivas numa linguagem. [...]. Por fim, não esqueçamos que estes imaginários empregam facilmente as linguagens mais diversas: religiosa e filosófica, política e arquitetônica, etc. Apenas um último exemplo: todas as cidades são, entre outras coisas, uma projeção dos imaginários sociais no espaço. *A sua organização espacial atribui um lugar privilegiado ao poder, explorando a carga simbólica das formas (o centro opõe-se à periferia, o “acima” opõe-se ao “abaixo”, etc.). A arquitetura traduz eficazmente, na sua linguagem própria, o prestígio que rodeia um poder, utilizando para isso a escala monumental, os materiais “nobres”, etc.* [grifo nosso]¹¹⁶

Por seu turno, Roger Chartier sublinha, preocupado com o universo dos impressos e da literatura, a impossibilidade de se separar o texto do suporte pelo qual se difunde:

Contra a representação, elaborada pela própria literatura, do texto ideal, abstrato, estável porque desligado de qualquer materialidade, *é necessário recordar vigorosamente que não existe nenhum texto fora do suporte que o dá a ler, que não há compreensão de um escrito, qualquer que ele seja, que não dependa das formas através das quais ele chega ao seu leitor* [grifo nosso].¹¹⁷

Adaptando e aproximando as formulações de Baczko e Chartier para o nosso contexto, podemos refletir sobre como as formas do monumento atribuem sentido à mensagem transmitida ao observador, moldando sua compreensão dos heróis e dos episódios históricos narrados. Através da hierarquia imposta pelo pedestal, que obriga o observador a contemplar a estátua olhando para cima, em posição de inferioridade; através do distanciamento imposto pelo gradil, que afirma a inviolabilidade do espaço escultórico como domínio do sagrado; e, por fim, através da mobilização dos ditos materiais nobres, como o mármore e o bronze, transmitindo a ideia de solidez,

¹¹⁶ BACZKO, Bronislaw. “Imaginação social”. In: ROMANO, Ruggiero (dir.). **Enciclopédia Einaudi**, vol. 5, *Anthropos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985, pp. 311-313.

¹¹⁷ CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações, trad. Maria Manuel Galhardo. Lisboa: Difel, 1990, pp. 126-127.

preciosidade e eternidade das figuras esculpidas, a linguagem escultórica acrescenta camadas de sentido à narrativa histórica que busca difundir.

Retomando Baczkó, este autor argumenta também para o papel dos imaginários na conformação de modelos de boa conduta. É através dos imaginários sociais que uma coletividade “*constrói uma espécie de código de ‘bom comportamento’, designadamente através da instalação de modelos formadores tais como o do ‘chefe’, o ‘bom súdito’, o ‘guerreiro corajoso’, etc.*” [grifo nosso].¹¹⁸ Nesse sentido, através das “estátuas de grandes homens” apontadas por Agulhon, as camadas dirigentes – em geral, responsáveis pelos projetos de escultura cívica – puderam reafirmar como exemplos inspiradores de boa conduta, para o conjunto da sociedade, personalidades heroicas cujas biografias se afinavam com os valores morais e patrióticos que se queriam difundidos. Bolognesi e seus pares despontam como exemplos maiores para o conjunto da sociedade, cujo “sacrifício” deveria alentar os peruanos em meios às adversidades do período pós-Guerra. Baczkó, por fim, evidencia o papel dos imaginários sociais para o fortalecimento do sentimento de pertença e para a projeção dos problemas e tensões internas no inimigo, sublinhando as fronteiras e assegurando coesão interna.

Porém, designar a identidade coletiva corresponde, do mesmo passo, a delimitar o seu “território” e as suas relações com o meio ambiente e, designadamente, com os “outros”; e corresponde ainda a formar as imagens dos inimigos e dos amigos, rivais e aliados, etc. O imaginário social elaborado e consolidado por uma coletividade é uma das respostas que esta dá aos seus conflitos, divisões e violências reais ou potenciais.¹¹⁹

Tais aspectos estão presentes nos dois monumentos estudados. Tanto a proclamação das nações amigas e aliadas, por meio das estátuas que alegorizam o Peru, a Bolívia, o Equador e o Chile no Monumento Dos de Mayo; quanto a afirmação dos inimigos Espanha e Chile, nos relevos em bronze presentes no pedestal das duas obras.

Dimensão fundamental no estudo de monumentos públicos é, por fim, a da recepção das obras, seja pelo grande público, seja pelos círculos de intelectuais, jornalistas e críticos de arte.¹²⁰ Considerar esse âmbito nos permite escrever uma história mais plural, incorporando novos personagens que ultrapassam as autoridades de Estado encomendantes e os artistas. Nesse sentido, Natalia Majluf ponderou que a inauguração

¹¹⁸ BACZKO, Bronislaw. *Op. Cit.*, 1985, p. 309.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ Para uma análise panorâmica da recepção dos monumentos públicos em Lima por parte da população cidadina, ver: SCARELLI, Rafael Dias. “Da devoção à explosão: manifestações populares de adesão e contestação à estatuária urbana de Lima (1859-1921)”. **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, ano XIX, nº. 27, dezembro de 2019. Disponível em: <http://revistas.fflch.usp.br/anphlac>; Acessado: 01.01.2020.

não representa a conclusão, mas sim o início da trajetória de um monumento.¹²¹ Enrico Castelnuovo, em suas reflexões sobre o tema, afirma sobre as obras de arte:

[...] Seu vínculo com a sociedade não termina no momento em que se cumpriu a gênese. A partir desse momento, elas vivem no tempo, esquecidas ou transmitidas, respeitadas ou destruídas, são objetos de um repetido filtro social, e quando chegam a sobreviver são reinterpretadas, revistas, revisitadas. Se a história da gênese tem um limite preciso, o acabamento, mais dilatado no tempo, longínquo, é o limite da recepção. Esses dois fenômenos, essas duas vertentes, mais próximas do que se imagina, são objeto de estudo da história social da arte.¹²²

Para abordar a trajetória dos dois monumentos de forma coerente e articulada, compreendemos a importância de reconstruir o circuito de sua aparição, a “biografia da imagem”, como formulou o historiador Ulpiano Bezerra de Meneses. O autor sugere que, para a análise de fontes visuais, o investigador tome em conta as dinâmicas de *produção, circulação, consumo e ação*.¹²³ Adaptando as reflexões de Meneses para o universo da escultura, mobilizamos cinco categorias para pensar a trajetória dos nossos monumentos: encomenda; concepção; execução; implantação e apropriações.¹²⁴ Nosso roteiro, nesse sentido, explorará: a origem legislativa dos dois monumentos; a organização dos concursos, abordando os projetos apresentados e o processo de eleição dos artistas vencedores; as vicissitudes no processo de execução das obras, a tensão entre os artistas e as autoridades peruanas; as cerimônias de inauguração e o local escolhido para sua implantação; as diferentes modalidades de apropriação de que foram alvo, pela população limenha, ao longo das primeiras décadas após sua inauguração. Não é nossa intenção, porém, estruturar as unidades da dissertação a partir dessa formulação, mas utilizá-la como nervo que percorrerá transversalmente nossa narrativa.

***

¹²¹ MAJLUF, Natalia. *Op. Cit.*, 1994, p. 35.

¹²² CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e sociedade na Arte italiana**: ensaios de história social da arte, trad. Franklin de Mattos, coord. Sérgio Miceli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 193.

¹²³ Diz Meneses: “*Trabalhar historicamente com imagens obriga a percorrer o ciclo completo de sua produção, circulação, consumo e ação*. Isto não significa que a pesquisa deva desembocar numa summa enciclopédica – inclusive porque convém que a pesquisa histórica deva ser triangulada por problemas [...]. Seja como for, não é possível continuar privilegiando o estudo da imagem em si, distinta de sua *biografia, sua carreira, sua trajetória*” [grifos nossos]. MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. “A fotografia como documento - Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico”. **Tempo**, núm. 14, 2002, p. 148. Ver também: MENESES, Ulpiano Bezerra de. “Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares”. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n° 45, 2003, pp. 11-36.

¹²⁴ Agradeço ao professor Dr. Paulo Garcez Marins pela sugestão de empregar essas categorias.

A documentação relativa aos concursos – especialmente o edital de convocatória do certame e as atas das reuniões da comissão julgadora –, quando estes ocorrem, é de fundamental importância para se investigar a trajetória de monumentos escultóricos. Enquanto o concurso Dos de Mayo ocorreu em Paris, em 1868 – portanto anterior à Guerra do Pacífico, que, por envolver a ocupação de Lima pelo exército chileno resultou na expropriação ou destruição de alguns arquivos e bibliotecas peruanos –, o concurso Bolognesi ocorreu na própria capital peruana, três décadas depois, em 1902, após a guerra. Contrariando nossas expectativas, no entanto, pudemos localizar com mais facilidade a documentação relativa ao concurso Dos de Mayo, transcrita nos ofícios consulares localizados no *Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores*. Nesse arquivo, identificamos, por exemplo, uma cópia da ata da reunião que distribuiu os prêmios para os projetos concorrentes, apresentando os critérios que orientaram o júri.

Igual êxito não tivemos para Bolognesi, cuja documentação primária produzida pela comissão organizadora não pudemos localizar, após a passagem por diversos arquivos e bibliotecas da cidade. Para esse concurso, obtivemos informações apenas por via indireta, através de artigos e notas publicados na imprensa peruana – especialmente o jornal *El Comercio* –, que o noticiou diariamente. Foi nas páginas desse periódico que encontramos fontes valiosas, como o edital de convocação do concurso e a divulgação do resultado. Contudo, não acessamos documentos importantes, como a ata das reuniões da comissão de jurados que decidiu o projeto vencedor, onde poderíamos encontrar os critérios que balizaram a sua eleição, como fizemos para o Dos de Mayo.

Para atingir os objetivos da pesquisa, recorreremos a um variado conjunto de fontes. Em primeiro lugar, em se tratando de obras encomendadas pelo governo central, está a documentação legislativa, os decretos e leis que determinaram a construção dos monumentos, ou que alteraram seu conteúdo comemorativo. Incluem-se, aqui, os decretos publicados no diário oficial *El Peruano*, que pudemos localizar na *Biblioteca del Instituto Riva-Agüero*, e os livros de debate do Senado e da Câmara de Deputados do Peru, localizados na *Biblioteca del Congreso*.

Em segundo lugar, estão os periódicos e revistas ilustradas contemporâneos à organização dos concursos, construção e inauguração dos monumentos, que circularam no Peru, na Espanha e na França. Para o caso dos periódicos europeus, pudemos localizar os artigos através das hemerotecas digitais da *Biblioteca Nacional de España* e da *Bibliothèque nationale de France/Gallica*. Com relação aos periódicos peruanos, que não se encontram digitalizados – e, portanto, para os quais não pudemos empregar a busca

por palavra-chave nos catálogos eletrônicos –, ante à impossibilidade de uma investigação sistemática em razão da periodicidade diária dessas fontes, adotamos a estratégia de selecionar dias específicos em que se sucederam eventos relacionados aos monumentos – por exemplo, os períodos de realização dos concursos e as inaugurações. As revistas ilustradas, por sua vez, reproduziram fotografias dos monumentos e dos grupos escultóricos ainda em execução. Pudemos localizar essa documentação no *Instituto Riva-Agüero*, na *Biblioteca Nacional del Perú* e na *Biblioteca del Museo de Arte de Lima*.

Ambos os monumentos foram executados por artistas europeus, dos ateliês e fundições na França, Espanha e Itália – neste último país, foram fundidos em bronze alguns grupos do Monumento a Bolognesi e esculpidos em mármore de Carrara grupos dos dois monumentos. Como vimos, o próprio concurso do Monumento Dos de Mayo ocorreu na França, em 1868. Diante disso, integram nossas fontes a documentação consular, especialmente a correspondência oficial intercambiada entre as autoridades no Peru e as Legações europeias, localizada no *Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú*. Essa documentação, por seu caráter confidencial, tem o especial valor de nos permitir acessar os “bastidores” dos concursos, revelando-nos as tensões e disputas que não apareceram na imprensa, onde o discurso laudatório prevaleceu.

Esta dissertação se compõe de quatro capítulos, sendo que os dois primeiros buscam reconstruir a trajetória dos monumentos de maneira cronológica e narrativa, além de empreender uma análise formal das obras, e os dois últimos se dedicam às aproximações e conexões entre ambos. No primeiro capítulo, discutimos as origens do Monumento Dos de Mayo e, em especial, o local destinado à figura do coronel José Gálvez na obra. Abordamos o empenho do governo em garantir visibilidade internacional ao monumento, organizando seu concurso em Paris, em 1868, e promovendo exposições de partes da obra nas exposições europeias. Desenvolvemos uma análise formal, buscando identificar os diálogos estabelecidos pelos artistas Cugnot e Guillaume com o repertório clássico e a estatúria que lhes era contemporânea.

No segundo capítulo, debruçamo-nos sobre o Monumento ao coronel Francisco Bolognesi. Retomamos as estratégias subterrâneas mobilizadas pelos escultores participantes do concurso para driblar a imposição de anonimato aos candidatos, recorrendo ao apoio de contatos influentes. Abordamos a tese que dá conta da existência de um projeto “original” do escultor Querol diferente do executado, desprezado pela comissão organizadora. Por fim, para interpretar as alegorias presentes na obra, lançamo-nos à análise dos trabalhos e projetos prévios do escultor catalão.

No terceiro capítulo, dirigimo-nos à implantação dos monumentos, abordando as origens das praças Dos de Mayo e Bolognesi. Buscamos também revisitar as distintas apropriações de que as obras escultóricas e suas praças foram alvo por parte da população limenha, até a década de 1920. Por fim, é tema desse capítulo a recepção que os monumentos tiveram entre os círculos intelectuais, críticos de arte e jornalistas que se manifestaram nos periódicos limenhos e outras publicações.

No quarto e último capítulo, analisamos os usos e sentidos políticos dos monumentos, considerando as cerimônias que ritualizaram sua entrada no espaço urbano, a colocação da pedra fundamental e a inauguração. A partir da análise dos discursos proferidos nessas ocasiões, almejamos interpretar os sentidos atribuídos ao herói e à obra em questão. Abordamos aqui também o papel geopolítico de cada monumento, buscando entender Dos de Mayo como afirmação da unidade americana contra as pretensões espanholas, e Bolognesi dentro da mobilização peruana por recuperar do Chile suas províncias de Tacna e Arica.

CAPÍTULO 1

Monumento Dos de Mayo: *el sentimiento de la patria y el sentimiento de América*

Este monumento envuelve pues, recuerda y representa los sentimientos mas caros para un corazon nacido en esta parte del mundo: el sentimiento de la patria y el sentimiento de América.¹

Com essas palavras, o então presidente do Peru, Manuel Pardo (1834-1878), inaugurou em Lima o Monumento Dos de Mayo, em 29 de julho de 1874, mobilizando duas referências identitárias: a pátria e a América. Esses dois sentimentos que, segundo o presidente, eram caros aos nascidos nesta parte do mundo, expressam a escala que se pretendeu dar à obra escultórica e ao episódio por ela celebrado.

No primeiro capítulo da dissertação, exploramos o monumento dedicado a homenagear a vitória da aliança de armas de quatro repúblicas sul-americanas, Peru, Chile, Equador e Bolívia, contra a Espanha, alcançada no Combate de Callao, em 2 de maio de 1866. Nosso percurso privilegia olhar para os debates travados em torno das temáticas e personagens que deveriam se fazer presentes, puxando os fios que nos permitem compreender a importância simbólica que esse episódio bélico e sua posterior monumentalização tiveram para a constituição da identidade nacional peruana e para sua autoimagem dentro do contexto regional sul-americano.

1. O Combate de Callao e o coronel Gálvez

O Combate de Callao, ou Combate Dos de Mayo, foi o desfecho da Guerra Hispano-Sudamericana (1865-1866), que opôs a Espanha a uma aliança de quatro países sul-americanos, Peru, Chile, Equador e Bolívia.² Para compreender o contexto histórico da contenda, muitos historiadores coincidem em recordar o temor que suscitaram, nos países recém-independentes da América, as intervenções europeias no continente em meados do século XIX e os projetos imperialistas a elas associados. Entre essas, destacou-se a invasão francesa do México (1862-1867), articulada à restauração da monarquia naquele país, pela coroação como imperador do austríaco Maximiliano de Habsburgo.³

¹ **El Comercio**. “Monumento del Dos de Mayo”. Lima, ano 36, nº 12.047, 31 de julho de 1874, p. 2. IRA.

² Após o Combate de Callao, no entanto, ocorreu a captura da corveta chilena *Tornado* pela fragata espanhola *Gerona*, em 22 de agosto de 1866, próximo à Ilha da Madeira.

³ Ver, entre outros: BASADRE, Jorge. **Historia de la República del Perú**, v. 1, 1822-1866. 3º Ed. Lima: Editorial Cultura Antártica S. A., 1946, pp. 385-421; ALJOVÍN DE LOSADA, Cristóbal; VELÁSQUEZ

Uma das causas profundas da guerra esteve na questão da dívida do Estado peruano com os súditos espanhóis, oriunda das expropriações, confiscos e saques dos primeiros anos republicanos, colocada como exigência espanhola para o reconhecimento da independência do país americano. Em 1853, foi assinado o Tratado Osma-Calderón, em Madrid, pelo qual ficaram reconhecidas a independência do Peru, de um lado, e as dívidas contraídas pelo Estado peruano com os súditos espanhóis, de outro. Tal acordo foi mal recebido no Peru, sendo mobilizadas negociações para revertê-lo. Contudo, fracassou uma nova missão diplomática enviada à Espanha, objetivando recolocar as bases do reconhecimento da independência em termos mais favoráveis.⁴ Por outro lado, deve-se mencionar o tratamento recebido pelos colonos espanhóis residentes no país americano após a emancipação política. Sobre isso, diz-nos Nelson Manrique:

Como la abolición de la esclavitud dejó a la agricultura costeña sin trabajadores, se decidió optar por la importación de inmigrantes, intentando atraer primero a trabajadores europeos, dentro de la política de mejorar la calidad racial de la población que ya se ha descrito. Ésta estaba destinada al fracaso, pues los trabajadores europeos tenían expectativas de mejorar su situación social al venir al Perú y lo que los propietarios agrarios costeños querían era trabajadores baratos. *Un experimento de emplear trabajadores vascos en la hacienda Talambo en estas condiciones y los abusos que éstos sufrieron dio el pretexto para el intento de restauración colonial de España, frustrado por la victoria peruana en el Callao, en mayo de 1866.* Se decidió entonces optar por conseguir trabajadores asiáticos, que eran los más baratos en el mercado mundial. Se inició así el capítulo de la inmigración de los *coolíes* chinos [grifo nosso]⁵

O cruzamento dessas tensões com a presença de uma parte da frota naval espanhola na América seria o estopim para a guerra. Em 1862, partiu do porto de Cádiz rumo à costa sul-americana a Expedição Científica Espanhola no Oceano Pacífico.⁶ A passagem dos navios espanhóis em águas do Peru coincidiu com a *Riña de Talambo* em agosto de 1863, conflito entre um fazendeiro local e a comunidade de colonos espanhóis de origem basca residente em sua propriedade, que resultou na morte de um dos colonos.⁷

SILVA, David (colaborador). “El Perú en el mundo”. In: CONTRERAS CARRANZA, Carlos (org.). **Perú: la construcción nacional**, v. 2 (1830-1880). Madrid: Fundación MAPFRE, Taurus, 2014, pp. 101-162; CONTRERAS, Carlos; CUETO, Marcos. **Historia del Perú Contemporáneo: desde las luchas por la Independencia hasta el presente**. 5ª Ed. Lima: IEP, 2013, pp. 153-155.

⁴ BASADRE, Jorge. *Op. Cit.*, 1946, p. 386.

⁵ MANRIQUE, Nelson. **Historia de la República**. Lima: COFIDE, 1995, pp. 130-131.

⁶ A respeito da Expedição Científica Espanhola, o *Consejo Superior de Investigaciones Científicas*, órgão do governo espanhol, mantém um catálogo virtual acompanhado de dados relativos ao projeto, à viagem e ao acervo reunido nessa expedição em: <http://www.pacifico.csic.es/uy3/xml.htm>. Acesso: 28.11.2017.

⁷ Em 1859, o governo peruano autorizou a entrada de mil colonos bascos, para trabalharem nas plantações de algodão do proprietário Manuel Salcedo. Um dos colonos, Miner, revoltado com as condições de vida e trabalho, confrontou Salcedo, ao que se desdobrou um conflito armado entre os capatazes da fazenda e os colonos. A Corte Suprema peruana determinou pela absolvição de Salcedo e seus comandados e que se ajuizassem os colonos bascos. BASADRE, Jorge. *Op. Cit.*, 1946, pp. 387-388.

À tripulação, chegaram informações sobre o incidente, que depois foram encaminhadas à Coroa Espanhola. O conflito diplomático ganhou uma projeção inesperada em abril de 1864, quando a frota espanhola que escoltava a expedição científica invadiu as Ilhas Chincha, pertencentes ao Peru, que se destacavam pela produção do guano,⁸ em protesto à inoperância da justiça peruana frente ao incidente de Talambo e às dívidas não pagas do país americano com a Espanha.⁹

O presidente Juan Pezet (1809-1879), desejoso de uma saída pacífica diante das debilidades militares do Peru e ansiando pela rápida normalização da exploração do guano, principal fonte de receitas do Estado naquele período, acordou com os espanhóis o Tratado Vivanco-Pareja, em janeiro de 1865. Esse acordo previa o reconhecimento da dívida, o pagamento de uma indenização aos espanhóis e a intervenção de um comissário régio na questão de Talambo, em troca da desocupação das ilhas.¹⁰

Contudo, uma reviravolta alterou o cenário: em fins de fevereiro de 1865, eclodiu em Arequipa uma rebelião liderada pelo coronel Mariano Ignacio Prado (1825-1901), defendendo a rejeição do tratado e a deposição de Pezet, a quem depois se associariam José Balta (1814-1872) e Pedro Diez Canseco (1815-1893). Acompanhando com atenção a presença espanhola no Pacífico – portanto, próximo ao seu litoral – o Chile declarou guerra à Espanha. Por sua vez, após o triunfo dos rebeldes, o Peru firmou uma aliança com o Chile em 5 de dezembro de 1865 e declarou guerra à Espanha em 14 de janeiro de 1866. Finalmente, à essa aliança aderiram o Equador, em 30 de janeiro, e a Bolívia, em 22 de março de 1866. Em consequência da quádrupla aliança a frota espanhola ficou privada, ao longo de quase toda extensão litorânea da América do Sul, de um local em terra firme onde pudesse abastecer seus navios de carvão e víveres.¹¹

Após bombardear a cidade de Valparaíso, no litoral chileno, a esquadra liderada pelo almirante espanhol Casto Méndez Nuñez¹² rumou para o porto peruano de Callao. Com a mobilização da população local – o porto se localiza a pouca distância da capital Lima –, as forças peruanas lograram resistir à investida espanhola. O Combate de Callao

---

⁸ Excremento de aves marinhas acumulado na costa e ilhas do Peru, utilizado como fertilizante agrícola na Europa, sendo um dos principais produtos de exportação peruano entre os anos 1840 e 1870.

⁹ CONTRERAS, Carlos; CUETO, Marcos. *Op. Cit.*, 2013, pp. 153-155.

¹⁰ Por outro lado, Pezet havia se mobilizado para fortalecer as defesas do país, encomendando a compra dos navios blindados ingleses *Independencia* e *Huáscar*. CONTRERAS, Carlos; CUETO, Marcos. *Op. Cit.*, 2013, pp. 154-155.

¹¹ BASADRE, Jorge. *Op. Cit.*, 1946, p. 416; 418-419.

¹² O almirante José Manuel Pareja (1813-1865), que estava à frente da esquadra espanhola até então, suicidou-se no curso da guerra, após a captura do navio espanhol *Virgen de Covadonga* pelos chilenos. CONTRERAS, Carlos; CUETO, Marcos. *Op. Cit.*, 2013, p. 155.

foi o último enfrentamento bélico do conflito e conduziu à retirada espanhola da região, apesar de os tratados de paz saírem apenas no final da década seguinte.

As forças aliadas atuaram sob o comando do então Secretário de Guerra do Peru, coronel José Gálvez (1819-1866), que morreu no conflito, quando sua base – a *Torre de la Merced* – sofreu uma explosão. Gálvez, nascido no seio de uma influente família de Cajamarca, ao norte do país, teve uma trajetória dividida entre sua atuação profissional, político-parlamentar e militar. Recebeu o título de bacharel em direito pelo *Convictorio San Carlos* de Lima em 1845 e em 1850 entrou para o quadro docente do *Colegio de Guadalupe*, assumindo sua direção em 1852. Em 1854, porém, aderiu à insurreição militar conduzida pelo marechal Ramón Castilla contra o presidente José Rufino Echenique, sendo eleito no ano seguinte deputado para a Assembleia Constituinte. Uma vez no parlamento, integrou o bloco liberal, participando ativamente dos debates que resultaram na Constituição de 1856. Envolveu-se, junto a outros liberais, em uma conspiração frustrada contra o governo Castilla – que havia promulgado uma nova carta constitucional em novembro de 1860, de caráter mais conciliador com os conservadores –, exilando-se na Europa. Após seu retorno ao país, em 1862, centrou-se na advocacia, até o início do conflito com a Espanha. Dessa vez, precisou se refugiar no Chile, por suas críticas desferidas contra o governo de Pezet. Decidiu ingressar nas fileiras rebeldes do coronel Prado e, após o triunfo sobre Pezet, assumiu a pasta de Guerra do gabinete ministerial. Foi nessa condição que conduziu os preparativos para a defesa do porto.¹³

O Combate de Callao e seu mártir, José Gálvez, assumiram uma importância simbólica instantânea para o Peru, o que se traduziu na promulgação do decreto ordenando a construção de um monumento no dia seguinte ao episódio, 3 de maio de 1866. A seguir, transitamos pelos meandros do processo de edificação dessa obra, revisitando suas surpreendentes – e escassamente estudadas – reviravoltas.

2. Homenagear a vitória ou o herói: a trajetória do Monumento Dos de Mayo

2.1. As origens do monumento

No dia seguinte ao confronto nas praias de Callao, o presidente Prado promulgou o decreto que é a proposição original da obra escultórica em análise. Determinava-se a

---

¹³ MILLA BATRES, Carlos. **Enciclopedia Biográfica e Histórica del Perú**, siglos XIX-XX, tomo V, G-I. Lima: Editorial Milla Batres, 1994, pp. 8-11.

construção de um monumento em homenagem ao combate que colocaria em evidência dois elementos: a figura de José Gálvez e o nome dos mortos no conflito. Entre esses, o único a possuir um lugar especificado – e de destaque – era o coronel mártir:

Art. 1º. En el lugar que el Gobierno designará oportunamente, se erijirá un monumento consagrado á perpetuar la memoria del hecho de armas de 2 del presente;

Art. 2º. *En la cúspide del monumento se colocará el busto del Secretario de la Guerra, Coronel D. José Gálvez, y en los lugares convenientes, por orden de sus graduaciones, los nombres de todas las víctimas de este memorable día.*

Art. 3º. El valor de este monumento será costeadado por una subscripcion nacional, [...]. El Secretario de Estado en el Despacho de Gobierno, Policía y Obras Públicas queda encargado de la ejecucion de este decreto. [grifo nosso]¹⁴

Em 26 de junho de 1866, o Secretário de Governo do Peru, José María Químper (1828-1902), para dar cumprimento ao decreto de 3 de maio, determinou que o Ministro Plenipotenciário do país na França, Francisco de Rivero – a quem se somaria posteriormente o escritor equatoriano Numa Pompilio Llona,¹⁵ comissionado pelo governo peruano para gerir a construção da obra – organizasse um concurso para edificação do monumento em Paris. No mesmo texto, o secretário apresentou as bases que deveriam nortear o futuro certame. Gálvez permanecia previsto para a cúspide, porém novas personagens entraram em cena:

[...] *En la base se colocarán cuatro estatuas, de pié ó sentadas, representando á las cuatro repúblicas aliadas; es decir, al Perú, Chile, Bolivia y al Ecuador.* En la cúspide del monumento se colocará la estatua del coronel Gálvez, Secretario de Guerra. En uno de los cuerpos se gravarán los nombres de los que murieron defendiendo á la América el 2 de mayo y habrá dos bajos relieves representando dos episodios del combate. Las estatuas tendrán por dimensiones el doble de la estatura natural. Todo el monumento será de bronce. Se fijará el plazo de un año para el término del concurso, y el lugar de su decisión será París¹⁶ [grifo nosso]

¹⁴ **El Peruano**. Lima, ano 24, tomo 50, semestre I, nº 40, 4 de maio de 1866. IRA. Anexo I.

¹⁵ Numa Pompilio Llona (1832-1907) foi um poeta equatoriano radicado no Peru. Estudou no *Convictorio de San Carlos*, tornando-se catedrático de estética e literatura da *Universidad de San Marcos*. Em princípios da década de 1880, trasladou-se para o Equador, onde foi reitor da *Universidad de Guayaquil*. Sua produção literária foi publicada na imprensa e, posteriormente, reunida em diversos volumes, a exemplo de *Odisea del Alma* (1876, 1877 e 1881). Cf. MILLA BATRES, Carlos. *Op. Cit.*, tomo VI (I-M), 1994, pp. 149-150. A princípio, a designação de Llona como comissionado do governo para gerir a organização do concurso e construção do monumento geraria uma tensão com o ministro Rivero, que se recusaria a recebê-lo em Paris, alegando não ter sido oficialmente comunicado de sua nomeação (Cf. Ofício n. 113, do Ministro Rivero ao Secretário de Relações Exteriores. Paris, 15 de setembro de 1866. AMRE, caixa 162; carpeta 8; código 5-14; fólio 15). Em razão disso, ambos se reuniram, separadamente, com o pintor Marc Gleyre, designado para ser presidente da comissão de jurados do concurso, transmitindo ao governo peruano, em comunicações posteriores, as mesmas sugestões oferecidas pelo pintor. Apenas em dezembro de 1866 o ministro Rivero manifestou ter recebido a resolução oficial que nomeava Llona comissionado para gestão do Dos de Mayo, pondo fim ao impasse (Cf.: Ofício n. 176, do Ministro Rivero ao Secretário de Relações Exteriores. Paris, 7 de dezembro de 1866. AMRE, caixa 162; carpeta 8; código 5-14; fólio 164).

¹⁶ **El Peruano**. Lima, Ano 24, Tomo 51, 2º semestre, nº 2, 7 de julho de 1866. IRA. Anexo II.

As bases do concurso, lançadas por Químper, ampliaram o objeto a ser homenageado pela futura obra escultórica, incluindo-se as quatro nações americanas que participaram da contenda. Definiu-se também que o pintor de história¹⁷ suíço Marc Gleyre (1806-1874)¹⁸ seria o presidente do júri que avaliaria os projetos.

Porém, ainda estava por vir um giro mais abrupto no conteúdo comemorativo do monumento, que o afastaria dos ditames do decreto de 3 de maio, registrado pelas páginas do diário oficial *El Peruano*. Desde Paris, Numa Llona, em ofício dirigido a Químper datado de 7 de novembro de 1866, transmitiu os comentários e sugestões feitos por Gleyre a respeito das bases do concurso. O pintor advertira-o a respeito da temática da obra:

Además de ese inconveniente que pudiera llamarse político, encuentra también otro artístico: cree que si se colocara la estatua del Ministro Gálvez en la *cúspide* del monumento, se faltaria á la unidad, ley primordial de todas las bellas artes: no seria ya uno, sino que serían dos los asuntos principales del monumento: la glorificación del hecho colectivo, nacional, de la memoria del 2 de Mayo, y el apoteosis del heroismo individual del ilustre Gálvez; esos dos asuntos principales se embarazarían recíprocamente, ó mas bien el hecho nacional sería dominado y en cierto modo absorbido, por el hecho individual, aunque altamente glorioso.¹⁹

Na sequência, Llona apresenta a saída sugerida por Gleyre, a fim de que o ministro Gálvez não fosse alijado do monumento, acrescentando comentários pessoais:

En concepto de Mr. Gleyre, lo que podría hacerse es colocar el busto de Gálvez en el frente del monumento, sin prejuicio de que su figura toda entera aparezca tambien en uno de los bajos relieves, por ejemplo, en aquel que sin duda será consagrado al episodio de la explosion de la torre de la Merced, que fué donde encontró tan gloriosa muerte aquel magnánimo patrióta. Yo creo que segun el plan del artista, la estatua toda entera de Gálvez podría, tal vez, aparecer en la actitud más apropiada en la parte superior del monumento, donde seguramente serán colocadas una ó mas figuras que simbolizen la victoria del Perú; *mas aquella estatua no iría ya en primer término, no se presentaria en el punto culminante y dominando el monumento consagrado á una gloria de toda la Nación [...]*. [grifo nosso].

Gleyre sugeriu também que o concurso convocasse arquitetos além de escultores, a participar de modo individual ou associado, e que a obra escultórica não fosse

¹⁷ Como sintetizou Simioni, “as pinturas de gênero histórico versavam sobre grandes temas, retirados das tradições greco-romanas, cristãs ou de episódios representativos mais recentes; todavia, independente do assunto, a figuração supunha a representação de conteúdos realizados por grandes homens, os ditos heróis”. SIMIONI, Ana Paula C. **Profissão Artista:** pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Edusp, FAPESP, 2008, p. 158.

¹⁸ Marc Gleyre foi atuante no gênero de pintura histórica e mestre do pintor peruano Francisco Laso na década de 1840. Dados acerca de sua biografia podem ser encontrados no dossiê de uma exposição do *Musée Cantonal des Beaux-Arts Lausanne*. Cf. **Charles Gleyre (1806-1874), le génie de l'invention**, n° 9, 2006. Disponível: <https://www.bcu-lausanne.ch/wp-content/uploads/2013/05/dp-09.pdf> Acessado: 03.04.2019.

¹⁹ **El Peruano**. Lima, ano 25, tomo 52; 1º semestre, n° 6, 19 de janeiro de 1867. IRA.

inteiramente realizada em bronze, como no decreto original, mas combinando mármore. Dessa feita, Químper promulgou um novo decreto em 13 de janeiro de 1867, incorporando as sugestões do pintor transmitidas por Llona, entre as quais, a admissão de arquitetos ao concurso e a utilização de mármore, além de definir o custo máximo do monumento no valor de 200 mil francos. Sobre a figura de Gálvez, definiu:

6º Que el enunciado *Juri* determine el lugar mas conveniente que debe ocupar, en el Monumento, el busto del Secretario de Guerra Coronel Don José Gálvez; sin perjuicio de que su figura pueda aparecer tambien, en la actitud mas propia, en el bajo relieve en que se represente el episodio de la explosion de la Torre de la Merced; consultando en todo caso, las exigencias del arte, las glorias de la Nación y el alto merecimiento de aquel ilustre patriota.²⁰

2.2. A convocatória e a realização do concurso

Finalmente, em outubro de 1867 se fez a publicação da convocatória do concurso nos periódicos europeus, com suas bases definitivas. Segundo ofício dirigido desde Paris por Rivero ao Ministério de Relações Exteriores do Peru, em 30 de outubro, Llona havia recebido ordens de proceder a divulgação do concurso nos jornais da França, Alemanha, Bélgica e Itália.²¹ As bases do certame foram publicadas, acrescentando-se o endereço do comissionado em Paris – “Rue Saint-Lazare, 103” – para fornecer maiores informações aos candidatos, nos jornais franceses *La Chronique des Arts*, *Le Figaro* e *Le Presse*.²²

3. O tema do monumento, em seu conjunto, será a vitória do 2 de maio: o artista fará entrar em sua composição quatro estátuas, sentadas ou de pé, do dobro do tamanho natural, que representem as quatro repúblicas aliadas da América meridional: Peru, Chile, Bolívia e Equador; e também o busto ou a estátua do coronel Gálvez, ministro da Guerra, que dirigiu a defesa de Callao, e que morreu durante o combate. 4. Serão gravados, nos lados do monumento, os nomes dos cidadãos mortos nesta memorável jornada. Dois baixos-relevos representarão os principais episódios do combate. Um deles recordará o episódio da explosão da Torre de la Merced, onde morreu o coronel Gálvez.²³

²⁰ **El Peruano**, ano 25, tomo 52, 1º semestre, nº 6. Lima, 19 de janeiro de 1867. IRA. Anexo III.

²¹ Ofício nº 340, do Ministro Francisco de Rivero para o MRE. Paris, 30 de outubro de 1867. AMRE, caixa 171; carpeta 2; código 5-14; fólio 137.

²² **La Chronique des Arts et de la Curiosité**: supplément a la *Gazette des Beaux-Arts*. “Exposition et Concours”. Paris, nº 198, 10 de novembro de 1867, pp. 260-261; **Le Figaro**. “Un monument a faire”. Paris, ano 14, nº 189, 24 de maio de 1867, p. 3; **La Presse**. “Avis divers”. Paris, ano 32, 28 de abril de 1867, p. 3. BnF – Gallica.

²³ No original: “3. Le sujet du monument, dans son ensemble, sera la victoire du 2 mai; l’artiste fera entrer dans sa composition quatre statues, assises ou debout, du double de la grandeur naturelle, représentant les quatre républiques alliées de l’Amérique méridionale: le Pérou, le Chili, la Bolivie et l’Écuateur; et aussi le buste ou la statue du colonel Galvez, ministre de la guerre, commandant la défense du Cállao; et qui fut tué pendant le combat. 4. On gravera sur les côtés du monument les noms des citoyens morts dans cette mémorable journée. Deux bas-reliefs représenteront les principaux épisodes du combat. L’un d’eux rappellera l’épisode de l’explosion de la Tour de la Merced, où fut tué le coronel Galvez”. **La Chronique des Arts et de la Curiosité**. Supplément a la *Gazette des Beaux-Arts*. “Exposition et Concours”. Paris, nº 198, 10 de novembro de 1867, pp. 260-261. BnF – Gallica. Anexo IV.

Enquanto o decreto de 3 de maio de 1866 atribuiu a Gálvez posição de destaque, o topo do monumento, o edital definitivo, publicado nos jornais europeus, suavizou sua presença, sem estipular sua localização nem suas dimensões. Por outro lado, o tamanho das estátuas dos países aliados ficava bem definido: o dobro tamanho natural. Conclui-se, portanto, que houve um deslocamento no eixo temático, que se distanciou da proposição focada no coronel para se concentrar na homenagem ao triunfo do combate, ao conjunto da nação peruana e à própria aliança sul-americana.

As bases do concurso definiram ainda que os artistas concorrentes deveriam apresentar uma maquete em gesso ou em outro material, a ser entregue na sede da Legação peruana na França até 31 de janeiro de 1868, além de uma nota explicativa do projeto.²⁴ Estipulou-se a composição da comissão julgadora do certame, que seria presidida por Gleyre e formada por dois escultores e dois arquitetos, assistidos pelo Ministro Rivero e pelo comissionado Llona.²⁵ Por fim, fixou-se a soma de 200 mil francos como valor máximo para a obra, e a distribuição de três prêmios, cabendo ao primeiro colocado a execução do monumento.²⁶

Após o lançamento da convocatória, foi aberto o concurso. Inscreveram-se 28 projetos, assinados por artistas europeus – entre os quais, Frédéric Bartholdi, que depois se notabilizaria pela execução da Estátua da Liberdade em Nova York²⁷ – e a mesa

---

²⁴ No original: “5. Les artistes devront présenter un modèle de leurs projets en plâtre ou toute autre matière, d’une dimension au moins au 12° et au plus au 10° de l’exécution. Les modèles devront être remis à la légation du Pérou, à Paris, rue de Ponthieu 66, le 31 janvier 1868 (dernier délai), la décision du jury devant être prononcée vers le 15 février [...] 9. Chaque projet devra être accompagné d’une notice explicative, l’artiste étant obligé, en outre, à donner aux membres du jury tous les détails qui lui seront demandés au sujet de l’exécution de son oeuvre”.

²⁵ No original: “6. Le jury appelé à juger les oeuvres présentées au concours se réunira à Paris et sera composé de deux sculpteurs et de deux architectes choisis parmi les artistes qui n’y auront pas pris part, sous la présidence de M. Gleyre, peintre d’histoire, assisté du ministre du Pérou en France et du commissaire du gouvernement péruvien [...]”.

²⁶ No original: “7. Trois prix sont accordés aux trois meilleurs projets; l’auteur du modèle classé sous le n° 1 aura pour prix l’exécution du monument (il est bien entendu qu’il offrira les garanties nécessaires); celui du projet classés sous le n°2 recevra un prix de trois mille francs, et enfin un prix de deux mille francs sera remis à l’auteur du projet qui obtiendra le n°3”.

²⁷ A obra produzida pela *Sociedad Fundadores de la Independencia Vencedores el 2 de Mayo*, comemorativa ao 75º aniversário do Combate de Callao, publicada em 1941, informou o nome de alguns artistas que participaram do certame, sem, contudo, referenciar suas fontes. São estes: Lemaire, autor dos baixos-relevos no frontispício da Igreja de Madelaine em Paris; Etex, pintor e escultor, autor do relevo *A Paz* no Arco do Triunfo de Paris; Gumery, escultor, autor dos dois grupos em bronze dourado no teto da Nova Ópera de Paris; Doublemard, escultor, autor do *Monumento a Defesa de Paris* na Place de Clichy, junto a Edmond Guillaume; Maindron, escultor, autor da escultura *Vélleda*, no Jardim de Luxembourg em Paris; Craux, responsável pela estátua da *Vitória* na Place d’Arts et Metiers; Carrier Belleuse, futuro autor do *Monumento a O’Higgins* em Santiago, que apresentou dois projetos ao concurso; Vital Dubray, autor da estátua da *Imperatriz Josephine*, próxima à Champs d’Élysées; Elias Robert, escultor, autor do trabalho *O Gênio da Indústria*, presente do Palácio das Indústrias, e da *Coluna a D. Pedro* em Lisboa, que obteria o terceiro prêmio, apresentando seu projeto junto ao arquiteto Simonet; Davioud, arquiteto do Município de Paris, autor da *Fontaine de Saint-Michel* e, depois, do desaparecido *Palais du Trocadéro*, que alcançaria

julgadora foi formada por franceses, acompanhados de uma comissão peruana.²⁸ Os projetos foram expostos ao público em uma das salas do Palácio das Indústrias de Paris, em fevereiro de 1868.²⁹ Nessa ocasião, o periódico francês *L'illustration* mencionou que alguns candidatos optaram por centralizar a figura de Gálvez em seus projetos, acusando-os de não terem compreendido as bases do certame.

Diversos dentre eles parecem ter dado importância excessiva à figura do coronel Galvez. Quando se consideram as circunstâncias que se seguiram ao bombardeio de Callao, quando se pensa no esforço coletivo que improvisou a vitória de 2 de maio, convencemo-nos de que, na opinião dos organizadores do concurso, o monumento deve se erigir muito menos em memória do coronel do que em homenagem à nação, que, por seu ímpeto, silenciou as armas da frota inimiga. *Era questão de glorificar, não a coragem de um homem, mas a vitória de um povo.* [grifo nosso]³⁰

Junto a esse texto, o jornal francês exibiu uma gravura da exposição dos projetos no Palácio das Indústrias, já apresentada por Natalia Majluf.³¹ Podemos, entre os trabalhos presentes na imagem, constatar que a coluna, completada por um motivo alegórico, foi a solução mobilizada pela maioria dos artistas. Nas duas maquetes em evidência, representam-se as repúblicas aliadas em posição sedestre, na base da coluna.

---

o segundo prêmio, ao lado do escultor Eudes; Edmond Guillaume, arquiteto, e Louis-León Cugnot, escultor, ambos Grand Prix de Rome, vencedores do presente concurso; Magni, escultor milanês, autor do *Monumento a Leonardo da Vinci* em Milão; Godebski, escultor polaco, então diretor de Belas Artes em São Petersburgo, autor da estátua ao músico Servais em Hall, Bélgica. Por fim, a unidade se encerra anunciando que, além daqueles, participaram muitos outros artistas sobre os quais não se ocuparia. (Cf. Sociedad “Fundadores de la Independencia Vencedores el Dos de Mayo de 1866 y Defensores Calificados de la Patria” (ed.). **El 75 aniversario del glorioso Combate del 2 de Mayo de 1866**. Lima: Ministerio de Guerra, 2 de maio de 1941, pp. 353-354. BNP). Com relação ao número de projetos participantes, minha referência é a Ata dos Jurados elaborada pela comissão julgadora, abordada mais adiante neste capítulo.

²⁸ A mesa julgadora foi presidida por Gleyre e composta por Eugène Violett-le-Duc e Jacques Félix Duban, ambos arquitetos e membros do Instituto de França; Eugène Guillaume, escultor membro do Instituto e diretor da *École des Beaux-Arts*; Jean-Joseph Perraud, escultor membro do Instituto. Por sua vez, os membros da comissão peruana foram o Ministro Francisco de Rivero, presidente honorário, Albertini, secretário da 1ª classe da legação do Peru, Numa P. Llona, comissionado, e M. Francingues, da Legação do Peru. Esses nomes constam na ata de jurados. Cf. Ofício nº. 261, do Ministro Rivero ao MRE do Peru. Paris, 29 de fevereiro de 1868. AMRE, caixa 178, carpeta 2, código 5-14-, Fólio 37 a 41. Devo a referência que me levou ao *Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú* ao trabalho de Natalia Majluf.

²⁹ Ofício nº 119, de Albertini ao MRE do Peru. Paris, 1º de fevereiro de 1868. AMRE, caixa 178, carpeta 2, código 5-14-, fólio 29.

³⁰ No original: “Plusieurs d’entre eux paraissent avoir donné une importance excessive à la figure du colonel Galvez. Lorsqu’on se reporte aux circonstances qui ont suivi le bombardement du Callao, lorsqu’on songe à l’effort collectif qui improvise la victoire du 2 mai, on se persuade que, dans la pensée des organisateurs du concours, le monument doit s’élever bien moins en souvenir du colonel qu’en l’honneur de la nation, qui, par son fougueux élan, réduisit au silence les canons de la flotte ennemie. Il s’agissait de glorifier, non le courage d’un homme, mais la victoire d’un peuple”. Cf. *L’illustration*, journal universel. “Exposition des modèles du monument à élever au Pérou”. Paris, ano 26, vol. 51, nº 1305, 29 de fevereiro de 1868, p. 138. Devo a referência que levou à essa edição do jornal *L’illustration* a Majluf.

³¹ MAJLUF, Natalia. **Escultura y espacio público** (Lima, 1850-1879). Lima: IEP, 1994, p. 53.

Figura 1: exposição dos projetos em fevereiro de 1868. **L’illustration**. “Concours universel de projets pour le monument à élever en mémoire du combat du Callao”. Paris, ano 26, vol. 51, nº 1305, 29 de fevereiro de 1868, p. 137.

Em ofício dirigido ao Ministério de Relações Exteriores do Peru, o Ministro Francisco de Rivero transcreveu a Ata dos Jurados, na qual se registrara a reunião da comissão julgadora do concurso em 24 de fevereiro de 1868.³² Antes de se pronunciarem sobre projeto vencedor do certame, os membros do júri, na sala de exposição dos trabalhos, anunciaram dois critérios prévios para seu veredito:

- 1º Que aqueles monumentos que parecem se levantar menos à vitória do Peru do que em memória do coronel Gálvez, não atendem ao espírito do programa;
  - 2º Que a disposição diagonal das figuras das quatro repúblicas não atende às necessidades do programa porque, primeiro, elas são apresentadas em uma posição acesória e, segundo, o Peru não ocupa o lugar principal.
- Em consequência, são eliminados os números 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 27, 28; e conservados os nº 5, 11, 13, 14, 17, 21, 26.³³

A despeito de uma imprecisão neste fragmento da ata – pois o projeto número 13 consta simultaneamente entre os eliminados e conservados, enquanto o número 15 não é

³² Ofício nº 261, de Francisco de Rivero ao MRE. Paris, 29 de fevereiro de 1868. AMRE, caixa 178, carpeta 2, código 5-14-, fólhos 37 a 41.

³³ No original: “1º Que ceux des monuments qui semblent élever moins à la victoire du Pérou, que à la mémoire du Colonel Gálvez ne répondent pas à l’esprit du programme. 2º Que la disposition diagonale des figures des quatre Républiques ne répond pas non plus aux besoins du programme dans a leurs, que d’abord, elles sont présentées dans une position accessoire, et ensuite, que le Pérou n’occupe pas la place principale. En conséquence sont éliminés les numéros, 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 27, 28; et conservés les nº 5, 11, 13, 14, 17, 21, 26”.

relacionado – podemos estimar a rigidez com que o programa foi observado pelo júri. Depreende-se que dois aspectos foram priorizados com relação ao objeto da homenagem: a afirmação da vitória de Callao, mais do que a memória do coronel Gálvez; o protagonismo do Peru na jornada do 2 de maio, que deveria ocupar posição de destaque frente às demais repúblicas aliadas.

Na sequência, conforme registou a ata, os jurados pronunciaram sua decisão. Por unanimidade, recebeu o primeiro prêmio o projeto número 21, *Patrie et Liberté*, do escultor Louis-Léon Cugnot e do arquiteto Edmond Guillaume. Também por decisão unânime, o segundo prêmio foi concedido ao projeto número 14, intitulado *Libertás*, do arquiteto Davioud e do escultor Eudes. Finalmente, conquistando quatro votos, o terceiro colocado foi o projeto número 11, do escultor Elias Robert, do arquiteto Simonet e do ornamentalista Darvante. Na exposição dos motivos que embasaram a decisão dos jurados, o projeto *Patrie et Liberté* foi elogiado por incorporar as disposições do programa, dando protagonismo ao Peru e destinando lugar apropriado a Gálvez:

O Júri por unanimidade dando o 1º. Prêmio ao N° 21, aplaude a forma como o programa foi compreendido e apresentado pelo autor do projeto. O conjunto tem grandeza, a proporção das figuras para a arquitetura é excelente. Os fatos são apresentados com precisão e energia. *O Peru, colocado à frente, combate sozinho, enquanto as repúblicas aliadas agrupadas atrás dele, oferecerem-lhe o concurso de suas armas e suas finanças. Aos pés do Peru, o Coronel Gálvez faz à sua pátria o sacrifício de sua vida.* A vitória que coroa o monumento está em um movimento entusiástico, [...], algumas simplificações nos acessórios poderiam acrescentar bom efeito ao todo [grifo nosso].³⁴

O projeto vitorioso do certame era assinado pelo escultor Louis-Léon Cugnot (1835-1894), *Prix de Rome*³⁵ em 1859, autor de trabalhos como *La Force et la Justice*, junto à Cour de Cassation de Paris, *Patriotisme*, na Salle des États do Palais du Louvre, e as estátuas da Salle des Cariatides na sede municipal de Paris; além do *Monument à Crespel-Dellisse* em Arras (1867) e do *Monumento aux généraux Clément-Thomas et*

³⁴ No original: “Le Jury en donnant a l’unanimité 1 er. 1º Prix au N° 21, applaudit à la manière dont le programme a été compris et présenté par l’auteur du projet. L’ensemble a de la grandeur, la proportion des figures pour l’architecture est excellente. Les fait sont présentés avec exactitude et énergie. Le Pérou placé en avant, combat seul, tandis que les Républiques alliées groupées derrière lui, lui offrent le concours de leurs armes et de leurs finances. Aux pieds du Pérou, le Colonel Gálvez fait a sa patrie le sacrifice de sa vie. La victoire qui couronne le monument est dans un mouvement enthousiaste, [...], quelques simplifications dans les accessoires ne pourraient qu’ajouter au bon effet de l’ensemble”.

³⁵ O Prix de Rome – Prêmio de Roma – foi uma premiação estabelecida pelo rei Luís XIV, pela qual artistas franceses recebiam uma bolsa para completar sua formação artística em Roma, o que contribuiu para uma intensa presença francesa na Península. Cf. ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna na Europa**: de Hogarth a Picasso, trad. Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 (1ª ed. Milão, 1983), p. 155.

Lecomte no Cemitério Père-Lachaise.³⁶ Era assinado também pelo arquiteto Edmond Guillaume (1826-1894), *Prix de Rome* em 1856, professor da *École des Beaux-Arts*, arquiteto do Palais du Louvre e do Palais des Tuileries e um dos responsáveis pelo *Monument à Défense de Paris*, na Place Clichy, em 1864.³⁷

Desenhos dos três projetos premiados pela comissão julgadora no concurso foram incluídos na obra de E.-F. Le Preux, publicada em 1874, *Un album d'Architecte*,³⁸ como já assinalou o trabalho de Monteverde Sotil.³⁹ Segundo Preux, que se identificou como arquiteto, inspetor do governo e fundador de revistas especializadas em arquitetura, ele próprio era o autor dos desenhos contidos na obra, gravados em metal.⁴⁰ Constatamos a sintonia entre os três finalistas: os três compõem-se de colunas encimadas por alegorias da Vitória, em cuja base estão estátuas representando as repúblicas aliadas e o coronel José Gálvez (que, porém, aparece na forma de medalhão no terceiro colocado). Le Preux acrescentou também em sua obra algumas informações sobre o concurso Dos de Mayo, como os valores dos prêmios distribuídos e a composição da comissão julgadora, além de transcrever a exposição dos motivos que justificaram a decisão do júri, extraída da ata da reunião da comissão de jurados.

³⁶ **Le Monde Artiste**. “Nécrologie”. Paris, ano 34, nº 34, 26 de agosto de 1894, p. 477. BnF – Gallica.

³⁷ **La Chronique des Arts et de la curiosité**. “Nécrologie”. Paris, nº 26, 28 de julho de 1894, p. 206. BnF – Gallica.

³⁸ LE PREUX, E.-F. **Un album d'architecte**: 70 gravures accompagnées de leur texte explicatif par E.F. Le Preux, architecte. Paris: Charles Juliot, Éditeur, Librairie Artistique, Industrielle et Littéraire, 1874. Original de New York Public Library.

³⁹ MONTEVERDE SOTIL, Rodolfo. “El monumento al Combate del 2 de Mayo en Lima: un símbolo americanista frente a España, 1866-1874”. **Procesos**: revista ecuatoriana de Historia, n. 49, jan.-jun. 2019, p. 50.

⁴⁰ Diz na contracapa “eu mesmo desenhei e gravei sobre o aço todas as pranchas deste volume. Sem pretender o título de gravador, busquei apresentar como arquiteto todos os interessantes motivos que eles contêm” (tradução nossa). No original: “j’ai moi-même dessiné et gravé sur acier toutes les planches de ce volume. Sans prétendre au titre de graveur, j’ai cherché à rendre en architecte tous les intéressants motifs qu’il renferme”.

Figuras 2, 3 e 4: Projetos premiados pelo concurso Dos de Mayo. No índice de imagens da obra, lê-se: “Un album d’Architecte. Tables de Matières. Concours publics. Monument du Pérou, pages 8; planches 1, 2, 3”. LE PREUX, E.-F. **Un album d’architecte**: 70 gravures accompagnées de leur texte explicatif par E.F. Le Preux, architecte. Paris: Charles Juliot, Éditeur, Librairie Artistique, Industrielle et Littéraire, 1874. Original de New York Public Library.

2.3. Gálvez em questão: saída e retorno do herói

Como vimos, os três projetos premiados solucionaram o dilema a respeito da posição de Gálvez através da inclusão da Vitória na parte superior do monumento, metaforizando o sucesso dos esforços coletivos da nação peruana e suas aliadas, e destinando a Gálvez um lugar no pedestal do conjunto escultórico. Assim fizeram os artistas León Cugnot e Edmond Guillaume, que inseriram a estátua do coronel diante da estátua que alegoriza o Peru. Contudo, o monumento sofreria um novo desvio brusco de rota em 21 de abril de 1868, sob a presidência de Pedro Diez Canseco, quando se decretou:

[...] En atención á que se ha mandado construir el monumento con el único fin de hacer notable y duradera la memoria de un hecho de armas nacional, en que combatieron y perecieron gran número de valerosos peruanos; se dispone que, al egecutarse dicho monumento se suprima toda alegoría de figura personal.⁴¹

Desse modo, o mártir da *Torre de la Merced* que havia descido do topo da coluna para os pés da estátua do Peru, era agora alijado definitivamente do conjunto. Para decifrar os objetivos políticos do presidente, devemos considerar que Diez Canseco já havia chegado anteriormente à presidência, em fins de 1865, logo após o triunfo dos rebeldes contra Juan Pezet, de quem era vice-presidente. Naquela ocasião, acusado inoperância frente ao inimigo – convocou eleições legislativas, atribuindo ao Congresso a decisão de declarar guerra à Espanha – foi deposto do cargo pelo Exército em 25 de novembro, sendo investido com a faixa presidencial o coronel Mariano Ignacio Prado.

Por sua vez, Prado governaria o país durante o Combate de Callao e permaneceria no poder, primeiro como ditador e depois como presidente constitucional, até princípios de 1868, quando seria deposto por uma nova rebelião em Arequipa, conduzida pelo próprio Diez Canseco. O coronel José Gálvez, por seu turno, fizera parte do gabinete ministerial de Prado, na qualidade de Secretário de Guerra. A decisão de Canseco poderia representar, nesse sentido, tanto o esforço de minimizar a atuação do coronel Prado e seus ministros na resistência aos espanhóis, reforçando seu caráter de glória nacional, quanto o de buscar imprimir ao monumento em execução uma marca pessoal.

Seja como for, a decisão do governo sofreria oposição no Congresso Peruano. Em 5 de agosto de 1868, dias após a saída de Diez Canseco da presidência, o então senador

---

⁴¹ O decreto é assinado por “S.E. – La Fuente”, provavelmente Antonio Gutiérrez de la Fuente (1796-1878), Ministro de Governo de Pedro Diez Canseco. Cf. *El Peruano*. Lima, ano 26, tomo 54, semestre I, nº 21, 1º de maio de 1868, p. 85. IRA. Anexo V.

por Loreto, Ricardo Palma (1833-1919),⁴² propôs uma lei para suspender o decreto que suprimira as alegorias pessoais no monumento e reinserir a figura de Gálvez na obra. Sua proposição foi admitida e encaminhada à Comissão de Guerra da casa.⁴³ Pouco depois, em 22 de agosto, chegaram ao plenário duas resoluções vindas da comissão, ambas favoráveis à proposta de Palma, mas com textos divergentes. A primeira, assinada pelos senadores Juan Salaverry e Manuel Álvarez Calderón, trazia um conteúdo mais brando, centrando-se nos merecimentos do coronel Gálvez:

La página mas gloriosa de nuestra vida republicana, aquella en que peleamos por nosotros y por la América, el glorioso “2 de Mayo” pasará á la historia indeleblemente unida al soldado ciudadano que sucumbió haciendo fuego á los enemigos de la patria. [...] En ese dia magno en que se llevó el valor hasta la temeridad, [...] la figura de José Gálvez se levanta en medio del escenario, como la mas distinguida víctima sacrificada en aras de la patria⁴⁴

A segunda resolução, assinada apenas pelo senador Pedro Cisneros, trazia um conteúdo mais carregado na crítica ao decreto de abril de 1868, argumentando que a decisão de homenagear Gálvez não fora uma atitude arbitrária e sim expressão da vontade popular, diferente daquele decreto que retirava o herói do monumento:

Las naciones han personificado siempre los mas grandes acontecimientos de su historia en aquellos que interpretaron mejor las inspiraciones de su patriotismo en esos hechos, [...]. El Gobierno que decretó el monumento artístico destinado á perpetuar aquella victoria, no hizo mas que escribir lo que la voluntad de la Republica tenia decretado, sin sospechar jamás que pudiese existir una mano mezquina que en su pequeñez se avanzase á borrar los grandes caracteres que la poderosa voluntad nacional mandó grabar en el monumento del “2 de Mayo”.⁴⁵

Após a leitura, Cisneros explicou aos colegas que a divergência das resoluções se devia ao fato de os senadores Salaverry e Calderón não terem endossado suas palavras contra a “mezquindad del Gobierno que mandó suspender toda alegoría personal”. Diante do impasse, Palma apelou para um consenso entre ambas as partes em torno da posição de Cisneros que seria, segundo ele, melhor intérprete do sentimento nacional. Buscou desvincular a homenagem a Gálvez de seu promotor original, o coronel Mariano Prado:

Por mucho que se quiera atribuir la noble dirección del 2 de Mayo, al caudillo de la dictadura, que vive léjos de la pátria, vosotros señores, como la Nacion entera,

---

⁴² Ricardo Palma, reconhecido como um dos mais notáveis letrados peruanos da segunda metade do século XIX, foi autor de *Tradiciones Peruanas* e diretor da Biblioteca Nacional del Perú. MILLA BATRES, Carlos. *Op. Cit.*, tomo VII, N-Q, 1994, pp. 229-231.

⁴³ **Diario de los debates del Senado.** Congreso ordinario, 1868. Sesión 8ª, 05 de agosto de 1868, pp. 6-7. BCP.

⁴⁴ **Diario de los debates del Senado.** Congreso ordinario, 1868. Sesión XIX, 22 de agosto de 1868, p. 37. BCP.

⁴⁵ *Ibidem.*

han fallado de una manera explícita, y vosotros y la Nación saben á que atenerse. Cuando aun respirando la atmósfera caliente del 2 de Mayo; cuando al alcance de nuestros anteojos contemplábamos, entre la niebla de San Lorenzo, que la escuadra española huía á ocultar sua vergüenza, ¿quién osó negar la envidiable participacion que en esa gloria nacional le cupo al noble patricio que selló la victoria con su vida? ¿quién osó negar que el decreto dictatorial, ordenando la construcción del monumento, dejaba de ser la expresion pública? ¡Nadie!

A seguir, o senador por Loreto, argumentou que o herói Gálvez não ocupava um espaço de destaque na obra:

Pero aun hay mas, señor. Tengo en mano la tarjeta del monumento que se está construyendo en Paris. La figura del coronel Galvez está al pié del monumento, y domina el obelisco, una fama que representa la victoria. *¿Qué tiene de personal ese monumento, cuando en la cúpula está representada la gloria, que es una alegoria que no tiene nada de individual?* [grifo nosso]⁴⁶

Esse impasse em relação à inclusão ou não de Gálvez dificultou e atrasou as negociações de Llona com os artistas estrangeiros, para celebrar o contrato de execução da obra. Para solucionar a questão, foi estabelecida uma cláusula adicional ao contrato, celebrado em 12 de outubro de 1868, determinando-se condições postas por Cugnot e Guillaume para a reinserção da escultura do herói: um incremento de 20 mil francos na remuneração dos artistas, para arcar com os custos adicionais de material.⁴⁷ Em 29 de janeiro de 1869, foi finalmente promulgada a resolução legislativa que revogava o decreto de 21 de abril de 1868 e reintroduzia na obra o “busto del esclarecido patriota don José Gálvez”.⁴⁸ Contudo, apenas em 26 de agosto de 1870, após muitas pressões de Llona,⁴⁹ foi enviado pelo governo peruano à Legação Francesa autorização para o cumprimento da cláusula adicional e recolocação de Gálvez no monumento, pagando-se os valores

⁴⁶ **Diario de los debates del Senado.** Congreso ordinario, 1868. Sesión XIX, 22 de agosto de 1868, p. 38. BC.

⁴⁷ Llona, em carta dirigida às autoridades peruanas, assim descreveu a cláusula adicional: “En el caso de que, durante la ejecucion de los trabajos, se ordenase al restablecimiento de la estatua del Coronel Gálvez, habiendose ya tomado medidas, segun se ha dicho mas arriba, en conformidad con el decreto de 21 de abril de 1868, para reemplazar esa estatua con los bajos relieves mas y con el dorado de la victoria, y hallandose demasiado avanzados estos trabajos sustituidos como estudios y por las contratas hechas (con el fundidor y el marmoalista) para que sea ya posible suprimirlos; *la estatua del Coronel Gálvez no podra ser restablecida sino aumentando la importancia primitiva del monumento y por consiguiente su remuneracion. El precio de ese restablecimiento por la estatua y por el pedestal de mármol sobre que deberá descansar, es avaluado por los escultores Cugnot y Guillaume en la suma de veinte mil francos*” [grifo nosso]. Cf. Ofício de Numa P. Llona ao Ministro de Estado en el Despacho de Gobierno, Policía y Obras Publicas. Paris, 15 de novembro de 1869. Colección Teatro. IRA.

⁴⁸ **R. L. 29 de Enero de 1869.** Autorizando al Ejecutivo realizar los gastos... Cf. <http://www.leyes.congreso.gob.pe/Documentos/LeyesXIX/1869049.pdf> Acesso: 27.11.2017. Anexo VI.

⁴⁹ Pompilio Llona enviou uma missiva ao governo peruano informando ter conhecimento, extraoficialmente, da resolução do Congresso recolocando Gálvez no monumento, e solicitando uma manifestação oficial do presidente para concretizar aquela decisão. Ofício de Llona ao Ministro de Estado en el Despacho de Gobierno, Policía y Obras Publicas. Paris, 15 de junho de 1869. Colección Teatro. IRA.

devidos aos artistas.⁵⁰ O herói recuperava, assim, seu lugar no pedestal do monumento em que, originalmente, ocupara posição de destaque.

3. Uma obra para exibir: participação em exposições

Um dos aspectos mais marcantes da trajetória de edificação do Dos de Mayo foi a preocupação de exibi-lo. Esse empenho partiu mais das autoridades peruanas na França – que buscaram, ao longo do processo de execução, garantir sua presença nas exposições de arte – do que do governo peruano, desejoso de concluí-lo e inaugurá-lo rapidamente e, sobretudo, de conter gastos.

A primeira exposição de parte do monumento, segundo nossa investigação, foi da estátua que alegoriza o Peru. Em carta ao Ministério de Relações Exteriores, em 16 de julho de 1870, Pedro Gálvez, Ministro Plenipotenciário peruano na Inglaterra e na França e irmão do herói José Gálvez, comentava sobre o estado adiantado das obras com os seguintes dizeres: *“he podido admirar la estatua del Perú que figuró en la ultima exposicion de Bellas Artes y que, en mi concepto, es de un exquisito trabajo artístico”* [grifo nosso].⁵¹ De fato, podemos encontrá-la no catálogo da Exposição de Paris em 1870.⁵² Seguindo o mesmo rastro, descobrimos que fotografias tomadas dos mármore e bronzes já concluídos foram expostas na exposição internacional de Londres, onde teriam recebido muitos elogios, em 1871.⁵³

Porém, o auge desse esforço de exibição viria no ano seguinte, com a exposição de um simulacro de toda a obra na Exposição de Belas Artes de Paris de 1872. Aqui, entraram em rota de colisão as autoridades na França e no Peru, sendo que as últimas chegaram a enviar uma missiva a Paris desencorajando a exibição do monumento para acelerar sua conclusão e envio. Ademais, havia outro entrave importante:

[...] Digo á Us. que el gobierno no estima como conveniente la exhibición del citado monumento por que a mas de retardarse con esto su remision del Perú

⁵⁰ Ofício de Manuel Santa María. Lima, 26 de agosto de 1870. AMRE, caixa 190, carpeta 9, código 2-0.

⁵¹ Ofício de Pedro Gálvez, ao MRE. Paris, 16 de julho de 1870, anexa carta de N. Llona. AMRE, caixa 194, carpeta 2, código 5-14-, fólhos 111 a 114.

⁵² No catálogo, consta: “CUGNOT (Léon), né a Vaugirard (Paris, élève de Duret et de Diébolt. Hors concours. Boulevard de Grenelle, 17. 4396 – *La République du Pérou défendant son indépendance; statue, bronze. (Pour le monument à élever à Lima, en commémoration de la victoire du 2 mai 1866)*” [grifo nosso]. Ministère des Beaux-Arts. **Salon de 1870**. 88^e Exposition Officielle. Paris: Charles de Mourgues Frères, imprimeurs des musées impériaux, 1870. Edição digitalizada: **Paris Salon de 1870**. New York & London: Garland Publishing, Inc., 1977, p. 581.

⁵³ Ofício nº. 118, de Pedro Gálvez ao MRE. Londres, 27 de junho de 1871. AMRE, caixa 201, carpeta 1, código 5-17, fólhos 74 e 75; Ofício nº 52, de Pedro Gálvez ao MRE. Paris, 25 de setembro de 1871. AMRE, caixa 200, carpeta 11, código 5-14-, fólhos 118-119.

*ocasiona gastos que han debido evitarse en las circunstancias en que se encuentra el Erario Nacional y por hallarse prohibido hacerse gastos extraordinarios sin previa autorización del gobierno.*⁵⁴ [grifo nosso]

De fato, a situação financeira do Peru deteriorava-se rapidamente, diante dos empréstimos contraídos e da curva descendente da exportação do guano, processo que levaria o país a declarar a moratória de sua dívida externa em 1876.⁵⁵ Dobrando a resistência, logrou-se a exposição do simulacro às portas do Palácio das Indústrias, sem participar da competição pela premiação de esculturas, conforme consta no catálogo da exposição de 1872.

CUGNOT (Louis-Léon), nascido em Paris, aluno de Duret e de Diébolt. Fora de competição. Boulevard de Grenelle, 67. [...] 1628 — Monumento comemorativo à vitória em Callao, em 2 maio de 1866, pelos peruanos sobre a Esquadra Espanhola. Seis episódios do combate; — baixos-relevos, bronze. Na face anterior, o coronel Galvez expia aos pés do Peru, sua pátria; — estátua, bronze. Nas outras faces, as Repúblicas do Chile, do Equador e da Bolívia; — estátuas, bronze. Na coluna, a República peruana vitoriosa; — estátua, bronze dourado (Obtido por concurso). (Exposto fora do Palácio, em frente à porta principal).⁵⁶

Ainda no contexto dessa exposição em Paris, o periódico francês *L'Univers Illustré* trouxe uma gravura do monumento completada pela legenda “Exposição de Belas Artes de 1872 – Monumento Comemorativo ao Combate de Callao, a 2 de maio de 1866, trabalho de M. L. Cugnot. – Ver o Bulletin”. Acrescentou ainda uma descrição precisa da localização da coluna: “O trabalho de M. Louis Cugnot figura na Exposição de Belas Artes de 1872; ele está erigido em frente à porta principal do Palácio das Indústrias”.⁵⁷ Por fim, Natalia Majuf apresentou, em seu trabalho, uma fotografia tomada do simulacro do monumento à porta do Palácio, na Exposição de 1872, reproduzida a seguir.

⁵⁴ Ofício de Manuel de Santamaría. Lima, 13 de junho de 1872. AMRE, caixa 205, carpeta 7, código 2-0.

⁵⁵ CONTRERAS, Carlos; CUETO, Marcos. *Op. Cit.*, 2013, p. 162.

⁵⁶ No original: “CUGNOT (Louis-Léon), né à Paris, élève de Duret et de Diébolt. Hors concours. *Boulevard de Grenelle, 67. [...] 1628 — Monument commémoratif de la victoire remportée au Callao, le 2 mai 1866, par les Péruviens sur l'escadre espagnole. Six épisodes du combat; — bas-reliefs, bronze. Sur la face antérieure, le colonel Galvez expirant aux pieds du Pérou, sa patrie; — statue, bronze. Sur les autres faces, les Républiques du Chili, de l'Equateur et de la Bolivie; — statues, bronze. Sur la colonne, la République péruvienne victorieuse; — statue, bronze doré. (Obtenu au concours.) (Exposé en dehors du Palais, devant la porte principale)”. Ministère de L'Instruction Publique, des Cultes et des Beaux-Arts. **Salon de 1872**. 89^e Exposition Officielle. “Sculpture, gravure en médailles et en pierres fines”. Paris: Imprimerie Nationale, 1872. Edição utilizada: **Paris Salon de 1872**. New York & London: Garland Publishing, Inc, 1977, p. 249.*

⁵⁷ No original: “Exposition des Beaux-Arts de 1872 – Monument Commémoratif du Combat du Callao, le 2 de mai 1866, œuvre de M. L. Cugnot. – Voir le Bulletin”; “L' œuvre de M. Louis Cugnot figure à l'exposition des beaux-arts de 1872; elle a été érigée devant la porte principale du palais de l'Industrie”. **L'Univers Illustré**. “Bulletin”. Paris, ano 15, n° 902, 6 de julho de 1872, p. 422 e p. 428. BnF – Gallica.

Figura 5: Delmaet & Durandelle, 4, Faub. Montmartre, fotógrafos. Monumento al “Dos de Mayo”. Simulacro erigido em Paris em 1872. Fotografia, 21 x 16.5 cm. Colección Luis Eduardo Wuffarden, Lima. Cf. MAJLUF. *Op. Cit.*, 1994, p. 52.

Contudo, a exibição do simulacro daria ensejo a uma proposta de alteração na obra. Observando-o, Pedro Gálvez considerou a estátua da Vitória de tamanho demasiadamente grande e desproporcional à coluna e ao restante do conjunto, aumentando os riscos em se tratando de um país com frequentes tremores de terra. Aproveitando uma reunião dos jurados que decidiram o projeto vencedor do concurso, realizada no dia 3 de maio de 1872 com a finalidade de avaliar os méritos da obra em execução, o ministro os consultou a respeito dessa impressão. Após ter sua apreciação referendada, Gálvez dirigiu uma carta ao Ministério de Relações Exteriores, narrando esses fatos e solicitando ao governo que promulgasse um decreto autorizando a construção de uma nova Vitória, com dimensões mais apropriadas. O diplomata acrescentava, ainda, que considerava inútil fundir a estátua já terminada, pois isso significaria a destruição de uma obra valiosa para um aproveitamento pífio de material.

Ao contrário, sugeria que a antiga estátua da Vitória fosse instalada como monumento em outro local, por exemplo, o porto de Callao, palco do enfrentamento de 1866.⁵⁸

A princípio, o governo peruano também resistiu à essa nova proposição e chegou a promulgar um decreto rejeitando a alteração da Vitória.⁵⁹ Mais uma vez, essa resistência foi contornada, e uma nova escultura produzida para a obra.⁶⁰ A estátua original teria um destino inusitado, revisitado pelas pesquisas de Milton Godoy Orellana, a respeito da expropriação de bens materiais e culturais do Peru pelo Chile, no curso da Guerra do Pacífico (1879-1883).⁶¹ Como desejava Pedro Gálvez, a estátua não foi fundida para ter seu bronze reaproveitado, mas tampouco foi inaugurada em alguma praça de Lima ou Callao: permaneceu, por anos, encaixotada no porto, em progressivo estado de deterioração. Contudo, durante o curso da guerra, a obra foi descoberta pelas forças de ocupação chilenas no porto, sob o comando do coronel José Francisco Gana, que decidiu enviá-la para sua cidade natal, Talca. Prossegue Godoy, o intendente de Talca comunicou ao Ministro do Interior do Chile o envio da estátua, nos seguintes termos:

Una bella estatua de bronce que representa la Victoria para que se sirva ponerla a disposición del pueblo de Talca y colocarla en el lugar que lo crea conveniente, a fin de que represente eternamente las glorias adquiridas por nuestro ejercito y en particular las obtenidas por el heroico regimiento de nuestra provincia.⁶²

A escultura seria inaugurada em seu novo destino na primeira década do século XX. Dessa sorte, a estátua original da Vitória, concebida para celebrar o triunfo da aliança entre Peru e Chile contra a ameaça à sua independência em 1866, terminou por celebrar a derrota militar do Peru diante de seu antigo aliado.

⁵⁸ Segundo sua correspondência, após a reunião com os jurados, Gálvez compareceu a um banquete com as “*autoridades francesas que han intervenido en la colocacion de nuestro Monumento en los Campos Elysios [...] [grifo nosso].*” Ofício nº. 266, do ministro Pedro Gálvez ao MRE. Londres, 16 de maio de 1872. AMRE, caixa 208, carpeta 5, código 5-17-, fólios 136 a 139.

⁵⁹ **El Peruano**. Lima, ano 30, tomo 2, 2º semestre, nº 2, 13 de julho de 1872, pp. 9-10. IRA.

⁶⁰ Em 7 de março de 1873, o Ministro de Obras Públicas encaminhou um ofício ao Ministro de Relações Exteriores, informando que, após observações feitas pelo engenheiro Nicolás Mequer, encarregado da colocação do monumento em Lima, “*relativas á los defectos artísticos que se notan en la estatua de la ‘Victoria’ que debe coronar este monumento; ha dispuesto SE el Presidente de la República que la referida estatua se haga nuevamente con arreglo a las ideas del Arquitecto Sr. Guillaume y la opinion del Jurado que se reunió para dictar sobre la matéria; facultandose a la Legacion de la República en Francia para que haga los gastos que demanden la fundicion de la nueva estatua*” [grifo nosso]. Cf. Ofício nº 32, do MGPOP J. Rosas, ao MRE. Lima, 7 de março de 1873. AMRE, caixa 213, carpeta 8, código 2-0, fólio 25.

⁶¹ GODOY ORELLANA, Milton. “*Ha traído hasta nosotros desde territorio enemigo, el alaud de la guerra: confiscación de maquinarias y apropiación de bienes culturales durante la ocupación de Lima, 1881-1883*”, **Historia**, n.º 44, vol. 2, julho-dezembro de 2011, pp. 287-327; GODOY ORELLANA, Milton. “Destinado a perpetuar el recuerdo de *La Victoria*. Guerra y memoria en torno al monumento del 2 de mayo. Perú y Chile, 1866-1881”. **Universum**, Universidad de Talca, vol. 32, n.º 1, 2017, pp. 95-119.

⁶² Carta de Francisco Vergara ao Ministro do Interior, Talca, 19 de julho de 1881. ANHMG, Vol. 702, N.º 179. *Apud* GODOY ORELLANA, Milton. *Op. Cit.*, 2011, p. 306.

4. De Paris a El Callao: conclusão das obras, transporte e instalação do monumento

A construção do Monumento Dos de Mayo se deu em dois espaços principais: em Paris, onde foram fundidas as peças de bronze, e desde onde os artistas franceses trabalharam; e Carrara, na Itália, onde os mármore do monumento foram trabalhados sob a supervisão do comissionado Numa Llona.⁶³

Em julho de 1870, Pedro Gálvez dirigiu um ofício ao Ministério de Relações Exteriores dando conta do estado adiantado das obras àquela altura: apenas a estátua do Chile não havia sido fundida.⁶⁴ No ano seguinte, porém, importantes reviravoltas políticas assolaram Paris, com a derrota na Guerra Franco-Prussiana, a queda de Napoleão III e a organização da Comuna de Paris, desde março de 1871. Nessa ocasião, em nova correspondência ao ministério, Gálvez apresentou as providências tomadas para a continuidade dos trabalhos diante da guerra e do cerco à capital francesa.

La fundicion de las estatuas continuó sin interrupcion, todo el tiempo del sitio, y, apesar de que todas las fundiciones fueron aplicadas por el Gobierno de la Defensa, á la construccion de armas, se hizo una excepcion, que he agradecido debidamente, en favor de nuestras obras; *resultando, asi, que nuestra estatua de la Victoria es la única obra de arte fundida en Paris en aquella época memorable.* [grifo nosso]⁶⁵

Desse modo, todas as estátuas de bronze – com exceção da nova Vitória – já estavam concluídas no primeiro semestre do ano seguinte, quando foram exibidas na Exposição de 1872. De sua parte, o gradil de ferro que circunda o monumento e os lampadários para a futura praça também foram executados na França. O comissionado Llona elaborou um orçamento para a “base y gradería” do monumento, enviado ao governo peruano.⁶⁶ Em resposta, o Ministro de Obras Públicas transcreveu ao despacho de Relações Exteriores, a fim de que fosse encaminhado a Paris, o decreto presidencial

---

⁶³ Em ofício ao Peru, Pedro Gálvez anunciou a viagem de Llona para Carrara em 1871, a fim de inspecionar a conclusão dos trabalhos, o encaixotamento e envio das peças de mármore para Lima. Ofício nº 118, de Gálvez ao MRE. Londres, 27 de junho de 1871. AMRE, caixa 201, carpeta 1, código 5-17, fólios 74 e 75.

⁶⁴ Ofício de Pedro Gálvez ao MRE. Paris, 16 de julho de 1870. AMRE, caixa 194, carpeta 2, código 5-14-, fólios 111 a 114.

⁶⁵ Ofício nº 118, de Pedro Gálvez ao MRE. Londres, 27 de junho de 1871. AMRE, caixa 201, carpeta 1, código 5-17, fólios 74 e 75.

⁶⁶ O Ministro de Obras Públicas Rosas enviou ofício ao Ministério de Relações Exteriores acusando o recebimento do orçamento. Ofício do MGPOP J. Rosas ao MRE. Lima, 14 de novembro de 1872. AMRE, caixa 205, carpeta 7, código 2-0-, sem número de fólio.

autorizando o orçamento e a realização das obras, liberando o valor de 70 mil francos “relativos á la base, reja y candelabros del monumento”.⁶⁷

Como vimos, o Monumento Dos de Mayo – assim como Bolognesi – foi inteiramente fabricado na Europa, de modo que, para sua instalação em Lima, foi necessário organizar o traslado transoceânico das partes componentes da obra. Tal empreendimento demandou muito esforço das autoridades peruanas, sendo realizado por meio de numerosos navios, a vapor e a vela, pela linha de Magalhães. As peças partiram, sobretudo, de dois portos europeus: Le Havre, de onde foram enviados os granitos e os bronzes fundidos na França, e Gênova, de onde partiram os mármorees trabalhados em Carrara, embarcados no navio Aurora.⁶⁸

O processo de traslado se estendeu por um mais de um ano, retardado, de certo modo, pela decisão de substituir a Vitória, que demandou tempo para a fundição da nova estátua. Enquanto as autoridades no Peru pressionavam pelo rápido envio da obra – que ainda demandaria muito trabalho para ser instalada na capital – as autoridades na França esforçavam-se por justificar os prolongados atrasos. Em dezembro de 1873, o ministro de Obras Públicas, Rosas, informou ao Ministério de Relações Exteriores que o monumento não poderia ser finalizado no prazo desejado – provavelmente, maio de 1874, coincidindo com as comemorações pelo aniversário do combate –, a menos que fossem remetidas imediatamente as peças ainda presentes na Europa. Manifestou, ainda, que convinha solicitar ao ministro na França o envio do granito do embasamento e da nova estátua da Vitória.⁶⁹ Tal mensagem foi respondida por Pedro Gálvez em 14 de janeiro de 1874, em um ofício dirigido ao Ministério de Relações Exteriores. Em sua missiva, Gálvez informou ser impossível cumprir a ordem recebida.

O ministro recordou que poucos dias antes havia enviado ao Peru o “conocimiento de embarque” de 47 toneladas de granito e 10 de mármore, através do navio Ceylan, que partira do porto de Le Havre no dia 5 de janeiro.⁷⁰ Com relação às peças ainda restantes, Gálvez ofereceu um panorama da situação dos trabalhos. Anunciou que o arquiteto Guillaume havia lhe informado que 55 toneladas de granito estavam em Le Havre prontas

---

⁶⁷ Ofício do MGPOP Rosas ao MRE. Lima, 26 de novembro de 1872. AMRE, caixa 205, carpeta 7, código 2-0-, fólio 134.

⁶⁸ Em janeiro de 1873, o Ministro de Obras Públicas comunicou a chegada do navio Aurora a Callao, transportando 93 volumes contendo os mármorees para o monumento, provenientes de Gênova. Cf. Ofício nº 26, do MGPOP ao MRE. Lima, 7 de janeiro de 1873. AMRE, caixa 213, carpeta 8, código 2-0, fólio 12.

⁶⁹ Ofício nº 193, do MGPOP Rosas ao MRE. Lima, 27 de dezembro de 1873. AMRE, caixa 213, carpeta 10, código 2-0, fólio 67.

⁷⁰ Ofício nº 5, do ministro Pedro Gálvez ao MRE. Paris, 6 de janeiro de 1874. AMRE, caixa 225, carpeta 1, código 5-14, fólio 5.

para embarcar no fim do mês de janeiro, enquanto a parte restante do material não seria enviada antes do final de fevereiro, do mesmo modo que o gradil – composto de 5 toneladas. Por fim, com relação à nova estátua da Vitória, afirmou que ela estaria pronta, igualmente, para fins de fevereiro. Concluindo seu ofício, o ministro na França manifestou incredulidade quanto à conclusão da obra até maio daquele ano, a fim de que fosse inaugurada na ocasião do aniversário do combate:

Persuadido como estoy á que la órden del Gobierno tenía por objeto facilitar la inauguracion del Monumento el mismo dia del aniversario que debe conmemorar, veo que aun sin contar con el obstáculo que resulta del envio ya hecho, el empleo de los vapores no habrá tampoco bastado para conseguir ese objeto, puesto que la última remesa que se compondrá del resto del granito y de la verja, en la hipotesis mas favorable, es decir, embarcandose a principios de Marzo, no podrá llegar al Callao sino á fines de Abril, lo cual sería sin duda demasiado tarde.⁷¹

Em 16 de fevereiro, Gálvez comunicou a partida, pelo navio Batavia, das peças restantes de granito destinadas ao embasamento da obra, acomodadas em 29 caixas. Entretanto, a estátua da Vitória teria seu envio adiado, em razão de um contratempo na fundição da peça, que precisaria ser reparada.⁷² Um mês depois, o ministro enviou ao Peru o “conocimiento de embarque” no vapor Sorata – da linha de Magalhães – das peças do gradil do monumento, e no navio a vela Brave de Lourmel de 45 toneladas de granito.⁷³ Apenas em 3 de junho de 1874, o ministro de Obras Públicas comunicou ao despacho de Relações Exteriores ter recebido o conhecimento de embarque das últimas partes do monumento, peças de granito para o embasamento e a nova estátua da Vitória.⁷⁴ Elas haviam partido da França em 1º de maio, pelo vapor Cotopaxi, da linha de Magalhães.⁷⁵

Por sua vez, os trabalhos de instalação da coluna na Plaza Dos de Mayo foram conduzidos pelo engenheiro-arquiteto Nicolás Mequer, auxiliado pelo arquiteto Edmond Guillaume desde Paris.⁷⁶ A documentação epistolar nos revela os desafios que precisaram

⁷¹ Ofício nº 7, do ministro Pedro Gálvez ao MRE. Paris, 14 de janeiro de 1874. AMRE, caixa 225, carpeta 1, código 5-14, fólhos 8 e 9.

⁷² Ofício nº 26, do ministro Pedro Gálvez ao MRE. Paris, 16 de fevereiro 1874. AMRE, caixa 225, carpeta 1, código 5-14, fólho 42.

⁷³ Ofício nº 41, do ministro Pedro Gálvez ao MRE. Paris, 16 de março de 1874. AMRE, caixa 225, carpeta 1, código 5-14, fólho 70.

⁷⁴ Ofício nº 69, do MGPOP Rosas ao MRE. Lima, 03 de junho de 1874. AMRE, caixa 222, carpeta 14, código 2-0, fólho 80.

⁷⁵ Ofício nº 58, de Emilio Bonifaz ao MRE. Paris, 1 de maio de 1874. AMRE, caixa 225, carpeta 1, código 5-14, fólho 100.

⁷⁶ Apesar de celebrar um contrato para a colocação do monumento com o ministro Pedro Gálvez, o arquiteto francês não se dirigiu ao Peru. Uma cópia desse contrato foi enviada ao governo peruano pela Legação Francesa em abril de 1874. Cf. Ofício nº 50, de Emilio Bonifaz ao MRE. Paris, 1 de abril de 1874. AMRE, caixa 225, carpeta 1, código 5-14, fólho 79. Para esse serviço, o arquiteto recebeu a quantia de 50 mil francos. Cf. Ofício nº 42, do MGPOP-Rosas ao MRE. Lima, 27 de março de 1874. AMRE, caixa 222, carpeta 14, código 2-0, fólho 49.

ser transpostos pelas autoridades peruanas para instalar um monumento daquela magnitude, sem precedentes na capital peruana, desprovidos de um corpo de operários qualificados e da maquinaria adequada.

Mequer elaborou três projetos para a praça que deveria cercar a coluna, enviados a Paris em 13 de junho de 1873, para serem apreciados por Guillaume, que deveria eleger o mais apropriado.⁷⁷ Os andaimes e demais máquinas necessárias aos trabalhos de colocação da coluna na praça foram construídos também na Europa, a partir de plano desenhados pelo engenheiro peruano, a despeito das tensões entre a *Junta Central de Ingenieros* em Lima – que insistia na necessidade de sua fabricação na Europa – e a Legação Francesa – que não desejava acumular mais uma atribuição.⁷⁸ Por fim, foram contratados, por intermédio do Encarregado de Negócios da República na França Emilio Bonifaz, três operários europeus para a colocação do monumento que, diferente dos artistas Cugnot e Guillaume, dirigiram-se à capital peruana: o marmorista Camilo Reggiani,⁷⁹ o carpinteiro Jose Sabiski e o “colocador y aparejador de piedras” Carlos Bertin. A seguir, transcrevemos um trecho significativo do contrato firmado entre os dois últimos operários e o governo peruano:

[...] Apruébase en todas sus partes, la contrata celebrada por dicho funcionario, con los obreros Jose Sabiski y Carlos Bertin, que se dirijen á esta Capital, con el objeto de trabajar en la colocacion del Monumento “Dos de Mayo”; [...], debiendo disfrutar cada uno, durante el tiempo que duren sus trabajos, del sueldo de setecientos cincuenta francos, [...]; y accédese á la solicitud de los citados obreros, de que en lugar del pasaje de regreso, que debe abonárseles segun la cláusula 4ª de su contrato, puedan pedir el de Paris al Callao, para sus esposas, si lo tuvieren por conveniente. Y por cuanto, el Encargado de Negocios de la Republica en Francia, ha abonado á los contratados Sabiski y Bertin, la suma de tres mil setecientos noventa y cinco francos, que importan los pasajes de cubierta, hasta el Puerto del Callao, y del ferrocarril de San Nazaire y de Colon á Panamá,

⁷⁷ Em julho de 1873 a Legação Peruana na França comunicou o recebimento dos projetos. Ofício nº. 83, de Emilio Bonifaz, ao MRE. Paris, 16 de julho de 1873. AMRE, caixa 216, carpeta 11, código 5-14, fólio 40.

⁷⁸ Esse conflito pode ser apreendido no ofício enviado pelo Ministro de Obras Públicas, Rosas, ao Ministro de Relações Exteriores, em que apresentava os argumentos mobilizados pela *Junta Central de Ingenieros* para rebater, ponto a ponto, os inconvenientes apresentados pela Legação na França para a construção dos andaimes na Europa. A Legação argumentava não possuir as informações necessárias para encomendar as peças, e que sua fabricação na Europa atrasaria a inauguração, pelo tempo que demandaria sua execução e viagem marítima. Em resposta, a *Junta de Ingenieros* contra-argumentou que já havia realizado o envio dos planos necessários para a fabricação em novembro de 1872, que essa não demandaria mais de um mês de execução e que, sendo o envio feito num vapor via Magalhães, não necessitaria mais de 40 dias a chegar ao porto de Callao. Argumentava ainda que, caso fossem construídos na Europa, ficariam mais baratos e melhor executados do que no Peru. Cf. Ofício nº 20, de MGPOP J. Rosas ao MRE. Lima, 4 de março de 1873. AMRE, caixa 213, carpeta 8, código 2-0, fólios 21 e 22.

⁷⁹ Ofício n. 80, de Emilio Bonifaz ao MRE. Paris, 16 de julho de 1873. AMRE, caixa 216, carpeta 11, código 5-14, fólio 34. Sobre a viagem de Reggiani, ver também: Ofício n. 63, do MGPOP J. Rosas ao MRE. Lima, 19 de maio de 1873. AMRE, caixa 213, carpeta 8, código 2-0, fólio 73.

y ademas, la indenizacion de viaje estipulado en la condicion 2ª del referido contrato, equivalente á la mitad del sueldo de un mes.⁸⁰

5. A vitória em bronze: as partes do monumento

O Monumento Dos de Mayo está, de certo modo, filiado à tradição da escultura neoclássica, estabelecendo diálogos com múltiplas referências do repertório clássico greco-romano,⁸¹ que buscaremos resgatar nesta breve análise formal da obra. Para tanto, não contamos com trabalhos anteriores, haja vista que os estudos acerca do monumento se centraram nas vicissitudes de sua trajetória de edificação.

O Dos de Mayo é composto por uma coluna rostral,⁸² em mármore, decorada com ramos de palma. Ao redor da coluna, estão dispostas quatro proas de navios, em bronze, que fazem alusão ao caráter naval do combate.

Figura 6: no detalhe, proas de navios ao redor da coluna. Cf. HAMANN MAZURÉ, Johanna. **Monumentos públicos en espacios urbanos de Lima**, 1919-1930. Barcelona: Universitat de Barcelona – Tese de Doutorado, 2011, p. 46.

⁸⁰ Ofício nº 98, do MGPOP J. Rosas ao MRE. Lima, 21 de maio de 1873. AMRE, caixa 213, carpeta 8, código 2-0, fólio 76 e 77.

⁸¹ Segundo Giulio Carlo Argan, surgiu em Roma, no século I d.C., a ideia de que a arte grega dita clássica – dos séculos IV e V a.C. – havia atingido um “termo de perfeição”, podendo apenas ser imitada, postura que persistiu nas manifestações artísticas subsequentes. Para Argan, o que diferenciou o Neoclassicismo, que emergiu em meados do século XVIII, dos períodos anteriores, foi sua nova concepção de arte como produção racional e consciente, ancorada numa nova “ciência do belo”, a estética, tendo por princípio unificador a cultura iluminista. Nessa nova concepção, o antigo – e sua aceção de “belo” – tornou-se um modelo atemporal e uma verdade teórica, que não podiam ser modificados pela tradição. ARGAN, Giulio Carlo. “Problemas do Neoclassicismo” e “O Neoclássico”. **Arte moderna na Europa**: de Hogarth a Picasso, trad. Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 (1ª ed. Milão, 1983), pp. 143-195.

⁸² O *rostro* corresponde a um prolongamento da proa dos navios de guerra, com a finalidade de perfurar o casco das embarcações inimigas.

Figura 7: “Colonne rostrale érigée à Roma en mémoire de la victoire navale remportée par Caius Duillius sur les Carthaginois”. *Figures de l'Histoire de Polybe*. Bibliothèque nationale de France, s/d, département Estampes et photographie, 4-ID-34.

A coluna rostral é uma solução escultórica que teve entre suas primeiras expressões a *Colonna Duilia*, localizada originalmente na *Rostra*,⁸³ próximo ao Fórum Romano, em homenagem ao triunfo do general Caio Duílio sobre os cartaginenses na Batalha de Milas (260 a.C.), no bojo da primeira Guerra Púnica. A coluna original se perdeu, mas parte da inscrição em sua base foi localizada por volta de 1565 e está preservada no *Museo Nuovo Capitolino*.⁸⁴ A coluna rostral foi mobilizada posteriormente em numerosas ocasiões. Destacam-se as duas colunas em São Petersburgo, junto ao edifício da Bolsa de Valores, na

Ilha de Vassilievski, sobre o rio Neva, conjunto concebido pelo arquiteto francês Thomas de Thomon e construído nas duas primeiras décadas do século XIX.⁸⁵

Figura 8: ao fundo, reprodução da coluna Duilia, presente no *Museo della Civiltà Romana*, sala VII, “La conquista del Mediterraneo”. Disponível na página do museu: http://www.museociviltaromana.it/es/percorsi/percorsi_per_sale/sezioni_storiche/sala_vii_la_conquista_d_el_mediterraneo Acessado: 31.07.2019.

⁸³ A *Rostra* se constituía em uma tribuna localizada nas imediações do Fórum Romano, da qual os oradores se dirigiam ao público. Apesar de sua origem remota, ganhou tal designação após a instalação dos rostos de navios capturados por Caio Mênio na Batalha de Antium (338 a.C.). Cf. PLATNER, Samuel Ball. **The Topography and Monuments of Ancient Rome**. Boston: 2ª ed. Allyn and Bacon, 1911 [1ª ed. 1904], p. 220; COARELLI, Filippo. “Le Forum Romain”. **Guide Archéologique de Rome**. Paris: Hachette, 1994, pp. 37-74 (1ª. Ed. Italiano 1980).

⁸⁴ PLATNER, Samuel Ball. *Op. Cit.*, 1911; RICHARDSON JR., Lawrence. **A new Topographical Dictionary of Ancient Rome**. “Columna Rostrata C. Duilii (2)”. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992, pp. 96-97.

⁸⁵ CHASTEL, André. **L’art français**. Le temps de l’éloquence, 1775-1825. Paris: Flammarion, 1996, pp. 248-249.

Contudo, os artistas franceses Cugnot e Guillaume parecem ter encontrado inspiração em algo que lhes era mais próximo. Nas páginas do jornal francês *Le Gaulois*, foi publicado um artigo em 15 de julho de 1868 assinado por Léon Dommartin, ironizando os trabalhos expostos no Palácio das Indústrias, no âmbito do concurso para o Monumento Dos de Mayo, ocorrido poucos meses antes. A respeito do projeto vencedor, afirmou:

No ano passado, foi o Peru que pediu à França um monumento nacional. Até nos lembramos do horrível desfecho desse caso e do golpe baixo que o júri francês não teve medo de dar aos peruanos, enviando-lhes, sob o pretexto de um monumento nacional, um bonito candelabro a gás, decorado com proas como as da Place de la Concorde.⁸⁶

O articulista, nessas linhas, acusa veladamente o projeto de Cugnot e Guillaume de se inspirar nos lampadários da *Place de la Concorde*, desenhados pelo arquiteto Jacques Hittorf sob a Monarquia de Julho, desde 1836.⁸⁷ Estes são decorados com proas de navios, em referência à sua proximidade ao *Hôtel de la Marine*. A seguir, podemos conferir fotografias contemporâneas dos lampadários.

Figuras 9 e 10: Paris Zigzag. Le site des parisiens curieux. “Les plus beaux réverbères de Paris”: <https://www.pariszigzag.fr/lieux-insolites/plus-beaux-reverberes-paris> Acesso: 01.04.2019.

⁸⁶ No original: “L’an dernier, ce fut le Pérou qui demanda à la France un monument national. On se rappelle même l’horrible dénouement de cette affaire et le vilain tour que le jury français ne craignit pas de jouer aux Péruviens en leur envoyant, sous prétexte de monument national, un assez joli candélabre à gaz, orné de proes comme ceux de la place de la Concorde”. **Le Gaulois**: littéraire et politique. “Ricanements”. Paris, ano 1, n. 11, 15 de julho de 1868, p. 2. BnF – Gallica.

⁸⁷ Os lampadários em forma de colunas rostrais da praça já haviam sido mencionados em: **Description de la Place de la Concorde, Explication des Statues qui la décorent [...]**. Paris: Chassaignon, Imprimeur-Libraire, 1838, p. 4. BnF – Gallica.

Segundo Milton Godoy Orellana, cujo trabalho foi minha referência para chegar ao referido artigo, o jornal *Le Gaulois* era uma publicação de tendência bonapartista. Desse modo, para compreender as críticas ao projeto vencedor e ao concurso devemos considerar a postura pró-hispânica do governo de Napoleão III frente à Guerra Hispano-Sudamericana, que se deu no mesmo contexto da presença militar francesa no México.⁸⁸

Ao topo da coluna, está uma estátua em bronze da Vitória alada, carregando uma espada e um ramo de palma, em referência ao conflito e seu desfecho favorável.⁸⁹

Figura 11: *Monumento en honor a los héroes del Combate del Dos de Mayo* Fotografia: sépia; 314 x 251 mm. Autor: Eugenio Courret. Disponível em PUCP: <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/110805>. Localização: FOT-0972-A

O pedestal do monumento é composto de dois níveis: uma base circular, onde se exibem relevos com cenas do combate naval; e uma base quadrangular, circundada por quatro estátuas femininas, dispostas cada qual em uma das faces do pedestal, representando as quatro nações sul-americanas aliadas no conflito, Peru, Chile, Equador e Bolívia. Diante da estátua representando o Peru, está o herói José Gálvez.

Tal composição, conformando uma coluna cujo topo é ocupado por uma estátua da Vitória, é bastante recorrente dentro do universo da escultura pública. Na ocasião da

⁸⁸ GODOY ORELLANA, Milton. *Op. Cit.*, 2017, pp. 103-105.

⁸⁹ Monteverde aponta as modificações entre essa estátua inaugurada e a primeira, rejeitada em razão de seu tamanho, por sugestão de Pedro Gálvez. A versão original, hoje instalada em Talca, era mais carregada de simbolismo e expressividade: vestia o barrete frígio, portava à mão uma coroa de lauréis além da espada e da palma, trazia o rosto expressivo, com a boca aberta. MONTERVERDE SOTIL, Rodolfo. *Op. Cit.*, 2019, p. 56.

exposição dos projetos no Palácio das Indústrias, em 1868, o jornal *L'Illustration* criticou esse aspecto, e sugeriu que os artistas haviam se inspirado, majoritariamente, em duas obras parisienses:

Vários concorrentes preferiram adotar, por motivo principal, uma coluna encimada por uma estátua triunfal. Lembraram, alguns, a coluna da Place du Chatelet, outros, a coluna da Bastilha. Nós não sabemos se esse tipo é realmente peruano; mas é certamente um pouco banal; é pobre em sua elegância, e frequentemente se assemelha a um gigantesco candelabro.⁹⁰

Figura 12: Fontaine du Palmier, 1860-1869. Fotografia Édouard Baldus. Fotografia, 28,1 x 20,6 cm (épr.), 40 x 30 cm (mont.). Portal des Bibliothèques Municipales Spécialisées. Disponível em: <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0001989390>. Acesso: 01.04.2019.

Nesse fragmento, o articulista se referia à *Colonne de Juillet* e a *Fontaine du Palmier*. A *Colonne Juillet* foi erigida na Place de la Bastille para comemorar a Revolução de 1830, sendo composta por uma coluna cujo topo é ocupado por uma escultura em bronze dourado, *Le Génie de la Liberté*, de Auguste Dumont. Por sua vez, a *Fontaine du Palmier* (ao lado), localizada na Place du Châtelet, foi instalada em princípios do século XIX, sendo sua parte escultórica obra de Louis-Simon Boizot. Ainda que essa crítica tenha sido dirigida genericamente aos projetos, sem particularizar o apresentado por Cugnot e Guillaume, é interessante apontar as convergências entre ele e a fonte parisiense.

A coluna francesa é forrada por anéis de bronze nos quais estão inscritos nomes de batalhas vencidas por Napoleão, rematada por uma estátua da Vitória sobre um capitel egípcio.⁹¹ Assim como o Dos de Mayo, porém, a base dessa coluna está rodeada por quatro estátuas femininas de pé, de mãos dadas, alegorias da Justiça, Força, Prudência e

⁹⁰ No original: “Plusieurs concurrents ont préféré adopter, pour motif principal, une colonne surmontée d’une statue triomphale. Ils se sont souvenus, les uns de la colonne de la place du Châtelet, les autres de la colonne de la Bastille. Nous ne savons si ce type est bien péruvien; mais il est assurément un peu banal; il est maigre dans son élégance, et volontiers il ressemble à une gigantesque candélabre”. Cf. *L'illustration*, journal universel. “Exposition des modèles du monument à élever au Pérou”. Paris, ano 26, vol. 51, n° 1305, 29 de fevereiro de 1868, p. 138.

⁹¹ CHASTEL, André. *Op. Cit.*, 1996, p. 242.

Vigilância.⁹² Em 1858, sob Napoleão III, a base do conjunto foi reformulada, e foram inseridas esfinges egípcias que passaram a abastecer a fonte.

O escultor Louis-León Cugnot, por sua vez, já havia mobilizado uma composição semelhante em um de seus trabalhos anteriores, o Monumento a Crespel-Dellisse (1867), na cidade de Arras, que homenageia um industrial francês. A obra se compõe de uma coluna, cujo topo é ocupado por um busto do homenageado. Junto à base, estão duas estátuas femininas que alegorizam a Indústria e a Agricultura,⁹³ reunindo aos seus pés seus atributos característicos, de uma maneira similar ao que veremos no Dos de Mayo.

Figuras 13, 14 e 15: Monumento a Crespel-Delisse, Arras, 2017. Fotografia: Sunala. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monument_%C3%A0_Crespel-Delisse_01.jpg Acesso: 01.04.2019.

A seguir, dedicamo-nos a explorar as estátuas que alegorizam os países membros da quadrupla aliança sul-americana. Aqui, nosso maior desafio foi decifrar os atributos que acompanham as estátuas e caracterizam os países, junto ao pedestal quadrangular do conjunto. Entre as fontes levantadas, apenas o jornal *El Comercio*, no contexto de

⁹² LACOUR, François. “La Fontaine du Palmier (Place du Châtelet)”. *Le Monde Illustré*, Paris, n. 50, 27 de março de 1858, p. 206. BnF – Gallica.

⁹³ **Guide national et catholique du voyageur en France**: avec notices religieuses, historiques et biographiques, [...]. Paris, 1900-1901, p. 188. Bibliothèque nationale de France, département Philosophie, histoire, sciences de l’homme, L29-175 (2, 1).

inauguração, teceu comentários descritivos a respeito da obra, que serão a base para nossos apontamentos.⁹⁴ Como vimos, o edital do concurso apenas definiu que os países aliados deveriam vir representados em estátuas do dobro tamanho natural, de pé ou sentadas. Tampouco, a produção historiográfica voltada a este monumento discutiu mais detidamente seus componentes alegóricos, tornando nosso trabalho de identificar os atributos das estátuas-países desprovido de referências anteriores sólidas.⁹⁵ A designação dos conjuntos foi inequívoca porque em cada face se inscreveu a inicial do país referenciado nos frisos do pedestal.

De nossa parte, para desvendar a composição das alegorias de cada país, baseamos-nos nos elementos presentes no respectivo escudo nacional das nações no período de construção do monumento, que puderam ser localizados como atributos característicos em algumas das esculturas. De fato, presume-se que, em se tratando de particularizar países que compartilham muitas características – localizados em regiões andinas e amazônicas, possuindo semelhante fauna e flora – o escudo de armas poderia se tornar um ponto de referência para os escultores europeus.

Reproduzimos fotografias das partes componentes da obra extraídas, sobretudo, de uma edição da revista ilustrada *Prisma*, de 1906, assinadas por “Moral”.⁹⁶ A opção pelas fotografias da revista se justifica porque diversos elementos que integravam a obra originalmente se perderam no curso dos anos e não foram restaurados, a exemplo da espada que seguravam o Peru e o Chile e da coroa à cabeça do Equador.

---

⁹⁴ **El Comercio**. “Monumento del Dos de Mayo”. Lima, ano 36, nº 12.047, 31 de julho de 1874. IRA.

⁹⁵ Apenas o artigo de Monteverde Sotil empreendeu uma análise formal da obra. Contudo, no que se refere às estátuas que alegorizam as quatro Repúblicas aliadas, o autor se limitou a identificá-las e descrevê-las, sem interpretar seus atributos. MONTERVERDE SOTIL, Rodolfo. *Op. Cit.*, 2019, pp. 39-75.

⁹⁶ **Prisma**: revista ilustrada de artes, letras, etc. Lima, ano 2, núm. 8, 16 de fevereiro de 1906. Biblioteca del MALI.

5.1. Peru e José Gálvez

Figura 16: conjunto alegórico representando o Peru, na face frontal do monumento. Aos pés da estátua do Peru e sobre a placa de dedicatória da obra, está a estátua do coronel José Gálvez. *Prisma*, 1906.

Figuras 17 e 18: porção lateral direita e esquerda do conjunto alegórico do Peru. *Prisma*, 1906.

Figura 19: no detalhe, do lado direito da estátua do Peru, podemos ver a *Vicunha*, camelídeo andino, e a *Quina*, planta arbustiva. Fotografia: Rafael Dias Scarelli, julho de 2017.

Figura 20: no detalhe, do lado esquerdo da estátua, podemos identificar a *Cornucópia* recheada de moedas. Fotografia: Rafael Dias Scarelli, julho de 2017.

A alegoria peruana está, naturalmente, em evidência frente às demais, disposta na parte frontal do monumento, alinhada com a estátua de Gálvez, com a placa que traz a dedicatória e com a face da estátua da Vitória, ao topo da coluna. A mulher que representa o Peru, envolta na bandeira nacional que lhe cobre os ombros, veste à cabeça o barrete-frígio, sensível para traçar as fronteiras simbólicas da República Peruana com a Monarquia Espanhola inimiga. Carrega ainda atributos que expressam posição beligerante, enumerados em *El Comercio*: traz uma espada à mão direita – que já se perdeu na atualidade, carregando a mulher apenas sua empunhadura; usa sandálias e um vestido que exhibe panturrilhas torneadas. Apesar de a estátua do Chile também portar uma espada à mão, é apenas a do Peru que se posiciona em movimento de ataque, sugerindo o protagonismo desse país no combate.

Figura 21: *Escudo nacional del Perú*. Ao topo, a vicunha e a quina. Na parte inferior, a cornucópia. Disponível na página do Ministerio de Vivienda:

http://www3.vivienda.gob.pe/grd/documentos/Triptico_simbolo_patrios.pdf Acessado: 23.12.2019

Por fim, o jornal afirma que a estátua vinha acompanhada de uma lhama, símbolo da natureza peruana, e se silencia sobre os demais aspectos. Discordamos, porém, dessa afirmação: propomos que esse animal, junto aos outros elementos que circundam a estátua, são uma referência ao escudo nacional do Peru. Entre os elementos presentes no conjunto que nos permitem associá-lo ao escudo peruano, estão: a *Cornucópia* liberando moedas, símbolo da prosperidade, à esquerda da estátua da mulher; a *Vicunha*, espécie de camelídeo andino, presente à direita da estátua; a planta arbustiva *Quina*, acompanhando a vicunha, à direita da estátua. Todos esses elementos estão presentes no escudo de armas peruano, reproduzido ao lado.

Aos pés da estátua do Peru está a do coronel José Gálvez, desfalecido e trajando uniforme militar, sugerindo seu falecimento em combate. O coronel está em posição horizontal, com a cabeça tombada para trás. Apoia o peso do corpo sobre o braço esquerdo, enquanto sua mão direita ainda carrega, com dificuldade, sua espada. Podemos notar, em linhas gerais, uma certa afinidade na representação de Gálvez com determinada tipologia de representação proveniente do conhecido *Gaulês Moribundo* – ou também *Gladiador Moribundo*⁹⁷ –, hoje presente no Museu Capitolino de Roma. A escultura representa um combatente ferido, em posição horizontal, com o tronco erguido apoiado

⁹⁷ Devo os princípios dessa reflexão à contribuição do professor Dr. Luciano Migliaccio (FAU/USP).

sobre o braço direito, tendo sua cabeça curvada para frente e sua espada depositada sobre o plinto.⁹⁸

Figura 22: *Gaulês moribundo*, Museu Capitolino, Roma. Fotografia: José Luiz Ribeiro, 2016. Disponível:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dying_Gaul_-_Palazzo_Nuovo_-_Musei_Capitolini_-_Rome_2016_\(4\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dying_Gaul_-_Palazzo_Nuovo_-_Musei_Capitolini_-_Rome_2016_(4).jpg)

Acessado em: 01.04.2019.

Francis Haskell incluiu essa obra em seu catálogo de esculturas da Antiguidade que conformaram modelos para a arte ocidental. Segundo o autor, o primeiro registro da escultura apareceu em um inventário da coleção Ludovisi em Roma, em 2 de novembro de 1623.

Após transitar entre diferentes donos, foi adquirida pelo Papa Clemente XII (1730-1740) para o Museu Capitolino, pouco antes de 1737. Ali, ela permaneceu até 1797, quando, pelos termos do Tratado Tolentino, foi cedida aos franceses. Chegou a Paris em meio a uma procissão triunfal em 1798, sendo exibida no *Musée Central des Arts*. Em 1816, após a queda do império, ela foi restituída ao Museu Capitolino romano.⁹⁹ Ademais de seu périplo pela França, deve-se frisar que essa obra gozou de bastante prestígio desde sua descoberta no século XVII, contando com numerosas reproduções em gesso, mármore e bronze, espalhadas pela Europa.¹⁰⁰

Para além das cópias da obra, o *Gaulês moribundo* conformou um modelo representacional de combatentes feridos ou morrendo, que informou um amplo conjunto

⁹⁸ A diversidade de nomes da obra reflete as controvérsias que cercaram as interpretações de que foi alvo. Originalmente, foi entendida como sendo a representação de um gladiador romano ferido após combate. Desde fins do século XIX, é considerada uma cópia romana de um dos bronzes dedicados a Átalo I, rei da cidade grega de Pérgamo, do século III a.C., em comemoração à vitória grega sobre os gauleses. Cf. HASKELL, Francis; PENNY, Nicholas. **Taste and the Antique**. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900. Londres: Yale University Press, New Haven and London, 2006 (1ª ed. 1981), pp. 226-227.

⁹⁹ HASKELL, Francis; PENNY, Nicholas. *Op. Cit.*, 2006, p. 224.

¹⁰⁰ Segundo Haskell, a primeira cópia conhecida da obra foi um molde de gesso destinado ao rei da Espanha em 1650. Uma versão em mármore foi esculpida por Michel Monnier em 1684, que esteve em Roma entre 1672 e 1682, destinada a Luís XIV, que permanece hoje no Palácio de Versalhes. Na Inglaterra, também podemos encontrar cópias da obra, a exemplo do mármore trabalhado por Vierpyl para o Lorde Premboke Wilton em Wiltshire antes de 1769. Thomas Jefferson desejou incluir uma cópia da escultura em sua galeria em Monticello (EUA). Por fim, dando conta de sua difusão, Haskell assinala que o *Gladiador* poderia ser comprado como peso de ferro de papel no século XIX. HASKELL, Francis; PENNY, Nicholas. *Op. Cit.*, 2006, p. 225.

de esculturas. Nessa seara, poderíamos mencionar a obra de Jean-Baptiste Giraud, *Achilles morrendo* (1789)¹⁰¹ – que representa o herói no esforço de retirar a flecha envenenada de seu calcanhar –, além da escultura de Ferdinand Pettrich, *Tecumesh Morrendo* (1856)¹⁰² – que retrata o líder indígena do povo Shawnee morto na Guerra Anglo-Americana (1812), em pose agônica.

Por fim, ressaltamos também que os dois artistas responsáveis pelo Monumento Dos de Mayo foram agraciados com o *Prix de Rome* (1856 e 1859), desenvolvendo parte de sua formação acadêmica na cidade de Roma, onde já se encontrava a estátua do *Gaulês Moribundo*, restituída ao Museu Capitolino.

---

¹⁰¹ Jean-Baptiste Giraud. *Achille Mourant* (1789). Musée Granet, Aix-en-Provence, França.

¹⁰² *The Dying Tecumesh*. Mármore, 93,1cm x 197,2cm x 136,6cm. Smithsonian American Art Museum, Washington, Estados Unidos. Disponível em Warburg – Banco Comparativo de Imagens (CHAA-Unicamp): <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/7508> Acesso: 01.04.2019.

5.2. Chile

Figura 23: conjunto alegórico representando o Chile. *Prisma*, 1906.

Figuras 24 e 25: porção lateral direita e esquerda da estátua do Chile. *Prisma*, 1906.

Figura 26: no detalhe, ao lado direito da estátua, o *Condor*. Fotografia: Rafael Dias Scarelli, junho de 2017.
 Figura 27: no detalhe, ao lado esquerdo, o *Penacho de tres plumas* e um *Fascio littorio*. Fotografia: Rafael Dias Scarelli, junho de 2017.

Na face do Chile, assim como no caso anterior, elementos do escudo chileno acompanham, como atributos, o conjunto: um *Condor*, ao lado direito da estátua da mulher, e o *Penacho de três plumas* – símbolo de distinção que traziam no chapéu os antigos presidentes do país¹⁰³ –, ao lado esquerdo da estátua. Junto às plumas, está também um *Fascio littorio*, símbolo romano associado ao poder e à autoridade, que pode se combinar às plumas tricolores como referências aos mandatários chilenos. A mulher segura um rolo de papel na mão esquerda, no qual se pode ler “Tratado de Alianza. 5 Diciembre de 1865”. Trata-se de uma referência à formação da aliança entre Peru e Chile, que culminou na concertação sul-americana contra a esquadra espanhola.

O fato de apenas a estátua do Chile, além do Peru, trazer uma espada à mão, justifica-se pelo protagonismo bélico desse país dentro da aliança: foi a primeira nação a declarar guerra à Espanha e empreendeu, antes do Combate de Callao, campanhas navais ao lado dos peruanos contra os espanhóis, a exemplo do Combate de Abtao, em 7 de fevereiro de 1866.

Figura 28: *Escudos de armas del Chile*, com o condor, o cervídeo huemul e as plumas tricolores ao topo. Disponível na página do Governo do Chile: “Nuestro país. Símbolos patrios”, **Gobierno de Chile**. <https://www.gob.cl/nuestro-pais/> Acessado: 23.12.2019.

¹⁰³ Segundo página oficial do Ministério de Relações Exteriores. Ver: “Emblemas nacionales”, **Ministerio de Relaciones Exteriores**. <https://minrel.gob.cl/emblemas-nacionales/minrel/2008-08-13/184517.html>. Acessado: 23.12.2019.

5.3. Equador

Figura 29: conjunto alegórico representando o Equador. *Prisma*, 1906.

Figuras 30 e 31: porção lateral direita e esquerda da estátua do Equador. *Prisma*, 1906.

Figura 32: no detalhe, ao lado direito da estátua, frutos tropicais, em especial bananas e abacaxi. Fotografia: Rafael Dias Scarelli, julho de 2017.

Figura 33: no detalhe, ao lado esquerdo, um jacaré pousa sua pata sobre um jarro do qual escorre um líquido. Fotografia: Rafael Dias Scarelli, julho de 2017.

Para os conjuntos alegóricos de Equador e Bolívia, a decifração dos atributos foi limitada. Os aspectos mais inequívocos do Equador são o escudo e a letra “E” inscritos atrás da estátua, no pedestal. Os demais elementos presentes no conjunto são: frutas tropicais, em especial o abacaxi, à direita da estátua; e um jacaré, cuja cabeça aparece à esquerda da mulher, mas o corpo se estende por trás da mesma, de modo que sua cauda se exhibe na porção direita, entre os frutos. O réptil pousa sua pata sobre um jarro, do qual escorre um líquido.

Esses elementos narrados não estão explicitamente presentes no escudo do Equador. Porém, cumpre considerar que o jacaré é um animal presente no litoral do Pacífico americano. Propomos que o jarro do qual escorre o líquido, antes mencionado, é uma referência ao rio Guayas, presente no escudo equatoriano, em cujas margens encontram-se populações do réptil. Sem estabelecer essa conexão diretamente, reconhece *El Comercio*: “pisa ademas sobre un caiman ó lagarto, tan abundante en su rio principal”. Por fim, a tiara, originalmente disposta à cabeça da estátua, assemelha-se a raios solares, numa possível referência ao sol presente no escudo equatoriano. Com efeito, o jornal diz que à obra “la corona un sol ecuatorial”. Cabe ressaltar que o animal em destaque no escudo equatoriano, o condor, poderia colidir com a representação do Chile, também dotada dessa ave, e provocar confusões.

Figura 34: *Escudo de Armas del Ecuador*. Disponível na página do Consulado do Equador nos Países Baixos: <http://www.embassyecuador.eu/site/index.php/es/ecu-simbolos-patrios> Acessado: 07.06.2017.

5.4. Bolívia

Figura 35: conjunto escultórico representando a Bolívia. *Prisma*, 1906.

Figuras 36 e 37: porção lateral direita e esquerda da estátua da Bolívia. *Prisma*, 1906.

Figura 38: no detalhe, do lado direito da estátua da mulher, espigas de milho e um arado. Fotografia: Rafael Dias Scarelli, julho de 2017.

Figura 39: no detalhe, à esquerda da estátua, um menino nu. Fotografia: Rafael Dias Scarelli, julho de 2017.

Assim como para o conjunto do Equador, inexistente uma relação direta entre o escudo boliviano e os atributos que rodeiam essa estátua. Os únicos elementos inequívocos que nos permitem afirmá-la como sendo a Bolívia são, igualmente, o escudo deste país e a letra “B” gravados no pedestal do monumento, atrás da escultura. Novamente, a representação dos elementos em destaque no escudo boliviano poderia colidir com os atributos de outros países mais centrais na narrativa do conflito, o Chile – no caso do *condor*, presente em ambos os escudos –, e o Peru – no caso da lhama boliviana, que se assemelha à vicunha peruana – motivando confusões.

Figura 40: *Escudo de armas de Bolívia*, com o condor e a lhama. Disponível na página da Embaixada em Londres: <http://www.bolivianembassy.co.uk/index.php/bolivia/simbolos-patrios> Acessado: 07.06.2017.

Figura 41: *Ercole Fanciullo*. Museu Capitolino, Roma. Disponível em: <http://capitolini.info/scu00383/>. Acessado: 01.04.2019.

Cobre a cabeça da Bolívia uma espécie de elmo. Observando-o com atenção, porém, notamos que se trata da pele da cabeça de um felino: pode-se discernir as orelhas, o focinho e os dentes caninos superiores do animal sobre a testa da estátua, bem como suas patas, trançadas sobre o peito da mulher. Está em marcante diálogo com as estátuas de Hércules presentes no Museu Capitolino de Roma, denominadas *Ercole Fanciullo*, datadas dos séculos II e III d.C. Essas retratam o herói grego ainda criança, mas rodeado por seus atributos característicos, entre os quais, a pele do leão de Nemeia, que cobre sua cabeça. Após matar a fera que aterrorizava as planícies de Nemeia, o primeiro dos famosos doze

trabalhos que havia recebido, Hércules retirou o couro do animal e fez para si um manto. Para além da escultura, a representação do herói com tal adereço apareceu na pintura de Antonio Pollaiuolo, *Ercole e L'idra*,¹⁰⁴ da segunda metade do século XV, que o retrata realizando seu segundo trabalho, abater a Hidra de Lerna.

A referência a Hércules se reveste de novos significados se consideramos sua vinculação à tradição monárquica espanhola, estabelecida quando o Imperador Carlos V introduziu a divisa *Plus Ultra* e as duas colunas de Hércules como seu emblema pessoal, logo associado à expansão ultramarina espanhola. Por outro lado, o leão era um dos símbolos presentes no escudo de armas da Coroa de Castela e Leão. Curioso mencionar que nos tempos das lutas pela emancipação e nos primeiros anos de república, floresceu na região andina do Peru – especialmente na atual região de Ayacucho – representações de felinos, como alegorias da Espanha, sendo dominados ou abatidos, a exemplo das obras *Guerrero venciendo al león*, apresentadas no catálogo elaborado por Natalia Majluf e Eduardo Wuffarden.¹⁰⁵ Esses trabalhos, feitos em alabastro – ou *piedra de huamanga* –, pertencem a uma tradição escultórica que remonta aos primórdios da colonização.

Para avançar na compreensão dos atributos desse conjunto é preciso considerar um aspecto importante, que passou despercebido pela historiografia que se debruçou sobre o monumento: o fato de que o conjunto alegórico da Bolívia teve, de modo não intencional, seu lugar trocado com o Equador durante a instalação da obra em Lima. Dessa feita, a disposição das estátuas não reflete a composição concebida pelos artistas franceses. No formato original, ocupando o sítio da estátua do Equador, a alegoria da Bolívia deveria vir ao lado da alegoria do Peru, a quem estaria estendendo o menino nu, num gesto de oferta de seu filho à resistência contra a ex-metrópole agressora. O periódico limenho *El Comercio* assim denunciou:

La estatua que representa á Bolivia es hermosa y varonil. [...]. Brota á sus pies el maíz, y la cascarilla, y en tanto que, con la mano derecha, recibe el tratado que le presenta el Ecuador, *con la izquierda ofrece su hijo al Perú*. Desgraciadamente, se ha cometido un grave error al colocar las estatuas en el monumento, que debe subsanarse, porque destruye el pensamiento simbólico y la unidad, que presiden en todo él. *Se han invertido el lugar que correspondía á las estatuas de Bolivia y el Ecuador, ocupando uno el lugar de la otra, y vice-versa*, de modo que ahora Bolivia, á quien ofrece su hijo, no es al Perú, que amenazado y en actitud defensiva, lo que necesita son auxilios eficaces y no papeles.¹⁰⁶ [grifo nosso]

¹⁰⁴ *Ercole e L'Idra* (c. 1475). têmpera sobre madeira, 16 x 9cm. Gallerie degli Uffizi, Florença, Itália.

¹⁰⁵ *Guerrero venciendo al león*, primeiro terço do século XIX. Policromia, 15 x 14 x 6,5cm. Colección Bayly, Lima. MAJLUF, Natalia; WUFFARDEN, Luis Eduardo. **La piedra de Huamanga: lo sagrado y lo profano**. Lima: Museo de Arte de Lima, Banco de Crédito del Perú, Promperú, 1998, pp. 115-116.

¹⁰⁶ **El Comercio**, “Monumento del Dos de Mayo”. Lima, ano 36, nº 12.046, 31 de julho de 1874, p. 1. IRA.

Na gravura a seguir, presente no periódico francês *L'Univers Illustré* – publicada na ocasião da exibição do simulacro da obra na Exposição de Belas Artes de Paris em 1872, já mencionada –, podemos identificar os contornos do menino nu que integra a alegoria da Bolívia, comprovando que a mesma se localizava, de fato, ao lado do Peru.

Figura 42: *L'Univers Illustré*. Paris, ano 15, nº 902, 6 de julho de 1872, p. 428. Fonte: BnF – Gallica, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5757942p/f6.item> Acessado: 08.06.2017.

Figura 43: no detalhe da gravura, podemos facilmente discernir o menino nu, componente da alegoria da Bolívia, ao lado da alegoria do Peru.

Após tomar em conta essa modificação, podemos compreender que os conjuntos alegóricos dos países aliados no pedestal não ocupam posições nem fazem gestos fortuitos. Nesse sentido, o conjunto do Peru ocupa a face frontal do monumento, como liderança das quatro repúblicas e palco principal da cena homenageada, o Combate de Callao. Considerando-se as posições originais de Bolívia e Equador, a sucessão das estátuas obedece a ordem cronológica de adesão dos países à aliança contra Espanha: primeiro o Chile – firma aliança com o Peru em 5 de dezembro de 1865 –, depois o Equador – adere à aliança em 30 de janeiro de 1866 – e finalmente a Bolívia – a última, em 22 de março de 1866. Com exceção do Peru, todas as demais estátuas estão com os braços abertos, ofertando ou acolhendo uma oferta da estátua vizinha. Constrói-se assim um elo simbólico que as une, que se inicia e termina na estátua do Peru.

Na disposição original, o Chile – primeiro país a declarar guerra à Espanha – estende o seu braço direito para o Peru, oferecendo-lhe sua espada, em inequívoco gesto de apoio militar. Com o braço esquerdo estendido, entrega à estátua do Equador um rolo de papel, que faz referência à primeira aliança que uniu as quatro nações, onde podemos ler “Tratado de Alianza. 5 de Diciembre de 1865”. A estátua do Equador, por sua vez, estende o braço direito para recolher o papel do Chile, enquanto oferta a Bolívia um outro rolo de papel, com os mesmos dizeres. Finalmente, a Bolívia, com o braço direito recolhe o papel oferecido pelo Equador, enquanto apresenta a criança ao Peru, em sinal de oferta. Nos vértices do pedestal quadrangular, aparece a inscrição “unión americana”.

5.5. Relevos

No pedestal, estão dispostos, em sequência narrativa cronológica, seis relevos em bronze retratando episódios do conflito, desde a preparação das defesas do porto até a entrada triunfal dos soldados em Lima. A sequência dos relevos obedece à mesma ordem de leitura das estátuas, acima descrita: se inicia à esquerda da placa de dedicatória e segue contornando o monumento, até reencontrá-la.

Assim como para os grupos escultóricos, há uma relativa carência de fontes documentais que nos permitam reconstituir a elaboração dos relevos, bem como de trabalhos historiográficos que empreendam uma análise formal dos mesmos.¹⁰⁷ Nas Bases do Concurso, publicadas no fim de 1867, são mencionados dois relevos, especificando-

---

¹⁰⁷ Mais uma vez, o artigo de Monteverde Sotil foi o único trabalho que pudemos identificar, que, no entanto, não logrou avanços significativos. Cf. MONTERVERDE SOTIL, Rodolfo. *Op. Cit.*, 2019.

se apenas o conteúdo de um deles, que deveria representar a explosão da *Torre de la Merced*, onde morreu o coronel Gálvez.¹⁰⁸ Em nenhum dos três projetos premiados pela comissão julgadora, como já vimos nos desenhos de Le Preux, os artistas incluíram os relevos no pedestal do conjunto. Contudo, no catálogo da Exposição de Paris de 1872, na qual um simulacro do monumento foi exibido, podemos atestar a definição e avanço das obras. Consta ali, em sua descrição: “Seis episódios do combate; — baixos-relevos”.¹⁰⁹

Para a confecção dos relevos, os artistas contaram com a assistência do comissionado Numa Pompilio Llona, que levou, em sua bagagem a Paris, retratos fotográficos com a finalidade de garantir verossimilhança à representação dos personagens do *Dos de Mayo*. Parte dessas fotografias foi, posteriormente, doada pela viúva de Llona, Lastenia Larriva de Llona (1848-1924), ao antigo *Museo de Historia Nacional del Perú*, como consta em seu catálogo das seções de *Colonia, República e Galeria Nacional de Pinturas*:

Los 41 retratos que anteceden desde el signado con el nº74 inclusive, son los mismos que llevó a Europa el ilustre poeta ecuatoriano D. Numa Pompilio Llona, como documentación útil a los artistas con quienes, por encargo del gobierno del Perú, contrató la construcción del monumento que hoy conmemora en Lima la victoria del 2 de mayo de 1866, los obsequia al Museo la sra. Lastenia Larriva, viuda de Llona.¹¹⁰

A lista de fotografias presente no catálogo é composta por uma variedade de atores históricos. Inclui o então presidente coronel Mariano Prado, e seu gabinete ministerial, conhecido como “gabinete dos talentos”¹¹¹: os secretários de Guerra, coronel José Gálvez; de Governo, José María Quimper; da Fazenda, Manuel Pardo; de Relações Exteriores, Toribio Pacheco e da Justiça, Simeón Tejeda. Constam também nomes de pessoas importantes no curso do conflito, como o engenheiro colombiano Cornelio Borda, que colaborou na preparação das defesas do porto e faleceu na explosão da *Torre de la*

¹⁰⁸ **La Chronique des Arts et de la Curiosité**. “Exposition et Concours – Programme officiel pour la construction d’un monument à élever au Pérou” Paris, nº 198, 10 de novembro de 1867, pp. 260-261.

¹⁰⁹ No original: “Six épisodes du combat ; — bas-reliefs, bronze”. Ministère de L’Instruction Publique, des Cultes et des Beaux-Arts. **Salon de 1872**. 89^o Exposition Officielle. “Sculpture, gravure en médailles et en pierres fines”. Paris: Imprimerie Nationale, 1872. Edição utilizada: **Paris Salon de 1872**. New York & London: Garland Publishing, Inc., 1977, p. 249.

¹¹⁰ **Catálogo de las Secciones de Colonia i República i de la Galeria Nacional de Pinturas del Museo de Historia Nacional cuyo actual director D. Emilio Gutiérrez de Quintanilla lo hizo i lo da a la estampa**. Primera Parte Ubicación por salas i vidrieras. Lima: Imprenta Peruana de E. Z. Casanova, 1916, p. 206. Archivo del MNAHP.

¹¹¹ Para uma descrição do gabinete ministerial formado pelo coronel Prado após sua chegada ao poder em 1865, ver: BASADRE, Jorge. *Op. Cit.*, 1946, pp. 415-417.

Merced, junto a Gálvez. Contemplam a lista um grande conjunto de personagens secundários, das mais diversas patentes militares, além de civis, mortos no combate.

Buscamos, na análise subsequente dos relevos, considerar os nomes presentes no catálogo do museu. Ademais, cotejamos os relevos com outras fotografias contemporâneas do conflito¹¹² que, apesar de não constarem no supramencionado catálogo do material doado pela viúva de Llona – composto exclusivamente por retratos –, também podem ter circulado entre os artistas, a fim orientá-los na composição dos cenários do confronto. Assim como para os grupos escultóricos, é nosso objetivo discernir as apropriações e diálogos estabelecidos pelos artistas com o repertório clássico greco-romano, bem como com seus contemporâneos. A descrição narrativa apresentada a seguir baseia-se na publicação de *El Comercio*, no contexto de inauguração do monumento.¹¹³

Relevo 1: “los preparativos de la defensa del Callao”.

No primeiro relevo, retratam-se os preparativos para a defesa do porto de Callao, exibindo-se um numeroso conjunto de personagens. A respeito deles, *El Comercio* diz apenas “los principales personajes de la defensa: Gálvez, Prado, Pardo, Quimper; los ingenieros Malinouski, Borda, Arancibia, están allí, más o menos aproximadamente representados”.

Ao centro da composição e em maior evidência, aparecem seis personagens que, podemos supor, correspondem ao “gabinete dos talentos”. Em destaque, junto a bandeira peruana, está o presidente coronel Mariano Prado; em primeiro plano, agachado e estendendo um rolo de papel ao chão, que se assemelha a um mapa da localidade ou planta do forte, sugerindo seu labor de planejamento, está o coronel José Gálvez. Completariam o sexteto os secretários José Quimper, Toribio Pacheco, Manuel Pardo e Simeón Tejada.

Como vimos, as fotografias desses seis personagens estiveram entre as enviadas aos artistas franceses, sendo alguns deles diretamente identificados pelo articulista de *El Comercio*. Sua presença no primeiro relevo da sequência, antes do início do conflito, indicaria o protagonismo do governo de Prado nos preparativos que antecederam a resistência aos espanhóis. A atitude reflexiva do grupo, aglutinado como em uma espécie de reunião particular a fim de deliberar sobre a resistência, parece corroborar tal sugestão.

¹¹² As fotografias contemporâneas apresentadas pertencem à *Colección Elejalde* e à *Colección Jorge Renjifo Fowler*, da Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).

¹¹³ **El Comercio**, “Monumento del Dos de Mayo”. Lima, ano 36, nº 12.047, 31 de julho de 1874, p. 1. IRA.

Contudo, com exceção das figuras de Prado e Gálvez, pela fisionomia dos personagens mencionados presentes no relevo não é possível avançar de forma conclusiva nessa hipótese. Podemos acrescentar que Prado, cercado de seus cinco secretários, foi retratado em fotografia e pintura, sinalizando o esforço por exaltar e homenagear a atuação de seu primeiro gabinete ministerial que antecedeu e preparou o combate.

Na pintura, que segue disposição semelhante à fotografia, porém de autoria e datação incertas, figura também um grande mapa da América, no centro da composição e em primeiro plano. Os secretários apontam para diferentes pontos do mapa, enquanto o personagem principal, o presidente, observa-o com atenção. Dessa feita, tal representação do gabinete de Prado busca afirmar o Combate de Callao como uma operação militar de escala americana, que ultrapassava os limites geográficos da nação.

Podemos identificar ainda os canhões e suas balas empilhadas para resistência. Segundo o jornal *El Comercio*, o *jinete* – cavaleiro – vestindo poncho, no canto esquerdo, cumpre o papel de circunscrever geograficamente o episódio narrado.

Figura 44: primeiro relevo. Fotografia: Rafael Dias Scarelli, julho de 2017.

Figura 45: “Mariano Ignacio Prado y su gabinete”, 1866. Fotografía, 215 x 150mm. Colección Elejalde, ELE 0396. Disponible: <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/9713> Acceso: 13.04.2019.

Figura 46: Anónimo, século XIX. *El general Mariano Ignacio Prado y su primer gabinete ou Gabinete de los Talentos*. Museo del Ejército Fortaleza Real Felipe del Callao. Disponible em: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:El_Gabinete_de_los_Talentos.jpg. Acceso: 23.04.2019.

Relevo 2: “representa la torre de la Merced, el principio del combate”.

Gálvez, empunhando a espada, dá voz de fogo. Abaixo da torre, veem-se feridos e socorristas que se aproximam com uma maca. Apesar de o jornal não comentar esse aspecto, à frente da fortaleza podemos ver raios que sinalizam um projétil em colisão com o solo. Dessa sorte, esse relevo possivelmente retrata o episódio da explosão da torre em que pereceu o herói, único relevo especificado nas Bases do Concurso.

Figura 47: segundo relevo. Fotografia: Rafael Dias Scarelli, julho de 2017.

Figura 48: Vista de un aspecto del Fuerte de Maipú durante el Combate del 2 de Mayo. Callao, 1866. Fotografia, 227 x 148mm. PUCP, Colección Elejalde. ELE-0109. Disponível em: <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/9386> Acesso: 08.04.2019.

Após o segundo relevo, encontra-se uma placa que registra os nomes dos mortos no Combate de Callao, agrupados pelos postos em que combateram, como *Torre de la Merced*, *Bateria de Chacabuco*, *Torre de Junin*, *Bateria de Pichincha*, *Fuerte de Ayacucho*, *Bateria de Maypu*, *Fuerte de Santa Rosa*, *Bateria Provisional*, *Bateria de Abtao* e *Castillo de la Independencia*. Estão registrados também os cidadãos civis e anônimos que pereceram no conflito.

Figura 49: “nombres de los patriotas que sucumbieron en el combate del Callao”. Fotografia: Rafael Dias Scarelli, julho de 2017.

Relevo 3: “figura el contra-almirante Mendez Nuñez, herido a bordo de la Numancia”.

Este relevo retrata a retirada do *Numancia*, principal navio da frota espanhola. No detalhe, pode-se ver o capitão Casto Méndez Núñez ferido. A representação dessa cena guarda, em linhas gerais, certa afinidade com a pintura do espanhol Antonio Muñoz Degrain, datada de 1870, que apresenta Méndez Núñez ferido em seu navio, amparado por outro marinheiro. Como não dispomos de dados relativos à data em que os relevos do pedestal foram idealizados e executados – a única referência é o catálogo da Exposição de Paris de 1872, indicando que os mesmos já estavam concluídos àquela altura –, podemos sugerir que os artistas se informaram pela pintura de Muñoz.

Figura 50: terceiro relevo. Fotografia: Rafael Dias Scarelli, julho de 2017.

Figura 51: no detalhe, o comandante ferido. Fotografia: Rafael Dias Scarelli, julho de 2017.

Figura 52: Antonio Muñoz Degraín, *El brigadier Casto Méndez Núñez cae herido en el puente de la fragata Numancia frente a los fuertes de El Callao*, 1870. Pintura a óleo, 164.5 x 267.5 cm, Museo Naval de Madrid, N° inventario: MNM-190. Disponível em: <http://www.bibliotecavirtualdefensa.es/BVMDefensa/i18n/consulta/registro.cmd?id=40850> Acesso: 15.04.2019.

Relevo 4: “nos pinta las averias sufridas por la *Villa de Madrid* y la *Berenguela* [navios da esquadra espanhola], vistas en la bahia desde la playa”.

Para além das palavras do jornal, pode-se observar os soldados peruanos celebrando enquanto a frota espanhola se afasta da costa, com destaque para o presidente Prado, a cavalo, acenando com seu chapéu.

Figura 53: quarto relevo. Fotografia Rafael Dias Scarelli, julho de 2017.

Figura 54: Callao, século XIX: *cañón del pueblo, combate del 2 de Mayo*, fotografia. Colección Jorge Renjifo Fowler, PUCP. Disponível em: <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/4675> Acesso: 15.04.2019.

Monteverde Sotil, em seu artigo sobre o monumento, identifica esse relevo como “*José Gálvez dirigiendo a caballo el combate*”¹¹⁴ e “*José Gálvez visita uno de los frentes de Defensa*” [grifos nossos].¹¹⁵ Acrescenta que:

Se aprecia a varios combatientes peruanos, heridos o muertos, debajo de los cañones y junto a las municiones, como Gálvez lo haría cuando explotó la Torre de La Merced. Completan la escena navíos españoles averiados, que se aprecian en el plano posterior.¹¹⁶

¹¹⁴ MONTERVERDE SOTIL, Rodolfo. *Op. Cit.*, 2019, p. 49.

¹¹⁵ *Idem*, p. 52.

¹¹⁶ *Idem*, p. 49, nota 39.

Em nossa análise, o autor se equivocou nos dois pontos. Em primeiro lugar, porque não poderia ser Gálvez a figura equestre representada, se admitirmos que o segundo relevo retrata a explosão da *Torre de la Merced*, que vitimou o coronel. Ainda que Monteverde não reconheça o segundo relevo como sendo a explosão da torre, é preciso ponderar que este era o único entre os relevos definido expressamente nas Bases do Concurso, como já apontamos. Em segundo lugar, porque o relevo não retrata homens lutando – em confronto que só poderia ser decorrente de um desembarque dos espanhóis no porto –, mas sim em confraternização, expressa na posição do soldado sobre o canhão e do próprio Prado, em gesto de saudação com o chapéu.

Revelo 5: “nos presenta otra escena marítima en la derrota de la escuadra y en la persecucion que le hace la flotilla peruana”.

Neste relevo, podemos discernir a Vitória se aproximando com a coroa de louros para premiar os vencedores. No mar, o mastro e a bandeira de um navio espanhol são recolhidos pelos peruanos. Eles poderão ser contemplados na cena seguinte.

Figura 55: quinto relevo. Fotografia: Rafael Dias Scarelli, julho de 2017.

Relevo 6: “se trata de la entrada triunfal de las tropas en Lima, en la Plaza Mayor”.

Neste relevo, toma-se a perspectiva da Plaza Mayor de Lima a partir do Portal de Botoneros, à altura da esquina de Bodegones, onde se pode contemplar a fachada da

municipalidade e a fonte ao centro da praça. Os soldados do exército aliado carregam consigo o mastro do navio espanhol, recolhido na cena anterior. Às margens da cena e aglomerados no ângulo direito, a multidão os recebe.

Figura 56: sexto relevo. Fotografia: Rafael Scarelli, julho de 2017.

Figuras 57: no detalhe, a mulher indígena indiferente à comemoração. Rafael Scarelli, julho de 2017

Segundo o jornal, dá-lhe um cariz local a mulher indígena sentada à frente do grupo de populares. Em se tratando, porém, da única personagem indígena reconhecida de todo o conjunto escultórico, cabe alargar a reflexão e pensar como é representada aqui esse segmento da população peruana: apesar de estar entre a multidão exultante, essa personagem não participa da comemoração, tem seus braços recolhidos e está sentada

rodeada de vasos, sinalizando que estaria praticando comércio na praça. Depreende-se que a mulher indígena é representada como espectadora passiva da cena, que permanece em seus afazeres diários indiferente à comemoração patriótica que a rodeia.

Propomos que os dois últimos relevos apresentados estão em sintonia com as representações de triunfos romanos. Segundo Mary Beard¹¹⁷, tais cerimônias consistiam em desfiles através da cidade de Roma rumo ao Templo de Júpiter, no Monte Capitolino,

¹¹⁷ BEARD, Mary. **The Roman Triumph**. Cambridge, Massachusetts; Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 2007.

que celebravam as vitórias romanas sobre seus inimigos, sendo a mais alta honraria reservada aos seus comandantes militares. Na imagem consagrada dessas procissões, moldada por meio de reconstruções posteriores que enfatizaram a exuberância da cerimônia – em especial, a série de nove pinturas de Andrea Mantegna, comissionada pela família Gonzaga de Mântua em fins do século XV, que retratam os triunfos de Júlio César¹¹⁸ –, desfilavam o general vitorioso, puxado por uma carruagem, acompanhado pelos espólios de guerra pilhados, pelos inimigos prisioneiros capturados na batalha e por suas próprias tropas. Esses eventos, para os quais frequentemente as principais fontes são os relatos escritos legados por escritores do período, conformaram um modelo perdurável para comemoração de sucessos militares, a exemplo da entrada triunfal em Paris das obras de arte tomadas de Roma por Napoleão Bonaparte.

No que se refere às representações desses triunfos provenientes da Antiguidade, destacam-se, especialmente, os relevos presentes na passagem do Arco de Tito, em Roma, construído por volta de 80 d.C., em comemoração à captura de Jerusalém pelos romanos após a rebelião judaica em 70 d.C. No primeiro relevo, disposto no pilar norte, o general e futuro imperador Tito conduz uma carruagem, enquanto é coroado por uma Vitória alada, que o acompanha. No segundo, disposto no pilar sul do arco, retratam-se os soldados romanos carregando em cortejo os espólios do Templo de Jerusalém, com destaque para a *Menorá* – grande candelabro de sete braços –, em cena que se assemelha à entrada dos soldados peruanos com o mastro do navio espanhol.¹¹⁹

Em diálogo com esses relevos, está também a pintura de Giulio Romano, *Triunfo de Tito e Vespasiano*, de 1537. Essa obra, realizada por encomenda do duque de Mântua, compôs a coleção da corte da família Gonzaga, somando-se às supracitadas pinturas de Andrea Mantegna, desmantelada na década de 1620. Retrata Tito e seu pai, o imperador Vespasiano, sendo corados por uma Vitória que sobrevoa a cena, portando duas coroas de louros. À frente do cortejo, segue a Judeia em cativeiro, encarnada por uma mulher presa pelos cabelos, junto à *Menorá*.¹²⁰

¹¹⁸ Essas pinturas foram adquiridas pelo rei Carlos I em 1629, encontrando-se hoje no Hampton Court Palace, na Inglaterra. BEARD, Mary. *Op. Cit.*, 2007, pp. 153-154.

¹¹⁹ Essa descrição é feita por Mary Beard. Cf. BEARD, Mary. *Op. Cit.*, 2007, pp. 44-45. A representação do general ou imperador sendo coroado por uma Vitória se fez presente em outras obras da Roma Antiga, a exemplo do painel *Triunfo de Marco Aurélio*, de 176-180 d.C., presente no Museu Capitolino.

¹²⁰ BASTIEN, Jean-Luc. “Le triomphe Romain” e “Le Triomphe de Vespasien et Titus, Giulio Romano, 1537”. **Triomphe des Victoires, Rome 300 AV. J.-C. Paris 1998**. Catalogue d l’Exposition, Épinail, Musée d’Image, 2016, pp. 20-27; 46-51. A respeito da exposição, ver: http://www.museedelimage.fr/telechargement/presse/MIE_dossier_presse_triomphe.pdf. Acessado: 15.04.2019.

Figura 58: Relevo interno na passagem do Arco de Tito. Fotografia em cartolina, papel aluminado, 19.4 x 25cm. Alinari Fratelli. Coleção do Institut d'Archéologie classique de Strasbourg, Fundo Adolf Michaelis. Bibliothèque de la Maison Interuniversitaire des Sciences de l'Homme – Alsace. Disponível em: <http://docnum.u-strasbg.fr/cdm/ref/collection/coll4/id/549>. Acesso em: 15.04.2019.

Figura 59: Relevo interno. Fotografia, papel aluminado, 19 x 25cm. Alinari Fratelli. Collection de l'Institut d'Archéologie classique de Strasbourg, Fundo Adolf Michaelis. Bibliothèque de la Maison Interuniversitaire des Sciences de l'Homme – Alsace. Disponível em: <http://docnum.u-strasbg.fr/cdm/ref/collection/coll4/id/551>. Acesso: 15.04.2019.

Figura 60: Giulio Romano, *Triunfo de Tito e Vespasiano*, 1537. Pintura, óleo sobre madeira, 120 x 170cm. Museu do Louvre, Paris. Wikipedia, Steerpike, 2007. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Romano_Triumph_of_Titus_and_Vespasian.jpg Acesso: 24.08.2019.

Finalmente, o conjunto de relevos do pedestal se inicia e termina, completando o círculo ao redor da coluna, na placa de dedicatória em mármore, abaixo de Gálvez.

Figura 61: placa de dedicatória do monumento, “a los defensores del Peru y de la America”. Fotografia: Rafael Dias Scarelli, julho de 2017.

A inscrição na placa de dedicatória da obra se concilia ao empenho peruano de afirmar o triunfo de Callao como um sucesso americano que selou as independências: “a los defensores del Peru y de la America, que renovando las glorias de independencia rechazaron la invasión española y sellaron la unión americana”.

Essa inscrição, obviamente, não foi concebida pelo escultor Cugnot, tendo sido definida pelas autoridades peruanas, não sem alguma dificuldade. Em 19 de março de 1871, o comissionado Numa Pompilio Llona, após numerosos ofícios solicitando ao governo peruano a definição das inscrições e diante das cobranças feitas tanto pelo arquiteto que desenharia os caracteres quanto pelo marmorista que os executaria, enviou uma carta ao ministro Pedro Gálvez, desde Carrara, na Itália – onde estava, com a finalidade de acompanhar a fabricação dos mármores da obra. Nessa missiva, o comissionado apresentou três propostas que havia elaborado para figurar na placa de dedicatória, esclarecendo que, para tal, havia levado em consideração o objeto a que a obra homenageava, as regras do estilo epigráfico e o espaço disponível de, no máximo, seis ou sete linhas.¹²¹

Gálvez, por sua vez, enviou um ofício a Llona em 28 de abril de 1871, afirmando que o governo peruano ainda não havia definido o conteúdo da inscrição do pedestal. Diante da urgência, o ministro transcreveu em sua comunicação o texto que deveria constar na placa, após considerar as três sugestões do comissionado. A seguir, Gálvez explicitou o que levou em consideração para tomar sua decisão:

¹²¹ Ofício de Numa P. Llona ao Ministro Plenipotenciário do Peru em França e Inglaterra, D. Pedro Gálvez. Carrara, 19 de março de 1871. Cópia transcrita, enviada em anexo por Pedro Gálvez ao Ministério de Relações Exteriores do Peru. AMRE, caixa 201; carpeta 1; código 5-17; fólios 77 a 79.

He juzgado que la gloria del 2 de Mayo se estiende a todos los que concurrieron con sus esfuerzos, aunque no tuviesen la suerte de derramar su sangre, ó de perder su vida por su Patria. Tambien he creido que *en aquella jornada se alcanzó mas que la alianza, la Union de America*; pero me es grato reconocer el gusto y acerto de los proyectos de Ud. [grifo nosso]¹²²

5.6. Gradil e Lampadários

O monumento é circundado por um gradil de ferro, decorado com o escudo nacional peruano e ramos de folhas e flores.¹²³ Na praça, estão disposto lampadários, que divergem dos originais. Como vimos, toda essa estrutura ao redor da obra escultórica também foi encomendada e executada na França.

Figura 62: gradil do Monumento Dos de Mayo. Fotografia: Rafael Dias Scarelli, julho de 2017.

Figuras 63 e 64: detalhes do gradil do Monumento. Fotografias: Rafael Dias Scarelli, julho de 2017.

¹²² Ofício de Pedro Gálvez a Llona. Londres, 28 de abril de 1871. Cópia transcrita por Gálvez e enviada ao governo peruano. AMRE, caixa 201; carpeta 1; código 5-17; fólhos 83 e 84.

¹²³ Segundo o jornal *El Comercio*: “De cuatro coronas de siemprevivas, a manera de ondas que rodean la parte inferior de la coluna, levantándose detrás y á lo largo de ella, cuatro enormes palmas triunfales [...]. Las palmas corresponden igualmente á las coronas y guirnaladas, y en ellas se ven la caprichosa disposición de la hojas y la realidad de las inclinaciones y dobleces de la naturaleza”. *El Comercio*. Lima, ano 36, n. 12.047, 31 de julho de 1874, pp. 1-2. IRA.

Figura 65: Lampadários instalados na praça. Fotografia Rafael Dias Scarelli, julho de 2017.

Figura 66: Detalhe de uma fotografia sem data especificada, de aproximadamente meados do século XX, que exhibe lampadários distintos dos atuais. Esses também não se constituem nos originais, inaugurados em 1874. “Plaza Dos de Mayo”. MMML, Archivo Fotográfico, Plazas y Plazuelas, caixa 1, 2008, AHF/Pla/52.

CAPÍTULO 2

Monumento a Bolognesi: *Hasta quemar el último cartucho*

El Perú ha pagado hoy tributo de gratitud y admiración á los que hace veinticinco años cayeron noblemente defendiendo su bandera. En las guerras hay siempre vencedores y vencidos, y es común que la fama perpetúe las hazañas de los que ciñen sus sienes en los combates con los laureles del triunfo; pero son raros los ejemplos de que los que sucumben en la lucha alcancen la inmortalidad [...]. Este es el caso de Bolognesi y sus insignes compañeros de Arica. El Perú entero se levanta hoy para glorificarnos y las demás naciones que conocen la historia militar de Sud América, una de cuyas páginas más hermosas queda desde hoy escrita sobre el bronce para que la aprendan fácilmente las generaciones venideras, aplauden este acto de justicia ó lo contemplen en respetuoso silencio, si no pueden aplaudirlo.¹

Em novembro de 1905, foi inaugurado o primeiro monumento público de grande envergadura em Lima destinado a homenagear um herói da Guerra do Pacífico (1879-1883), concluída vinte anos antes.² As palavras do jornal limenho *El Comercio*, publicadas nessa ocasião, dão conta da especificidade do herói homenageado, o coronel Francisco Bolognesi (1816-1880), que havia alcançado sua “imortalidade” não na vitória, mas na derrota e no martírio.

No segundo capítulo, enfocamos a construção do Monumento a Bolognesi, buscando seguir itinerário semelhante ao percorrido para o Dos de Mayo: abordar as origens da obra escultórica, a realização do concurso de projetos e a escolha do artista vencedor; revisitar o andamento dos trabalhos, o envio das esculturas e as tensões e dificuldades vivenciadas nesse processo, bem como empreender uma análise formal do monumento. A partir dessas análises, pretendemos decifrar como, apesar de seu catastrófico resultado para Peru e Bolívia, a guerra contribuiu para a consolidação do panteão de heróis nacionais peruano e serviu de ponto de referência para a reconstrução do país pós-guerra.

¹ **El Comercio**. “La glorificación”. Lima, n. 29.885, 6 de novembro de 1905, p. 1. IRA.

² Esta obra foi antecedida, porém, por um monumento ao almirante Miguel Grau – morto no Combate naval de Angamos, em 8 de outubro de 1879 – inaugurado na cidade portuária de Callao, em 1897. Sabe-se também da construção de um busto a Bolognesi na Plaza de San Agustín, encomendado pela Municipalidade de Lima, anterior ao monumento. Esse busto, porém, foi removido logo após sua inauguração, aspecto que abordaremos mais adiante. Cf. **Variedades**: revista semanal ilustrada. “Una curiosidad numismática” Lima, ano VI, n. 130, 27 de agosto de 1910, pp. 1068-1069. BNP. Sobre essas obras, ver: MONTEVERDE SOTIL, Rodolfo. “Política internacional de la posguerra del Pacífico, remodelación urbana y proyectos escultóricos de Lima: el monumento público a Francisco Bolognesi y los Caídos en la Batalla de Arica (1905)”. **Historia**, n. 50, vol. II, julho-dezembro 2017, pp. 663-697.

1. A Batalha de Arica e o coronel Bolognesi

A Batalha de Arica, travada em 7 de junho de 1880, integra um dos episódios mais marcantes da história republicana do Peru, a Guerra do Pacífico (1879-1883). Esse conflito originou-se nas disputas fronteiriças entre Chile e Bolívia na região norte do Atacama, que ganharam novo impulso após a descoberta e exploração de salitre³ na região. Por sua vez, o Peru foi trazido ao campo de batalha em razão da assinatura de um tratado de aliança defensiva com a Bolívia, em 1873. Para além das disputas de fronteira entre Chile e Bolívia, que constituíram o fator desencadeador do conflito, cumpre mencionar as antigas tensões que opunham o Peru ao Chile na busca por hegemonia no Pacífico Sul, matizando o entendimento de que o Peru teria ido à guerra por interesses alheios e revelando a complexidade das interações em jogo entre as três nações.⁴

Assim como o Combate de Callao, homenageado no Monumento Dos de Mayo, teve entre suas origens a disputa pelas rendas do guano – quando a esquadra espanhola ocupou as ilhas *guaneras* de Chíncha, no litoral peruano, em agosto de 1863 –, a Guerra do Pacífico esteve diretamente relacionada à exploração econômica de outro recurso natural, também com propriedades de fertilizantes agrícola, o salitre. Concentrando-se nas regiões de Tarapacá – então Peru – e Antofagasta – então Bolívia –, esse recurso foi explorado desde a década de 1840, quando seu valor mineralógico foi descoberto.⁵

Enquanto as classes dominantes bolivianas, assentadas na mineração no interior, não mobilizaram capitais e esforços para explorar os recursos de sua zona litorânea, coube ao Chile, em associação com capitais britânicos, os investimentos produtivos para exploração do mineral, que incluíram a transferência de contingentes de trabalhadores chilenos para região.⁶ Nesse cenário, destacou-se a *Compañía de Salitre y Ferrocarril de Antofagasta* (CSFA), formada por capitais chilenos, tendo entre seus principais acionistas Agustín Edwards Ossandón, e britânicos, associados à Casa Gibbs.⁷

³ Composto de nitrato de sódio, utilizado como fertilizante agrícola e na fabricação de pólvora.

⁴ Glauco Seoane Byrne retoma, entre outros aspectos, a relação entre a Capitania Geral do Chile e o Vice-Reino do Peru durante a época colonial, a interferência chilena na Confederação Peru-Boliviana liderada por Santa Cruz na década de 1830, e a disputa comercial entre os portos de Valparaíso e Callao. Somaram-se a essas tensões pretéritas as divergentes políticas tomadas por Peru e Chile com relação à exploração do salitre: enquanto o Estado peruano, repetindo sua estratégia para com o guano, já havia buscado controlar as reservas salitreiras de Tarapacá, o Chile tendia ao livre-mercado. Cf. SEOANE BYRNE, Glauco. **Revisando una historiografía hostil: sobre el origen de la Guerra del Pacífico, la industria del salitre y el papel de la casa Gibbs de Londres.** Lima: PUCP, IRA, 2013, pp. 23-24.

⁵ HOSIASSON, Laura J. **Nação e imaginação na Guerra do Pacífico.** São Paulo: Edusp, 2011, p. 16.

⁶ MANRIQUE, Nelson. **Historia de la Republica.** Lima: Fondo Editorial de Cofide, 1995, pp. 144-145.

⁷ SEOANE BYRNE, Glauco. *Op. Cit.*, 2013, p. 17.

Temendo o avanço chileno sobre suas fronteiras, Peru e Bolívia assinaram um pacto de defesa mútua em 1873, que buscaram publicizar a fim de conter as movimentações chilenas. Segundo Nelson Manrique, para o Peru, predominaram o temor de uma aliança entre bolivianos e chilenos contra si – expresso numa suposta oferta chilena aos bolivianos, de intercambiar Antofagasta pelo apoio militar para obtenção do porto peruano de Arica –, bem como a possibilidade de costurar uma aliança maior, que incluísse a Argentina, que também tinha disputas com seu vizinho na Patagônia.⁸

As tensões, que pulsavam em compasso de espera, deflagram-se em direção à guerra quando o governo boliviano de Hilarión Daza (1840-1894) instituiu em 1878 um imposto para a exploração salitreira, de dez centavos por quintal, contrariando acordos bilaterais firmados entre os dois países em 1872 e 1874, pelos quais definiam-se as fronteiras na zona em litígio mediante a renúncia boliviana de instituir tributos na região pelos próximos 25 anos. Amparando-se no tratado de 1874, a CSFA recusou-se a pagar o tributo, e, ante à cassação de sua concessão de atividade na região e à ameaça de expropriação e leilão de suas propriedades pelo governo boliviano, apelou à intervenção do presidente chileno Aníbal Pinto (1825-1884). Em resposta de força, o Chile ocupou militarmente o porto de Antofagasta, ao que a Bolívia reagiu com a declaração de guerra. Diante da existência do tratado de aliança peru-boliviano e da não manifestação de neutralidade por parte dos peruanos, o Chile declarou guerra ao Peru em abril de 1879.⁹

O conflito bélico desenvolveu-se em três atos: a campanha naval, a campanha terrestre sul e a campanha de Lima.¹⁰ Após vencer nas águas, o Chile realizou o desembarque de seu exército em Pisagua, no então território peruano. A seguir, o exército e as lideranças bolivianas abandonariam o conflito em frações sucessivas, até a debandada final na Batalha Alto de la Alianza, em Tacna, a 26 de maio de 1880. Desse modo, a Batalha de Arica, a 7 de junho de 1880, foi o último episódio bélico da campanha sul, onde os peruanos, liderados pelo coronel Bolognesi, enfrentaram o exército chileno sem seus antigos aliados, em inferioridade de armamento e soldados. Este monumento, portanto, homenageia a última performance do exército peruano antes de os inimigos avançarem sobre Lima em janeiro de 1881.¹¹

⁸ MANRIQUE, Nelson. *Op. Cit.*, 1995, p. 150.

⁹ SEOANE BYRNE, Glauco. *Op. Cit.*, 2013, pp. 17-18.

¹⁰ CONTRERAS, Carlos; CUETO, Marco. **Historia del Perú Contemporáneo**: Desde las luchas por la Independencia hasta el presente. Lima: IEP, 2013, edição digital, 4º capítulo, p. 168 (1ªed. 1999). Podemos, contudo, seguindo Manrique, acrescentar a Campanha de la Breña, resistência travada na região andina peruana contra a ocupação chilena. MANRIQUE, Nelson. *Op. Cit.*, 1995, p. 166-174.

¹¹ CONTRERAS e CUETO. *Op. Cit.*, 2013, pp. 165-178; MANRIQUE, N. *Op. Cit.*, 1995, p. 157-163.

Após a ocupação da capital, abriu-se uma cisão dentro das fileiras peruanas. De um lado, estiveram os setores favoráveis à capitulação frente ao inimigo admitindo-se perdas territoriais, liderados por Miguel Iglesias (1830-1909), quem, em agosto de 1882, lançou o *Manifiesto de Montán*, vocalizando os interesses das elites fundiárias e agroexportadoras prejudicadas com a ocupação do território.¹² De outro lado, sem ouvir o chamado à paz de Iglesias, esteve o marechal Andrés Avelino Cáceres (1836-1923), que organizou um exército guerrilheiro conformado por camponeses indígenas na região centro-andina, deslocando-se o conflito e a resistência para a *sierra* peruana.¹³

Após a Batalha de Huamachuco em julho de 1883 e a definitiva derrota dos guerrilheiros, triunfou o primeiro grupo, de modo que em 1884 foi ratificado o Tratado de Ancón. Por esse acordo de paz, o Peru cedeu em definitivo aos chilenos sua província salitreira meridional de Tarapacá, e, provisoriamente, as de Tacna e Arica. Superado um período de dez anos, deveria haver um plebiscito para definir o destino dessas regiões que, no entanto, não ocorreu no prazo estipulado. Esse impasse prolongou-se até fins da década de 1920, quando, através da mediação estadunidense, definiu-se que Arica permaneceria com o Chile, enquanto Tacna retornaria ao controle peruano. A Bolívia, por sua vez, perdeu definitivamente Antofagasta e ficou privada de um acesso ao mar.

Entre todos os personagens e episódios da Guerra do Pacífico, o primeiro monumento público construído na capital peruana de grandes dimensões homenageou o coronel veterano Francisco Bolognesi Cervantes, morto na Batalha de Arica. Bolognesi nasceu em Lima, em 1816, filho do músico violoncelista e imigrante genovês Andrea

---

¹² Nos últimos parágrafos do manifesto, acusou Iglesias: “Se habla de una especie de honor que impide los arreglos pacíficos cediendo un pedazo de terreno y por no ceder ese pedazo de terreno que representa un puñado de oro, fuente de nuestra pasada corrupción, permitimos que el pabellón enemigo se levante indefinidamente sobre nuestras más altas torres, desde el Tumbes al Loa; que se saqueen e incendien nuestros hogares, que se profanen nuestros templos, que se insulte a nuestras madres, esposas e hijas. Por mantener ese falso honor, el látigo chileno alcanza a nuestros hermanos inermes; por ese falso honor, viudas y huérfanos de los que cayeron en el campo de batalla, hoy desamparados y a merced del enemigo, le extienden la mano en demanda de un mendrugo...”. *Manifiesto de Montán*, 31 de agosto de 1882. Disponível em: <http://www.congreso.gob.pe/Docs/participacion/museo/congreso/files/mensajes/1881-1900/mensaje-1883-2.pdf>. Acessado: 06/05/2019.

¹³ Sobre a formação do *Ejército del Centro*, o historiador Nelson Manrique pondera que a consciência da população camponesa indígena a respeito do conflito transformou-se gradualmente no curso da guerra, assumindo posições antichilenas frente às expedições punitivistas, à opressão econômica e à ocupação da região andina pelo exército chileno, o que explicaria sua adesão ao chamado do marechal Cáceres. Dessa forma, argumenta o autor, esboçou-se um “nacionalismo” indígena como consequência do conflito – ainda que seu horizonte ideológico estivesse limitado à luta por sua terra –, de maneira que é injusto afirmar que essas populações acreditavam estar na guerra do “general Pirú” contra o “general Chile”. Cf. MANRIQUE, Nelson. **Las guerrillas indígenas en la guerra con Chile**. Lima: Centro de Investigación y Capacitación (CIC); Editora Ital Perú S.A., 1981, unidade “balances”.

Bolognesi,¹⁴ e da peruana arequipenha Juana Cervantes y Pacheco. Após seu nascimento, a família estabeleceu-se em Arequipa, onde Bolognesi cursou seus estudos no colégio seminário local. Sua trajetória dividiu-se entre a atividade comercial e o Exército, à semelhança de Gálvez – dedicado também à advocacia e à docência – fruto de um período em que a carreira militar ainda não se profissionalizara no Peru.¹⁵ Nesse sentido, atuou como empregado da casa de comércio Lebris y Violler e, posteriormente, associado a Peña, Nadal e Garmendia, dedicou-se ao comércio de coca e *cascarilla* no departamento de Puno.

A primeira aproximação de Bolognesi com o meio militar se deu em 1853, em um contexto de conflito com a Bolívia, quando assumiu o posto de segundo chefe de um regimento de cavalaria. Posteriormente, ingressou nas fileiras do marechal Ramón Castilla (1797-1867) em 1854, que se levantara contra o presidente José Rufino Echenique (1808-1887). Contudo, Bolognesi não participou do Combate de Callao contra as forças espanholas porque, segundo seus biógrafos, havia sido comissionado pelo governo de Juan Pezet para viajar à Europa em 1864, a fim de comprar armamento. Iniciada a Guerra do Pacífico, participou das batalhas de San Francisco e Tarapacá, em novembro de 1879, assumindo o comando da praça de Arica em abril de 1880, em cuja defesa morreu pouco depois.¹⁶

Dentro de toda a “epopeia” de Arica, um episódio seria o mais exaltado pela narrativa canônica da história peruana, e teria espaço destacado na futura obra escultórica. Trata-se da recusa do coronel Bolognesi, acompanhado por seu conselho de guerra, à oferta de rendição oferecida pelo exército chileno. À essa proposta, teria contestado “pelearemos hasta quemar el último cartucho”, mensagem cristalizada na pintura histórica de Juan Lepiani.¹⁷

¹⁴ Sobre a presença de imigrantes genoveses em Lima em fins do período colonial, ver: LÉVANO, Diego. “Genoveses en Lima a finales del Virreinato”. In: **Revista del Instituto Riva-Agüero**, Lima, vol. 4, n. 1, maio de 2019, pp. 67-104.

¹⁵ Sobre o tema, ver: VELÁSQUEZ SILVA, David Víctor. **La reforma militar y el gobierno de Nicolás de Piérola**. El Ejército moderno y la construcción del Estado peruano. Lima: Dissertação de mestrado – FCS, UNMSM, 2013.

¹⁶ MILLA BATRES, Carlos (ed.). **Diccionario Histórico y Biográfico del Perú**, siglos XV-XX, tomo 2. Barcelona; Lima: Editorial Milla Batres S.A., 1986, pp. 120-122; MILLA BATRES, Carlos (ed.). **Enciclopedia biográfica e histórica del Perú**, siglos XIX-XX, tomo II (B). Lima: Editorial Milla Batres, pp. 167-172; NEIRA SAMANEZ, Hugo. “Francisco Bolognesi”. In: ALVA ORLANDINI, Hernán. **Biblioteca Hombres del Perú**, t. I. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2003, pp. 559-594.

¹⁷ Essa pintura, apresentada mais a frente, exhibe o herói em campo de batalha, caído e prestes a ser morto pelo inimigo, segurando, com o braço estendido, seu revólver. Encontra-se no *Museo de los Combatientes del Morro de Arica*, em Lima. Juan Lepiani (1894), *El último cartucho*, óleo sobre tela, 490cm x 294cm.

2. Homenagear o herói de Arica: trajetória do Monumento a Bolognesi

2.1. As origens do monumento: uma iniciativa estudantil

Diferentemente do Monumento Dos de Mayo, cujo decreto de origem foi promulgado pelo presidente Prado no dia seguinte ao Combate de Callao, em 3 de maio de 1866, a ereção do Monumento a Bolognesi só seria decretada quase 20 anos após a Batalha de Arica e a morte do herói homenageado. Seu ponto de partida legal foi a lei sancionada pelo presidente Eduardo López de Romaña, a 3 de novembro de 1899.¹⁸

As origens deste monumento remontam, porém, não à iniciativa das autoridades de Estado, mas à mobilização de alunos de colégios limenhos em princípios do ano anterior. Sob a liderança de Luis Gálvez,¹⁹ delegados do Liceu Internacional, Colégio Santo Tomás, Colégio Barrós e Liceu Preparatório fundaram em 30 de janeiro de 1898 a *Asamblea Escolar*, rebatizada posteriormente para *Asamblea Patriótica Bolognesi*. Em sua primeira reunião, aprovaram um projeto em defesa da construção de um monumento ao herói de Arica, inspirados na construção de um monumento a Miguel Grau em Callao, e iniciaram então uma campanha de arrecadação financeira.²⁰

A adesão do Estado ao projeto veio primeiro da administração limenha, da Municipalidade e da Junta Departamental, para depois ser debatida no Congresso e sancionada pelo presidente. Dessa sorte, por resolução do *Honorable Concejo Provincial de Lima* de 11 de dezembro de 1898, decidiu-se erigir na capital, por meio de uma subscrição de toda república, um monumento ao coronel Bolognesi. O governo central estimou a iniciativa, mas advertiu a administração limenha de que um monumento desse perfil deveria partir de uma lei aprovada no Congresso. Sendo assim, o Ministro de Guerra Camilo Carrillo dirigiu à Câmara de Deputados do Peru um ofício, narrando o impasse e solicitando ao Legislativo a aprovação do “patriótico acuerdo”.²¹ O projeto de lei enviado

---

¹⁸ **Ley autorizando la ereccion de un monumento que perpetue la memoria de Bolognesi y de sus compañeros que sucumbieron el 7 de junio de 1880 en el combate de Arica.** MMML, Caixa “Monumentos”. Anexo VII.

¹⁹ Não encontramos dados biográficos sobre Luis Gálvez. Cisneros, na revista *Actualidades*, afirmou que o conhecera pessoalmente na *Facultad de Derecho*, caracterizando-o como modesto e patriota. Segundo o autor, o estudante teria, compreendendo a necessidade de expandir a mobilização em prol da construção do monumento, cedido a presidência da *Asamblea Patriótica Bolognesi* a Jose Oyague y Soler. CISNEROS, Luís Fernán. “Al descubrir el monumento”. **Actualidades**: Revista Ilustrada. Lima, ano III, número extraordinario, novembro de 1905. BNP.

²⁰ *Idem*.

²¹ **Diario de debates de la H. Camara de Diputados.** “Sesión del Sábado 21 de octubre de 1899. Presidida por el H. señor Aurelio Sousa”. Lima: Imprenta de El Comercio, Calle de la Rifa, n° 44, Editor José Ramón Sánchez, 1899, pp. 637-638. BCP.

pelo Executivo foi aprovado pelas câmaras de Deputados, em 21 de outubro, e Senadores, em 24 de outubro de 1899, logo após apresentação ao plenário.²²

Para explicar o lapso de tempo de quase duas décadas e a ausência de protagonismo do Estado nas origens do monumento, Monteverde Sotil recorda a deteriorada situação financeira do país pós-guerra, que desestimulava investimentos públicos em projetos de escultura pública. Frente a esse cenário, as autoridades peruanas optaram por homenagens mais coletivas, que contemplassem a todos os mártires do conflito. Inseriram-se nesse esforço a encomenda ao marmorista Ulderico Tenderini de um obelisco no cemitério Presbítero Maestro, a fim de homenagear os caídos da guerra, e a acolhida dos restos mortais dos combatentes mortos em Arica no porto de Callao, trasladados para o cemitério limenho. Por outro lado, frisa o autor, as expectativas dos anos que sucederam o confronto estavam depositadas no plebiscito que decidiria o destino de Tacna e Arica, previsto para 1894, antes do qual não seria possível definir o discurso oficial sobre a guerra com o Chile. Nesse contexto de inoperância do Estado para homenagens individualizadas, aponta Monteverde, despontaram iniciativas particulares, a exemplo da subscrição pública iniciada por Peter Bacigalupo y Cía, com a finalidade de angariar fundos para um monumento ao almirante Miguel Grau em Callao, que seria inaugurado em 1897.²³

É nesse contexto que se insere também a iniciativa dos estudantes colegiais limenhos em princípios de 1898, liderados por Luis Gálvez, que formaram a *Asamblea Escolar* com a finalidade de recolher recursos para homenagear Bolognesi. Contudo, a rápida adesão do Estado ao projeto lançado pelos estudantes – primeiro, da Municipalidade de Lima e, depois, do Governo central – merece nossa análise. Segundo Monteverde Sotil, o pronto apoio da Municipalidade se explicaria por um episódio embaraçoso, também apresentado por Villegas Torres²⁴: alguns anos antes, a Municipalidade inaugurara, na Plaza San Agustín, um busto em homenagem ao coronel Francisco Bolognesi, em cuja placa de dedicatória se inscrevera por engano o nome do irmão do herói de Arica, Mariano Bolognesi, resultando no rechaço popular à obra.²⁵

²² **Diario de los debates de la H. Camara de Senadores**. “56ª sesión del martes 24 de octubre de 1899. Presidencia del H. señor doctor Boza”. Congreso ordinario de 1899. Lima: Imprenta de “El País”, Polvos Azules, n.º 21, 1899, pp. 569-570. BCP.

²³ MONTEVERDE SOTIL, Rodolfo. *Op. Cit.*, 2017, pp. 667-668.

²⁴ VILLEGAS TORRES, Fernando. “La Escultura en el 900: entre la obra europea importada y la formación de la escultura nacional”. **Revista del Museo Nacional**, Lima, tomo L, Ministerio de Cultura del Perú, 2010, p. 215, nota 6.

²⁵ Cf. **Varietades**: revista semanal ilustrada. “Una curiosidad numismática” Lima, ano VI, n. 130, 27 de agosto de 1910, pp. 1068-1069. BNP.

Por sua vez, a adesão do Governo central ao projeto, através de sua aprovação no Congresso e sanção presidencial, também respondeu aos interesses políticos em cena. Frente à não realização do plebiscito para definir o destino de Tacna e Arica em 1894 e às acusações de *chilenización* dessas regiões promovida pelo Estado chileno, é significativo que o primeiro projeto escultórico de grande importância para Lima, em homenagem à guerra, tenha sido dedicado justamente à Batalha de Arica, após a qual o Peru perdera o controle sobre os territórios reclamados. Monteverde Sotil sublinha a importância de considerar o contexto geopolítico em que se deu a construção do Monumento a Bolognesi, marcado pela campanha internacional peruana por recuperar do Chile as províncias “cativas” de Tacna e Arica, e a busca por aliados que pudessem arbitrar a questão, elegendo-se para tanto a Argentina. Nesse sentido, como analisaremos no quarto capítulo da Dissertação, foi de sobeja importância o convite ao general argentino Roque Sáenz Peña para participar, como convidado de honra, da cerimônia de inauguração da obra, em novembro de 1905.²⁶

2.2. As bases do concurso

As bases para o concurso de projetos foram definidas pelo *Concejo Provincial de Lima* em 22 de maio de 1901 – essa data consta ao final do documento –, mas sua publicação se deu apenas em 3 de julho do mesmo ano, no diário *El Comercio*.²⁷ Foram publicadas também em duas revistas espanholas, voltadas ao espaço ibero-americano: *Unión Ibero-Americana* e *Revista Ibero-Americana de Ciencias Eclesiásticas*.²⁸ Possivelmente em razão do descompasso temporal entre a definição das bases e sua divulgação na imprensa, muitas das pesquisas que abordaram tangencialmente ou mesmo se debruçaram sobre o monumento ignoraram os termos desse documento, exceção feita ao trabalho de Villegas Torres. Contudo, explorar as cláusulas presentes nas bases é fundamental para a compreensão do desenrolar e do desfecho do concurso.

O primeiro item do edital definia seu público alvo: “1ª. El concurso estará abierto tanto para los artistas nacionales como para los extranjeros (escultores, arquitectos,

²⁶ MONTEVERDE SOTIL, Rodolfo. *Op. Cit.*, 2017, pp. 664-666.

²⁷ **El Comercio**. “Bases para el concurso del Monumento á Bolognesi”. Lima, ed. da tarde, n. 24.723, 3 de julho de 1901, p. 2. IRA. Anexo VIII. Devo ao trabalho de Fernando Villegas Torres a referência que me levou a esse número do diário *El Comercio*.

²⁸ **Unión Ibero-Americana**. “La estatua de Bolognesi en Lima”. Madrid, ano 15, n. 189, 31 de outubro de 1901, p. 3; **Revista Ibero-Americana de Ciencias Eclesiásticas**. “Perú – Bases para el concurso del monumento á Bolognesi”. Madrid, ano 1, tomo II, 1901, pp. 620-622. BNE.

&.).” [grifo nosso]. A despeito do concurso ser organizado pela Municipalidade de Lima, para onde deveriam ser remetidos os projetos em disputa, diferente do anterior Monumento Dos de Mayo, convocado na capital francesa em 1867, buscava-se em sua primeira cláusula atrair escultores e arquitetos europeus e estadunidenses. Tal aspecto se evidencia na quarta cláusula, que definiu a composição da comissão de jurados:

4^a. Este Jurado se compondrá de las siguientes personas: señor alcalde de la ciudad de Lima, los señores ministros de Bélgica, España, Estados Unidos, Francia é Italia [que han aceptado bondadosamente formar parte de la Comisión encargada de juzgar los proyectos;] los miembros de la comisión municipal que deben llevar á cabo el monumento, señores Cárlos de Piérola, Rafael Canevaro, Pedro Larrañaga, Manuel V. Villarán, Cárlos G. Amézaga, Octavio Ayulo, Félix Costa y Laurent é Hildebrando Fuentes; y el señor José Vicente Oyague y Soyer, presidente de la asamblea patriótica Bolognesi, adscrito á la comisión ejecutiva.

O edital definiu, na segunda cláusula, que os artistas desejosos de participar deveriam remeter à Municipalidade projetos compostos por: “[a] una fotografia del modelo en bulto (*maquette*) á un décimo de la ejecución, [b] un croquis explicativo, y [c] un presupuesto del costo”. Vê-se que os termos do edital não exigiam aos concorrentes o envio de maquetes fisicamente à comissão, e sim de fotografias das mesmas, diferente do que ocorrera em outros certames dessa natureza, a exemplo do Concurso Dos de Mayo. De fato, quando da abertura da exposição dos projetos em Lima, realizada em um dos “almacenes de la casa del señor Du Bois”, o jornal *El Comercio* esclareceu tratar-se de uma exibição de “dibujos”.²⁹ Nesse sentido, podemos compreender porque os jurados, reunidos na rua *Boquijano* para avaliar os projetos, solicitaram a ampliação da fotografia do projeto nº 24, um dos que mais votos recebera da comissão, segundo nota publicada pelo mesmo jornal a 8 de abril de 1902.³⁰ Estipulava-se também a condição de anonimato dos participantes, devendo os projetos ser assinados por um pseudônimo.

Contudo, apesar de as cláusulas não o exigirem, sabemos que pelo menos três artistas enviaram maquetes em gesso, através das notas do prefeito Federico Elguera, publicadas no *Boletim Municipal*. Essas notas solicitavam a liberação do pagamento de tributos na Aduana do porto de Callao para os caixotes vindos do exterior que continham os projetos para o concurso, publicadas no dia 29 de março e 24 de maio 1902.³¹ No boletim da municipalidade, consta também o envio de uma maquete feita em bronze:

²⁹ **El Comercio**. “Monumento a Bolognesi”. Lima, ed. da manhã, n. 25.209, 1º de abril de 1902, p. 2. IRA.

³⁰ **El Comercio**. “Monumento á Bolognesi”. Lima, ed. da manhã, nº 25.222, 8 de abril de 1902, p. 2. IRA.

³¹ **Boletín Municipal**. “Liberación de derechos de aduana á un modelo para el concurso Bolognesi”. Lima, ano 2, n. 65, 29 de março de 1902, pp. 516-517. AHML; **Boletín Municipal**. “Liberación de derechos”. Lima, ano 2, n. 73, 24 de maio de 1902, p. 580. AHML.

Sr. Director de Administración. En el vapor “Iris” llegado al Callao en Enero del presente año, vino un cajón marca A.E. núm. 25, *conteniendo un modelo en bronce para el concurso del monumento “Bolognesi”*, el cual fué despachado por la aduana del vecino puerto [...]. *Como el modelo que contenía el referido cajón era sólo una muestra para figurar en el concurso aludido*, ruego á US. se sirva disponer que se le declare libre de derechos [grifo nosso].³²

Por fim, na segunda cláusula afirmou-se que o orçamento dos projetos deveria incluir, além dos custos de execução da obra escultórica, os gastos de traslado até Lima – no caso de o monumento ser construído fora da cidade –, sendo permitida, mas não obrigatória, a inclusão das despesas para sua colocação na praça Bolognesi, uma vez que o governo municipal se reservava o direito de entregar os trabalhos de colocação a quem lhe fosse conveniente. Vê-se, dessa sorte, que as bases do concurso não definiam, na cláusula referente ao orçamento, um valor máximo para os projetos, como fizera o Concurso Dos de Mayo, que havia estipulado o valor máximo de 200 mil francos. Essa ausência também pode explicar o envio de múltiplos projetos por um mesmo autor, a fim de contemplar diferentes perfis orçamentários, como é o caso do catalão Agustín Querol, que enviou propostas orçadas entre 150.000 e 400.000 francos.³³

Pela terceira cláusula, definiu-se que o monumento seria erguido na *Plaza Bolognesi*, em Lima, esclarecendo-se que a referida praça era de formato circular e situada na intersecção das então chamadas avenidas 9 de Diciembre, Piérola e Bolognesi. A quinta cláusula registrou que ao artista vencedor do primeiro prêmio do certame seria encarregada a construção do monumento, fixando-se também os prêmios monetários do segundo colocado – 2 mil soles –, do terceiro colocado – 1 mil soles – e do quarto colocado – 500 soles. Os projetos premiados tornar-se-iam propriedade do *Concejo Provincial de Lima*, único autorizado a reproduzi-los e aproveitá-los de alguma forma.

As bases estabeleciam também os prazos programados para todas as etapas de edificação. Na segunda cláusula, fixava-se em 31 de dezembro de 1901 a última data para admissão dos projetos; na quarta, definia-se que o jurado encarregado de eleger os quatro prêmios deveria se reunir em 10 de janeiro de 1902, divulgando, no mais tardar, seu veredito no dia 23 do mesmo mês; na oitava, definia-se que, após o veredito dos jurados, firmar-se-ia o contrato com o vencedor do primeiro prêmio até 31 de março de 1902. Pela nona cláusula, concedia-se ao artista premiado dez meses – após assinatura do contrato – para execução da obra, e, no caso de o monumento ter sido construído no estrangeiro,

³² **Boletín Municipal**. “Monumento ‘Bolognesi’”. Lima, ano 2, n. 74, 31 de maio de 1902, p. 589. AHML.

³³ **El Comercio**. “Monumento á Bolognesi”. Lima, ed. da manhã, n. 25.222, 8 de abril de 1902, p. 2. IRA.

todas as peças deveriam ser embarcadas com direção ao Peru até 1º de fevereiro de 1903. Por fim, projetava-se que a inauguração da obra deveria ter lugar a 7 de junho do mesmo ano de 1903, aniversário da Batalha de Arica.

Contudo, todas as supracitadas datas foram adiadas em cadeia. Nos periódicos espanhóis *Heraldo de Madrid* e *La Correspondencia de España*³⁴ foram publicadas notas que informavam o adiamento, que teve por objetivo ampliar a participação. Pelo jornal *Heraldo de Madrid*, podemos também identificar como se deu a circulação de informações acerca do concurso e do herói aos artistas espanhóis:

La Subsecretaría del ministerio de Estado hace público que el plazo para la admisión de proyectos, dibujos, presupuestos y modelos para erigir en la ciudad de Lima un monumento al coronel Francisco Bolognesi, defensor de la plaza de Arica en la guerra chileno-peruana, ha sido prorrogado por el Gobierno del Perú hasta el 31 de Marzo del año corriente. *En la Subsecretaría de este ministerio continúan facilitándose, á quien los pida, ejemplares del número extraordinario de la Liga Nacional, de Lima, en el que se publican las condiciones y demás particulares del concurso, así como un retrato del mencionado coronel.* [grifo nosso]³⁵

Apesar de a data apresentada pelos jornais espanhóis – 31 de março de 1902 – ter sido definitiva, sabemos pelo jornal peruano *El Comercio* que novos projetos continuaram sendo recebidos pela Municipalidade: em 1º de abril de 1902, o jornal informou haver 34 projetos; a 6 de abril, anunciou que 35 projetos haviam sido enviados; e a 8 de abril, no dia seguinte à reunião dos jurados na rua Baquíjano, revelou que esse número subira para 44, sendo dois de autoria peruana.³⁶ Contudo, não anunciou o número final de projetos e artistas concorrentes, e diferentes fontes e bibliografia apresentam dados divergentes.

Nos periódicos espanhóis analisados, quando da divulgação do vencedor, mencionou-se o número de artistas participantes entre 395 a 400, de várias nacionalidades, como em *La Ilustración Artística* em 21 de abril, onde lemos que “El premio consiste en 500.000 francos en oro, que se han disputado más de 400 artistas que han tomado parte en el concurso.”³⁷ Por sua vez, a *Memoria de la Municipalidad de Lima* de 1902, afirmou que “153 proyectos, la mayor parte de reputados artistas españoles,

³⁴ **La Correspondencia de España**. “Noticias generales”. Madrid, ano 53, n. 16.039, 05 de janeiro de 1902, p. 3. BNE.

³⁵ **Heraldo de Madrid**. “Noticias generales”. Madrid, ano 13, n. 4.075, 11 de janeiro de 1902, p. 6. BNE.

³⁶ Cf. **El Comercio**. “Monumento a Bolognesi”. Lima, ed. da manhã, nº 25.209, 1º de abril de 1902, p. 2; **El Comercio**. “Querol y Biggi”. Lima, n. 25.219, 6 de abril de 1902, p. 1; **El Comercio**. “Monumento á Bolognesi”. Lima, ed. da manhã, n. 25.222, 8 de abril de 1902, p. 2. IRA.

³⁷ **La Ilustración Artística**. “Lima”. Barcelona, ano 21, n. 1060, 21 de abril de 1902, p. 274. BNE.

franceses é italianos, entraron en el concurso”.³⁸ Por fim, a obra lançada pelo Ministério da Guerra no centenário da Batalha de Arica, em 1980, registra que “fueron alrededor de 200 escultores y arquitectos, entre peruanos y extranjeros, que presentaron 54 proyectos del monumento”.³⁹

Após a conclusão do concurso, o prefeito Elguera assim se manifestou ao Conde D’Arlot, Encarregado de Negócios da França no Peru, em nota publicado no boletim:

Honorable señor: He recibido su comunicación fecha 28 del actual, y en respuesta mi es grato manifestarle que los modelos en yeso y fotografías de los diferentes proyectos presentados al concurso para la erección del Monumento á Bolognesi, se hallan depositados en el local de la calle Baquíjano número 284; y en cuanto á su procedencia y al nombre de sus autores, habiéndose mantenido cerrados los sobres de los que no han obtenido premio alguno conforme lo establecen las bases, no será posible determinarlos. En consecuencia, para satisfacer el pedido de USH. sería menester que se sirviera darme detalles sobre los proyectos que reclama, en cuyo caso no habría inconveniente para su devolución.⁴⁰

Podemos depreender, portanto, que após o veredito da comissão organizadora, os projetos permaneceram sob o poder da municipalidade e as autorias das propostas não premiadas não foram divulgadas. Tal aspecto dificulta o trabalho de mapear quem foram os artistas que participaram do certame. Entretanto, nem todos os nomes permaneceram devidamente ocultados nos dias de exposição dos projetos na capital peruana.

2.3. Estratégias dos artistas para ganhar visibilidade e críticas ao concurso

Como vimos, as bases do concurso para o Monumento a Bolognesi previam que os concorrentes deveriam apresentar seus projetos em anonimato, assinando-os com um pseudônimo, a fim de evitar favorecimentos. Contudo, desde a abertura do concurso, foram publicados numerosos artigos na imprensa limenha revelando a autoria de alguns projetos concorrentes. A partir desses vestígios e da documentação consular, pudemos remontar as diferentes estratégias que os artistas participantes mobilizaram para contornar a cláusula de anonimato e, através de seu prestígio pessoal ou contatos influentes, destacar-se ante à crítica e triunfar no certame. Apresentamos, a seguir, algumas situações bastante significativas.

³⁸ Municipalidad de Lima. **Memoria de la Municipalidad de Lima 1902**. “Monumento Bolognesi”. Lima: Librería e Imprenta Gil, 1903, p. 39. AHML e BNP.

³⁹ MIRANDA ITURRINO, Enrique (dir.). **La Epopeya del Morro de Arica**, 7 de junio de 1880. Lima: Ministerio de Guerra, Comisión Permanente de la Historia del Ejército del Perú, 1980, p. 292.

⁴⁰ **Boletín Municipal**. “Concurso Bolognesi”. Lima, ano 2, n. 72, 17 de maio de 1902, pp. 571-572. AHML.

No primeiro desses casos, o contato influente do artista brindou-lhe com empenhado apoio. O cônsul peruano em Roma, Benedetti, em ofício ao Ministério de Relações Exteriores do Peru a 1º de novembro de 1901, informou que o escultor italiano Giulio Tadolini – neto de Adamo Tadolini, autor do primeiro monumento limenho, a Simón Bolívar (1859) – havia se dirigido àquele consulado solicitando maiores informações sobre o concurso Bolognesi. O cônsul, por sua vez, ignorando a condição de anonimato, descreveu em detalhes o projeto enviado por Tadolini, acrescentando ainda que o aconselhara pessoalmente em sua composição.

Habiendo mostrado este señor gran interés por el concurso promovido por la Alcaldía de Lima, solicitó de este consulado, todos los informes que se le pudieran suministrar, afín de concurrir con un proyecto adecuado al objeto que se desea. Con este motivo se le refirió la historia de la defensa del Morro de Arica y se le indicó que presentara al Coronel Bolognesi en actitud heroica, con espada en mano, aguardando la muerte y teniendo à sus pies, à la derecha, al comandante Moore, yà cadáver, y à la izquierda, sentado sobre las ruinas del Morro, al coronel argentino Saenz-Peña, herido en un brazo. Creo que no puede haber concepción más bella y al mismo tiempo, mas política, que la indicada y así la ha ejecutado el escultor Tadolini [...]. Como a los escultores siempre les gusta ejecutar grandes obras, y así son las que ha hecho este Sr. Tadolini, como por ejemplo la gran estatua equestre del rey Victor Manuel en Perugia y el monumento al autor del Código Civil en la República Argentina, dicho escultor Tadolini le ha agregado à su proyecto varias figuras alegóricas, que pueden suprimirse, una de las cuales, ó sea la que representa la alianza del Perú y Bolivia, la encuentro apropiada, como el bajo relieve referente al Coronel Ugarte; pero temo que se encuentre demaseado costoso el monumento con estas figuras. Lo que sí considero muy oportuno es la inscripción: “Quemaremos el último cartucho! Bolognesi”.⁴¹

Benedetti finaliza sua missiva quase com um apelo, que parece desconsiderar a organização de um concurso para definir o vencedor: “*Si este proyecto del escultor Tadolini mereciese el primer premio, me consideraría muy feliz por haberle proporcionado la idea para su ejecución*” [grifo nosso]. Duas semanas depois, a 16 de novembro, ele enviou um novo ofício ao governo peruano, ao qual anexou uma descrição do projeto e três fotografias do trabalho de Tadolini.⁴²

Em 30 de dezembro de 1901, ecoando os esforços de Benedetti, o jornal limenho *El Comercio* publicou um artigo comentando dois projetos apresentados ao concurso com o pseudônimo *Roma 1* e *Roma 2*. Após fazer uma minuciosa descrição desses projetos –

⁴¹ Ofício n. 5 do Cônsul em Roma, Benedetti, ao MRE do Peru. Roma, 1 de novembro de 1901. AMRE, caixa 503, carpeta 32, código 8-31-k, fólios 9 e 10.

⁴² “*Por encargo del Sr. Tadolini, remito à V. E. tres fotografías y una descripción de su proyecto para el monumento del Coronel Bolognesi que debe erijirse en Lima*” [grifo nosso]. Ofício do Cônsul peruano em Roma Benedetti ao Ministério de Relações Exteriores. Roma, 16 de novembro de 1901. AMRE, caixa 503, carpeta 32, código 8-31-k, fólio 11.

um dos quais, idêntico ao narrado pelo cônsul no ofício mencionado –, o articulista apresentou o seu autor sem nomeá-lo diretamente, citando suas obras já realizadas. Esclareceu ainda que o italiano não havia tido acesso à íntegra das bases do concurso, o que justificaria sua entrevista com o cônsul em busca de informações.

Nos escriben de Roma: Hemos tenido ocasión de ver el proyecto de monumento á Bolognesi, diremos mejor los proyectos de un mismo autor, firmados con el lema *Roma 1* y *Roma 2*, para el concurso universal [...]. En los proyectos se representa no sólo á Bolognesi que está en pié soberbiamente apoyado en su espada [...]. A la diestra del jefe de los defensores del morro, yace en tierra el denodado Moore que fué allí en busca del martirio, y á la siniestra, cae herido el luchador por la justicia, dueño del corazón del Perú y lazo de amor entre dos naciones, el inmortal argentino Sáenz Peña. [...]. Hay otras dos en que el artista, que no ha visto publicados para el concurso todos los datos que serían de desearse, recurriendo aunque tarde á persona autorizada, quiere representar las provincias cautivas y aún la provincia de Tarapacá velada en signo de duelo. [...] *Nos limitaremos á comunicar ahora algunos datos sobre el autor del proyecto. Sabemos que en dos concursos en que ha tomado parte, entre ellos, el que fué convocado para una estatua de Víctor Manuel, ha obtuvo [sic] éxito ejecutando dos interesantes proyectos. Acaba de hacer también los bustos de la familia real de Saboya, colocados en el Quirinal; y el Augusto Pontífice León XIII, le concedió tiempo ha cuatro sesiones, con objeto de que hiciera su retrato que conserva en su biblioteca privada. Es autor también de una multitud de estatuas y monumentos notabilísimos y ejecuta ahora una hermosa concepción de la Virgen subiendo al cielo, que le ha sido pedida de Méjico [grifo nosso].*⁴³

Desde Gênova, na Itália, partiu rumo a Lima outro projeto, do escultor Luis Gicchero. *El Comercio* divulgou o nome do artista autor do projeto, esclarecendo que esteve enviara uma fotografia do modelo, onde o herói figurava equestre: “El boceto, que está fotografiado, simula al coronel Bolognesi en brioso corcel en actitud de combate”. O articulista encerra a curta nota dizendo que o artista havia sido premiado em várias exposições na Itália, sem elucidar como sua identidade fora revelada.⁴⁴

De sua parte, o escultor francês Jean-Paul Aubé enviou uma carta a Numa Pompilio Llona, desde Paris, em 16 de fevereiro de 1902, posteriormente remetida pelo escritor à redação do jornal *El Comercio*, onde foi traduzida e publicada em 6 de abril do mesmo ano, quando os projetos concorrentes já estavam em exposição pública na cidade de Lima. Aubé havia conhecido Llona quando este estivera em Paris, nas gestões do Monumento Dos de Mayo. Em sua carta, o escultor francês informou que havia enviado um projeto ao concurso, cuja caixa, que continha seus desenhos e fotografias, partira pela via de Southampton. Para se mostrar habilitado a assumir a nova obra, Aubé dizia enviar,

⁴³ **El Comercio**. “Monumento Bolognesi”. Lima, ed. manhã, n. 25.048, 30 de dezembro de 1901, p. 1. IRA.

⁴⁴ **El Comercio**. “Monumento á Bolognesi”. Lima, ed. da tarde, n. 25.098, 27 de janeiro de 1902, p. 1. IRA.

junto à sua carta, fotografias de seus trabalhos – em especial o Monumento a Gambetta, na *Place du Carroussel* em Paris – e apresentava-se como cavaleiro da Legião de Honra desde 1888 e Grande Prêmio na Exposição Universal de 1900. Mesmo reconhecendo a exigência de anonimato e mantendo oculto o pseudônimo de seu projeto, chamava a atenção para a importância de um artista de seu calibre ser vitorioso, em nome da boa execução da obra.

Querido señor: tal vez no habrá usted olvidado á un artista que ayudaba á su amigo, Mr. Cugnot, en la ejecución del monumento (2 de Mayo) erigido en Lima. Mr. Cugnot, cuya memoria acabo de evocar, ha muerto hace algunos años; y si vengo hoy yo á presentarme al buen recuerdo de usted, es porque se trata nuevamente de una cuestión de Arte relativa al Perú. La ciudad de Lima ha abierto un concurso para elevar un monumento al coronel Bolognesi. Yo he tomado parte en ese concurso [...]. Desde la partida de usted de París, los trabajos que yo he ejecutado personalmente son muy numerosos; y me permito enviar á usted por este mismo correo algunas fotografías de mis principales obras. [...] *Las condiciones del concurso para el monumento del coronel Bolognesi no me permiten descubrir el anónimo de nuestro proyecto*; pero cuando el jurado haya hecho su elección y se conozcan los nombres de los elegidos, si nosotros tuviéramos la buena fortuna de serlo, ¿puedo yo pedir á usted, apreciado señor, en recuerdo de nuestras buenas relaciones de otro tiempo, el que nos conceda su precioso apoyo, á fin de dar á la municipalidad de Lima la seguridad de que nuestros trabajos anteriores son una garantía de que la obra que en tal caso se nos encargara sería bien ejecutada? [...]. *Creo que esta cuestión tan importante de buena ejecución, se presentará sin duda á la mente de todos* [grifo nosso].⁴⁵

No mesmo número em que publicou a carta de Aubé, *El Comercio* divulgou a nota do jornal italiano *L'Eco del Carrione*, celebrando a participação do escultor italiano Alessandro Biggi no concurso e descrevendo o projeto enviado pelo artista. Não sabemos se Biggi atuou de alguma maneira para que o artigo publicado no jornal italiano circulasse na imprensa limenha. Porém, deve-se considerar que o mencionado periódico italiano era uma publicação de Carrara, cidade importante no universo da escultura por albergar famosos canteiros de extração de mármore.

Otro de los proyectos notables que se exhiben, es el firmado por “Resurgit” del que ya se ha ocupado EL COMERCIO. El autor es el célebre estatuario Alejandro Biggi, de quien dice L’ECO DEL CARRIONE, periódico italiano lo siguiente: “Cumpliendo con la promesa hecha de hablar del hermoso *boceto*, concebido y modelado por el escultor, profesor Alejandro Biggi, con motivo del concurso universal promovido por el alcalde de la ciudad de Lima [Perú], para elevar en ésta un monumento nacional, destinado á perpetuar la memoria del coronel Bolognesi y demás heroes del combate de Arica, donde este nuevo espartano, durante la guerra de 1880 contra Chile, se cubrió de gloria eternizando en la historia el valor peruano, con la página más brillante [...]. Nuestro eximio artista sobre un bien ideado y armonioso pedestal, representa al histórico morro, que

⁴⁵ Carta de Paul Aubé a Numa Pompilio Llona. Paris, 16 de fevereiro de 1902. Cf. **El Comercio**. “Concurso Bolognesi”. Lima, n. 25.219, 6 de abril de 1902, pp. 1-2. IRA.

termina en punta, sobre la cual está la figura del heroe principal. [...]. El boceto es un trabajo grandioso de escultura, en el cual hay tanta armonía en las líneas y proporciones, tanta vida y tanta realidad, que á su vista la crítica abandona la pluma para dejar el campo libre á la admiración”.⁴⁶

Por fim, o último artista a ter seu nome divulgado em *El Comercio* antes da decisão final da comissão de jurados, no mesmo artigo referente ao italiano Biggi, foi o escultor catalão Agustín Querol. No entanto, o articulista não explicitou, como o fez para Biggi, por que caminhos a identidade dos projetos de Querol fora relevada.

Es la exhibición citada algo asi como una mezcla de arte y de vulgaridad, en donde se tropieza, á cada rato, ya con un grandioso trabajo simbólico de Querol, ó bien con un catafalco estrambótico propio para ser colocado en un nacimiento de Pascua. Son varios los proyectos que ha presentado á aquel concurso, con el seudónimo de *Salve, Patria, Fides*, el célebre escultor español, y tan luego como uno los contempla tiene que reconocer toda la grandeza de interpretación y técnica que domina en todos ellos.⁴⁷

Entre as notas elogiosas ao concurso e aos projetos que nele tomaram parte, surgiram também alguns apontamentos críticos, relativos ao anonimato dos artistas ou à inobservância dessa cláusula. Para o articulista de *El Comercio*, não conhecer os autores dos projetos – e, conseqüentemente, sua competência profissional – resultava no sério risco de o artista vencedor não ser capaz de executar o que idealizara:

Entre los proyectos presentados hay algunos de verdaderas notabilidades artísticas. Se nos asegura que el autor del notable monumento erigido en París á Gambetta (gran premio de París), ha tomado parte en el concurso; pero como no se conocen aún los nombres de los opositores, no se puede saber por el momento cuál de los proyectos pertenece á aquel eximio artista. No creemos que el veredicto del jurado sea completo, si éste no tiene para emitir su juicio otro punto de apoyo que el simple examen del diseño presentado; pues bien saben los entendidos en achaques arquitectónicos, la diferencia sustancial que generalmente existe entre el dibujo y la ejecución de la obra sobre el mármol ó el bronce. Un dibujante dotado de imaginación colorista puede diseñar fácilmente un monumento asombroso; pero falta saber si la obra ha de resultar, tratada en materia rebelde á la modelación, con la misma tonalidad y pureza del dibujo.⁴⁸

Dias depois, às vésperas de divulgação do resultado do certame, o jornal faria novas críticas ao concurso, com conteúdo inverso. O articulista dirigia agora sua reprimenda às bases do concurso, que não definiram os valores máximo e mínimo que a obra deveria custar, ocasionando uma disputa injusta entre propostas pensadas com diferentes orçamentos. Ademais, também criticou a própria comissão organizadora do

⁴⁶ *El Comercio*. “Querol y Biggi”. Lima, n. 25.219, 6 de abril de 1902, p. 1 IRA.

⁴⁷ *El Comercio*. “Querol y Biggi”. Lima, n. 25.219, 6 de abril de 1902, p. 1 IRA.

⁴⁸ *El Comercio*. “Algo sobre el concurso”. Lima, ed. da tarde, n. 25.214, 3 de abril de 1902, p. 1. IRA.

concurso, presidida pelo prefeito de Lima Federico Elguera e conformada por autoridades políticas não entendedoras de arte – conselheiros da municipalidade e embaixadores dos Estados e Unidos e países europeus –, contrastando com o Monumento Dos de Mayo, cuja comissão fora presidida pelo pintor Marc Gleyre e composta por arquitetos e escultores. Para o articulista, esses dois problemas eram potencializados pelo desrespeito à cláusula de anonimato:

Por otra parte, notamos que desde la llegada y exhibición de los proyectos, no se ha guardado la estricta reserva que es indispensable y de invariable costumbre en tales casos, con respecto á los nombres de los autores de algunos de esos proyectos. Hoy se sabe, por ejemplo, que tales ó cuales dibujos ó *maquettes*, son obra de éste ó de aquel escultor español ó italiano. Resulta, pues, la condición del anónimo, enteramente ilusoria; y los artistas que de buena fe confiaron en él, y por su parte la han cumplido caballerescamente y religiosamente, sin indicar los mote ni poner signo alguno por el que pudiera adivinarse su nombre, tendrán un motivo de decepción y de justa queja.⁴⁹

Dessa combinação, poderia resultar que a comissão de jurados não fosse imparcial na análise: formada por personalidades não experientes no meio artístico, frente à divulgação dos nomes, poderia ser seduzida pelo prestígio dos artistas consagrados, conduzindo a favorecimentos. Finalmente, o articulista elabora a primeira crítica, que podemos identificar, dirigida à participação de artistas europeus na estatutária peruana:

Es preciso, además, tener en cuenta que tratándose de obras relativas á América, ejecutadas por escultores y arquitectos europeos, ese peligro es mayor, y puede decirse incalculable. Notorio es, en efecto, que los artistas más eminentes, y aún geniales de Europa, desconocen sin embargo, de un modo lamentable, la historia, los sucesos, los hombres, las cosas y los casos y las costumbres y hasta los rasgos étnicos de los países de América. Si no se les dirige, pues, de una manera empeñosa é inteligente, incurrirán de seguro en deplorables y aún absurdos extravíos.⁵⁰

Essa crítica, colocada como advertência à comissão organizadora do concurso, foi depois abandonada pelo jornal, que não voltou a tecer comentários sobre a origem do artista vencedor, nem na ocasião de divulgação do resultado do certame, nem na ocasião de inauguração da obra em 1905. Contudo, ganharia novos porta-vozes com o avançar do século e, em meados da década de 1950, seria parte dos argumentos mobilizados para promover uma radical intervenção no monumento.

A revelação dos nomes de alguns dos participantes do concurso a Bolognesi, apesar da injustiça frente aos artistas que buscaram observar a cláusula de anonimato –

⁴⁹ **El Comercio**. “El monumento á Bolognesi”. Lima, ed. da tarde, n. 25.225, 9 de abril de 1902, p. 1. IRA.

⁵⁰ *Idem*.

como sublinhou o articulista de *El Comercio* –, não resultou em qualquer sanção. Como veremos na próxima unidade, Querol, Biggi e Tadolini, cujos nomes haviam circulado na imprensa, foram premiados pela comissão. Não sucederia assim quatro anos depois, em 1906, quando o governo peruano organizou um concurso para a realização de um monumento dedicado ao general José de San Martín. Com a divulgação do nome do pintor peruano Carlos Baca Flor, multiplicaram-se artigos na imprensa defendendo e criticando seu projeto. Segundo Monteverde, diante da possibilidade de sua vitória e em razão da animosidade do presidente José Pardo (1864-1947) e das elites limenhas para com sua pessoa, o concurso foi anulado e os projetos finalistas declarados sem mérito.⁵¹

2.4. O triunfo de Agustín Querol

No dia 9 de abril de 1902, reuniu-se a comissão de jurados do concurso, que definiu o primeiro prêmio ao escultor catalão Agustín Querol. No dia seguinte, o diário *El Comercio* divulgou o resultado, acrescentando que o vencedor recebera sete votos da comissão.⁵² Posteriormente, no dia 14 de abril de 1902, os jurados voltaram a se reunir, a fim de distribuir os outros prêmios do concurso. Segundo nota publicada em *El Comercio* a 15 de abril, o segundo prêmio foi outorgado aos projetos intitulados *Resurgit* e *Pershelles*; o terceiro prêmio coube ao projeto *Roma 2* e, por fim, o quarto prêmio ao projeto *Gloria*.⁵³

Por sua vez, a *Memoria de la Municipalidad de Lima de 1902* divulgou os nomes dos autores dos projetos premiados. O italiano Alessandro Biggi, autor de *Resurgit*, e o francês Charles Perron – associado a L. Siffert –, autor de *Pershelles*, dividiram a segunda colocação. O italiano Giulio Tadolini, autor de *Roma 2*, galgou a terceira posição, enquanto seu conterrâneo Ricardo Secchi, autor de *Gloria*, levou o quarto e último prêmio.⁵⁴ Sobre Charles Perron, sua participação e premiação no concurso limenho foram mencionadas em uma breve biografia do artista, publicada em 1986.⁵⁵

⁵¹ MONTEVERDE SOTIL, Rodolfo. “El proyecto estatal para erigir el monumento al libertador José de San Martín, Lima 1904-1921”. In: LOAYZA, Alex (ed.). **La independencia peruana como representación**. Historiografía, conmemoración y escultura pública. 1ª Ed. Lima: IEP, 2016, pp. 313-352.

⁵² *El Comercio*. Monumento à Bolognesi. Lima, ed. da manhã, n. 25.226, 10 de abril de 1902, p. 1. IRA.

⁵³ *El Comercio*. Monumento á Bolognesi. Lima, ed. da manhã, n. 25.235, 15 de abril de 1902, p. 2. IRA.

⁵⁴ Municipalidad de Lima. **Memoria de la Municipalidad de Lima 1902**. “Monumento Bolognesi”. Lima: Librería e Imprenta Gil, 1903, p. 39. AHML e BNP.

⁵⁵ MOZZICONACCI, Jean-François. “Charles Perron, 1862-1934”. In: Société d’Histoire et d’Archéologie Le Vieux-Saint-Maur. **Art et Culture à Saint-Maur sous la IIIe. République**. Bulletin n° 59, 1986, p. 27. BnF – Gallica.

Não dispomos de fontes visuais da exposição, como a gravura que retratou a exposição dos projetos para o Monumento Dos de Mayo no Palácio das Indústrias de Paris, em 1868. Igualmente, não foram divulgadas, na imprensa limenha contemporânea, fotografias ou gravuras dos projetos concorrentes ou premiados. Contudo, a obra *La Epopeya del Morro de Arica*, publicada em 1980, em homenagem ao centenário da Batalha de Arica, que revisitou a trajetória de edificação do Monumento a Bolognesi – com fontes documentais que não pudemos localizar –, apresentou imagens dos três primeiros projetos premiados. Exibimo-las a seguir.

Figuras 1 e 2: projeto *Resurgit*, de Alessandro Biggi, e projeto *Pershelles*, de Charles Perron. MIRANDA ITURRINO, Enrique (dir.). *La Epopeya del Morro de Arica*, 7 de junio de 1880. Lima: Ministerio de Guerra, Comisión Permanente de la Historia del Ejército del Perú, 1980, parte III.

Por sua vez, em *La Epopeya*, não é apresentada uma fotografia do projeto vencedor, de Agustín Querol, e sim uma gravura da obra. Essa gravura também circulou na imprensa espanhola, no contexto de divulgação e comemoração pela vitória de Querol no concurso em 1902. Em linhas gerais, o desenho corresponde à obra executada pelo artista. Porém, há algumas divergências, apontadas por Rodolfo Monteverde Sotil: no grupo de soldados defendendo a bandeira, na face lateral direita do pilar, está presente um soldado de costas, provavelmente chileno, em confronto com os peruanos, que foi subtraído da obra final. Na outra face lateral, encoberta na gravura, onde hoje se exibem o coronel Alfonso Ugarte e seu cavalo, há mais de um equino representado.⁵⁶

⁵⁶ MONTEVERDE SOTIL, Rodolfo. *Op. Cit.*, 2017, p. 685.

Figura 3: *El Albun Iberoamericano*. Madrid, ano 20, n. 19, 22 de maio de 1902, p. 219. BNE.

Com a revelação do artista vencedor, surgiram as mais variadas publicações na Espanha, desde discretas notas a longas matérias reproduzindo o projeto de Querol, nas quais o tom geral foi de elogio ao triunfo do escultor e da “arte espanhola”. Foram publicadas notas curtas nos diários madrilenos *La Correspondencia de España*,⁵⁷ *Diario*

⁵⁷ **La Correspondencia de Madrid**. “Un triunfo de Querol”. Madrid, ano 53, n. 16135, 11 de abril de 1902, p. 2; **La Correspondencia de Madrid**. “Agustín Querol”. Madrid, ano 53, n. 16196, 11 de junho de 1902, p. 1. BNE.

Oficial de Avisos de Madrid,⁵⁸ *El Día*,⁵⁹ *El Imparcial*⁶⁰ e *El País*.⁶¹ Nesses veículos, os comentários se centraram na vitória do escultor catalão frente aos supostos quatrocentos concorrentes e nos telegramas de felicitação recebidos por ele. Por sua vez, os semanários madrilenos *Las Dominicales del libre pensamiento*⁶² e *El Nuevo Régimen*⁶³ acrescentaram trecho da carta de Mariano José Madueño, em que este idealiza um monumento ao coronel de Arica, para familiarizar o leitor espanhol com o herói peruano. A revista madrilenha *La Última Moda*⁶⁴ e a barcelonesa *Ilustración Artística*⁶⁵ publicaram um curto comentário.

Figura 4: Capa de *Unión Ibero-Americana*, ano 16, n. 195. Madrid, 30 de abril de 1902, BNE.

Maior destaque recebeu o triunfo de Querol nas revistas de Madrid *La Ilustración Española y Americana*,⁶⁶ *La Lectura*,⁶⁷ e *El Álbum Ibero-Americano*,⁶⁸ que apresentaram imagens do projeto. A revista madrilenha e barcelonesa *Arquitectura y construcción* trouxe uma matéria assinada pelo arquiteto Cabello y Lapiedra dedicada a Querol, exaltando a “gloria imperecedera del arte español” e apresentou uma imagem de sua futura obra de página inteira.⁶⁹ Por fim, em *Unión Ibero-Americana*⁷⁰ uma gravura do monumento idealizado por Querol estampou a capa da edição (figura 4).

Agustín Querol Subirats (1860-1909), natural da cidade catalã de Tortosa, teve uma formação artística

dentro dos marcos da tradição acadêmica. Após frequentar aulas na *Escuela de la Lonja*

⁵⁸ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*. “Un triunfo de Querol”. Madrid, ano 145, n. 101, 12 de abril de 1902, p. 3. BNE.

⁵⁹ *El Día*. “Libros y periódicos”. Madrid, ano 23, n. 7701, 9 de maio de 1902, p. 3. BNE.

⁶⁰ *El Imparcial*. “En honor de Querol”. Madrid, ano 36, n. 12.585, 22 de abril de 1902, p. 3. BNE.

⁶¹ *El País*. “Querol premiado”. Madrid, ano 16, n. 5365, 11 de abril de 1902, p. 3. BNE.

⁶² *Las Dominicales del libre pensamiento*. “El Coronel Bolognesi”. Madrid, ano 2, n. 60, 18 de abril de 1902, p. 1; *Las Dominicales del libre pensamiento*. “Honores á Querol”. Madrid, ano 2, n. 62, 1º de maio de 1902, p. 4. BNE.

⁶³ *El Nuevo Régimen*. “El Coronel Bolognesi”. Madrid, ano 12, n. 588, 19 de abril de 1902, p. 3. BNE.

⁶⁴ *La Última Moda*. “Crónicas de Primavera”. Madrid, ano 15, n. 748, 4 de maio de 1902, p. 7. BNE.

⁶⁵ *La Ilustración Artística*. “Lima”. Barcelona, ano 21, n. 1060, 21 de abril de 1902, p. 274. BNE.

⁶⁶ *La Ilustración Española y Americana*. “Monumento a Bolognesi”. Madrid, ano 46, n. 24, 30 de junho de 1902, p. 399; p. 405. BNE.

⁶⁷ *La Lectura*, revista de ciencias y de artes. “Querol, por Jose R. Melida”. Madrid, ano 2, n. 17, maio de 1902, pp. 66-80. BNE.

⁶⁸ *El Álbum Ibero-Americano*. Madrid, ano 20, n. 19, 22 de maio de 1902, p. 219; p. 226. BNE.

⁶⁹ CABELLO Y LAPIEDRA, Luis Maria. “Arte é industria. Agustín Querol”. *Arquitectura y construcción*. Madrid/Barcelona, ano 6, n. 118, maio de 1902, pp. 132-134. BNE.

⁷⁰ *Unión Ibero-Americana*. “El triunfo de Querol”. Madrid, ano 16, n. 195, 30 de abril de 1902, p. 2. BNE.

e os ateliês de Domingo Talarn Ribot e dos irmãos Venancio e Agapito Vallmitjana Barbany, em Barcelona, recebeu uma pensão para estudar na Academia Espanhola de Roma em 1883, onde permaneceu por quatro anos. Sua obra foi marcada, contudo, pelo diálogo com os novos rumos estéticos de sua época. Segundo Alonso Pereira, entre seus traços mais característicos, destacaram-se as tentativas de integração da obra, buscada pela fusão do personagem principal ao pedestal – expressa, no monumento limenho, nas figuras de seu capitel –, a ornamentação e simbolismos carregados, além da progressiva abertura à fantasia e dissolução das formas.⁷¹

Querol seria alcunhado por seu biógrafo Rodolfo Gil “conquistador artístico de América”, por parte significativa de sua produção encontrar-se nesse continente.⁷² Sua primeira obra em solo americano conhecida foi um monumento dedicado aos bombeiros mortos em um incêndio em Havana, construído no cemitério Colón, quando a ilha ainda era parte do Império Espanhol, e inaugurado em 1897. Desde então, teve assídua presença em concursos escultóricos latino-americanos. Podemos citar a proposta para o *Monumento a un Sacerdote Guerrillero* no México (1904); sua vitória no concurso em Montevideu para um monumento a Garibaldi (1906); sua participação com doze projetos no concurso para o monumento a Mitre em Buenos Aires (1907); seu projeto de monumento ao General Bulner, ganhado por Benlliure (1908). Algumas de suas obras foram concluídas após sua morte, como a coluna da independência equatoriana em Guayaquil e o *Monumento a la Carta Magna* em Buenos Aires, doação da colônia espanhola ao centenário argentino. Sua atuação estendeu-se pelos domínios espanhóis, e foi autor do Monumento a Legazpi e Urdaneta, em Manila, Filipinas (1893-1895).⁷³

Contudo, como assinalou José Alonso Pereira, após a morte do escultor, em 1909, rapidamente sua obra caiu em descrédito, ecoando-se a crítica de que era “*mera producción industrial; la intensidad de su actuación, de fenómeno más psicológico que artístico*” [grifo nosso].⁷⁴ Cristalizou-se a imagem de Querol como um empresário, produzindo suas obras em larga escala, articulado com autoridades influentes, que justificaria sua atuação profícua. Segundo Pío Baroja, de Agustín Querol se afirmava:

⁷¹ PEREIRA, José R. Alonso. “Agustín Querol y el monumento conmemorativo del novecientos”. *Boletín Académico* - Escuela Técnica Superior de Arquitectura de A Coruña, nº 7, 1987, pp. 42-43; pp. 47-48.

⁷² GIL, Rodolfo. *Agustín Querol*. Madrid: Saenz de Jubera Hermanos-Editores Campomanes, 1910, p. 43.

⁷³ A relação de obras e projetos de Querol na América aparece em: PEREIRA, José. *Op. Cit.*, 1987, p. 44 e p. 48; GIL, Rodolfo. *Op. Cit.*, 1910, pp. 14-15; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. “Monumentos conmemorativos de escultores españoles en Iberoamérica (1897-1926)”. In: CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.). *El arte español fuera de España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003, pp. 355-366.

⁷⁴ PEREIRA, José Alonso. *Op. Cit.*, 1987, p. 49.

Que era como un empresario de su taller, que él no trabajaba y que no hacía más que la parte, como quien dice, de asuntos del exterior, el ir a las oficinas del Estado, el hablar con el Ministro o el Subsecretario y nada más. *Se decía que, de sus grupos escultóricos, el pintor Sala le hacía los bocetos; que después tenía un escultor italiano al frente del taller, y otros dos o tres escultores a sus órdenes.* El caso fue que, después de muerto Querol, siguió trabajando su taller siete u ocho años. [grifo nosso]⁷⁵

Cabe a nós problematizar esses discursos, construídos para desmerecer o escultor numa chave de labor do artista não vigente para o seu tempo. Sobre o tema, parece-nos suficiente o que diz Argan a respeito de dois escultores mestres do neoclassicismo, Antonio Canova e Bertel Thorvaldsen.

Amiúde, na arte neoclássica, o processo de execução técnica é em todo ou em parte confiado a outros; o artista, como se sabe, limita-se à direção, ao controle, a poucas intervenções. Disso, a crítica preguiçosa deduz que esses artistas tinham tantos afazeres que não dispunham de tempo material de executar suas obras. Ora, sabemos que os ateliês de Canova e Thorvaldsen eram verdadeiros laboratórios, com dezenas de trabalhadores – quase uma fábrica. Com efeito, estamos no começo da época industrial, e no trabalho industrial há um projeto (que hoje é, ele também, coletivo ou de grupo, mas na época era individual) e há os técnicos-executores. [...]. Sem dúvida, não seria difícil demonstrar que o neoclassicismo, marcando o fim do classicismo e o começo da arte moderna, é também a primeira tentativa concreta de adequar a arte às metodologias operativas e produtivas da indústria: a arquitetura é reduzida a elementos standards que podem ser trabalhados fora do canteiro [...]; a escultura parece ser feita para ser reproduzida em gesso; a pintura, em gravura; o móvel “império”, diferentemente do móvel rococó, tem linhas extremamente simples, é feito de elementos de madeira que podem ser cortados em série, e é ornamentado com apliques em bronze, que podem também ser produzidos industrialmente. *Os executores que trabalhavam para Canova e Thorvaldsen não eram artistas-aprendizes, mas técnicos especializados [...].* São eles a tornar comunicável, graças a um trabalho de grupo, o pensamento figurativo do artista.⁷⁶

Ademais, deve-se reconhecer o escultor catalão como alguém buscando trabalhar no ritmo da *statuomania* de seu tempo, cuja demanda se intensificava em diversos países. Após 1909, o ateliê-casa de Querol em Madrid, situado no *Paseo del Cisne*, foi desmantelado e sua obra dispersada, sem que a promessa de se construir um museu na capital espanhola ou em sua cidade natal fosse concretizada.⁷⁷ Tal aspecto explica, em parte, a carência de fontes documentais sobre os projetos do artista.

⁷⁵ BAROJA, Pío. **Desde la última vuelta del camino**, vol. 4, Galería de tipos de la época. Madrid: Biblioteca Nueva, 1945, pp. 291-294 *apud* GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. **Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004, pp. 39-40.

⁷⁶ ARGAN, Giulio Carlo. “O Neoclássico”. In: **Arte moderna na Europa**: de Hogarth a Picasso, trad. Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 (1ª ed. Milão, 1983), p. 192.

⁷⁷ GUNDA LÓPEZ, Antonio. “El legado póstumo de Agustín Querol: su estudio madrileño, su museo no realizado ni en Madrid ni en Tortosa”. **Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte**, Zaragoza, nº 9, dez. 2009.

Por outro lado, como apontou Yuri Saveliev, citando um artigo de Francisco Mestre y Noé publicado na revista *La Zuda* em 1918, após a morte de Querol, em 1909, seus amigos e discípulos continuaram apresentando projetos em novos concursos, inspirando-se nos trabalhos do falecido artista:

Fallecido Agustín Querol, sintieron sus discípulos añoranza por el maestro, Cerveto habló con ellos y una vez acordado honrar la memoria del gran escultor acudiendo a los concursos bajo la firma “Los discípulos de Querol”, trazó varios proyectos que merecieron ser premiados. Entre ellos está el que presentó en San Petersburgo, en 1911, para la erección de un monumento al zar Alejandro II, en el que obtuvo el primer premio de la sección de proyectos en dibujo, no obstante haber acudido a disputárselo artistas renombrados de todas las partes del mundo. Si se toma esto en consideración y a ello se agrega la calidad de las personas que formaban el jurado, resulta que fue éste uno de los más grandes triunfos alcanzados por artistas españoles en el extranjero.⁷⁸

Ainda que não tenhamos fontes disponíveis para interpretar as razões que balizaram a eleição de Querol pela comissão, parece-nos válido considerar alguns aspectos, para além dos domínios da arte, que compuseram o cenário em que se pronunciou o veredito dos jurados. Desde fins do século XIX, promoveu-se uma reaproximação entre a Espanha e os países hispano-americanos, que não deixou de envolver o universo da estatutuária monumental. Moreno Luzón e Gutiérrez Viñuales assim recuperam esse processo:

Por último, aquí se presta atención al hispanismo, es decir, al acercamiento entre España y la América de habla española que sellaron los centenarios. Después de un siglo de distancia, los americanos volvían a mirar a la “madre patria”, un referente inofensivo que podía ayudarles a frenar las ambiciones panamericanistas del poderoso vecino estadounidense. Los españoles, por su parte, deseaban encabezar una comunidad grande de países y contrarrestar así su insignificancia en el concierto internacional. En ambos casos estaba en juego las identidades nacionales, pues la vertiente ultramarina proporcionaba a España el orgullo de un pasado glorioso y promesas de grandeza, y los cantos a la estirpe española espesaban los nacionalismos hispano-americanos frente al cosmopolitismo y al dominio anglosajón. De ese modo pudo darse la paraja que suponía celebrar una separación violenta, la de 1810, con un pacífico reencuentro, el de 1910: las hijas emancipadas, se decía, volvían a visitar la casa materna.⁷⁹

Dessa sorte, as primeiras décadas do século XX foram um momento importante dessa reaproximação, embalado por comemorações nas duas margens do Atlântico: os

⁷⁸ MESTRE Y NOÉ, Francisco. “Antonio Cerveto. Su estilo y sus pinturas”. *La Zuda*, núm. 60, 1918, p. 30-31. *Apud* SAVELIEV, Yuri R. “Proyecto de Antonio Cerveto (Tortosa) en el concurso internacional de San Petersburgo un gran éxito de la escuela artística catalana”. *Recerca*, 13 (2009), p. 279. Agradeço a Michelli C. Scapol Monteiro pela indicação do artigo Yuri Saveliev.

⁷⁹ MORENO LUZÓN, Javier; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Memorias de la Independencia*. España, Argentina y México en el primer centenario (1908-1910-1912). Madrid: Acción Cultural Española, 2012, pp. 19-20.

centenários das independências americanas – começando por Argentina e México em 1910 –, de um lado, e os centenários da resistência espanhola contra a invasão napoleônica (1908) e da Constituição de Cádiz (1912), de outro. Ainda que o Peru não estivesse nesse período comemorativo, também se vivenciou ali uma reaproximação com a ex-metrópole, temperada pelo orgulho limenho por suas raízes castelhanas/hispânicas que foi marca da identidade cidadina até avançado o século XX.⁸⁰

3. A polêmica do “projeto original”

A estátua do herói Francisco Bolognesi, esculpida por Agustín Querol e inaugurada em 1905, representava o coronel da Batalha de Arica em pose agônica, ecoando a representação do “herói-mártir” que já se fizera presente em Gálvez no Monumento Dos de Mayo. Contudo, meio século após a inauguração da obra, durante a ditadura de Manuel Odría (1948-1956), atendendo à demanda dos militares, que reivindicavam um monumento mais “digno” do coronel já convertido em patrono do Exército Peruano, foi convocado um novo concurso para substituir a estátua de Querol, através de um decreto publicado em 7 de junho de 1951.⁸¹ Foi eleito vencedor do novo certame o escultor peruano Artemio Ocaña (1893-1980), cuja escultura, inaugurada em 1954, retratava Bolognesi em pose considerada “heroica”: com o corpo ereto, dando um passo à frente em movimento de marcha, com o braço erguido suspendendo a bandeira peruana.⁸² O Bolognesi de Querol foi, então, deslocado para o antigo Forte Real-Felipe de Callao.

Não é nosso objetivo analisar o processo de substituição da estátua original de Bolognesi, uma vez que isso alargaria em demasia nosso universo temático e recorte cronológico. Buscamos, a partir desse episódio, iluminar questões relacionadas ao próprio projeto do artista catalão.

Desde, provavelmente, a década de 1950, difundiu-se a tese de que a escultura de Bolognesi que coroava o monumento, realizada por Querol e inaugurada em 1905, não se

---

⁸⁰ Sobre o tema, ver o ensaio crítico de Salazar Bondy: SALAZAR BONDY, Sebastián. **Lima la horrible**. Lima: Lápix, 2015 [1964].

⁸¹ Comunicação do ministro da Guerra Zenón Noriega ao Alcalde de Lima. Ofício N° 463, “Sobre reemplazo del monumento al coronel Francisco Bolognesi”. Lima, 15 de junho de 1951. In: Consejo Provincial de Lima. “Seguido por Ministerio de Guerra solicita información sobre acuerdo del Consejo sobre erección del Monumento a Bolognesi”. Archivado Casilla n.º 33, Expediente Letra M, n.º 2251, fólío 376, série 1, 1951. MMLL, Caixa “Monumentos”.

⁸² A inauguração da nova estátua no monumento foi noticiada em: **El Comercio**. “Fué inaugurada la nueva efigie del coronel Bolognesi”. Lima, ed. da tarde, n. 61.291, 7 de junho de 1954, p. 1. IRA.

tratava do projeto “original” do escultor, pois haveria sofrido uma modificação imposta pela comissão organizadora do concurso. Segundo os autores que difundiram essa narrativa, o escultor catalão apresentou um projeto muito ambicioso ao certame que, por ser muito custoso, foi rechaçado pela municipalidade, que o orientou a fazer modificações a fim de reduzir o seu preço. Sendo assim, a comissão teria orientado Querol a reduzir os grupos escultóricos presentes no pedestal e, além disso, sugerido a ele alterar a figura do herói Bolognesi, substituindo-o por uma figura em pose desfalecida.

O primeiro texto que pudemos identificar a afirmar a teoria de um projeto original de Querol, que exibia o herói em pose distinta da executada, foi um artigo escrito pelo então jovem universitário Mario Vargas Llosa, “En torno a una escultura”, publicado na revista *Turismo* em 1954.⁸³ Em meio a um texto crítico à decisão do governo de Odría por substituir a estátua de Querol, qualificando-a de “decapitación de un monumento”, o articulista publicou uma fotografia do que seria o projeto original, afirmando que não havia se concretizado por razões econômicas. Nessa fotografia – reproduzida mais adiante (figura 5) –, vê-se a maquete de um monumento com linhas bastante semelhantes ao Monumento a Bolognesi, mas com nítidas diferenças: a face lateral direita do pedestal é formada por um numeroso grupo de personagens; a face esquerda, encoberta, deixa ver as patas dianteiras de um cavalo que está de pé; por fim, exhibe em seu topo uma figura em pose altiva, com o braço erguido, sustentando uma bandeira no alto. Disse o autor, parecendo reproduzir uma narrativa já difundida em seu tempo:

Hay un hecho que anotar en este momento, *porque últimamente en relación con la nueva escultura, se ha mencionado con insistencia un proyecto de monumento a Bolognesi, de Querol, cuya concepción es por completo opuesta a la que se va a destruir*. Aparece allí el héroe en la cúspide de un cuadro heroico – Alfonso Ugarte está a caballo, antes del trance eterno, mientras a su alrededor una multitud bravía se desborda en arranque de belicosidad manifiesta, a lo largo de plataformas intermedias y aún sobre los basamientos – en posición de marcialidad y vida, tal como lo quiere el decreto. En efecto, dicha “maquette” fué la premiada, pero su elevado precio hacía imposible su realización. La dificultad fué resuelta por Querol, que presentó un nuevo proyecto, amoldado a las posibilidades económicas de la Asamblea. Y el nuevo proyecto significó a la vez, un cambio completo de concepción, ya que entre el ambiente histórico sobre el que se yerguen ambos monumentos – del Bolognesi que revive al que agoniza y del Alfonso Ugarte que cabalga al que rueda al abismo – existen diferencias diametrales de percepción del hecho, diferencias de exégesis. Aparte esta diferencia, entre ambos monumentos, quedaba sin embargo una sola línea de belleza – reverberante de épica la una, trágica y desoladora la otra [grifo nosso].⁸⁴

⁸³ VARGAS LLOSA, Mario. “En torno a una escultura”. *Turismo*. Revista peruana de viajes, artes, letras y actualidades. Lima, ano 18, n. 171, abril-maio de 1954. BNP.

⁸⁴ VARGAS LLOSA, Mário. *Op. Cit.*, 1954.

Vargas Llosa ainda afirmou que o primeiro artista premiado pela comissão fora o escultor espanhol Mariano Benlliure (1862-1947) que, no entanto, teria abandonado a disputa por se recusar a fazer modificações em seu projeto, a fim de reduzir seu custo. O projeto de Agustín Querol teria sido, então, escolhido pelo júri, entre os restantes.

Anos depois, seria o próprio escultor peruano Artemio Ocaña, autor da nova estátua de Bolognesi, quem se apropriaria dessa narrativa, em um folheto publicado por volta de 1959. Porém, Ocaña tinha agora um objetivo evidente: rebater as críticas que recebia pela alteração da estátua original, desprestigiando a escultura feita por Querol sem desmerecer o escultor catalão, afirmando o papel deletério da comissão organizadora do concurso e buscando se aproximar da suposta concepção original do artista. A partir desse esforço, Ocaña buscava afastar de si a crítica de que teria “mutilado” o monumento, reservando-a à própria comissão que impusera ao artista uma modificação no projeto.⁸⁵

Desse modo, a partir de então a narrativa do projeto original se difundiu, vinculando-se, por vezes, ao objetivo de desprestigiar a escultura de Bolognesi feita por Querol, então enviada ao Forte Real Felipe, onde permanece até hoje. Em 1963, foi publicado o livro do general Felipe de la Barra *Monumentos escultóricos en Lima Metropolitana*, no qual o autor reafirmou a versão de Ocaña apresentada poucos anos antes.⁸⁶ Posteriormente, diferentes trabalhos acadêmicos, inclusive trabalhos de historiadores consagrados – como Jorge Basadre, em *Historia de la República* (edição de 1983)⁸⁷ –, e investigações recentes – como a dissertação de mestrado de Víctor Mejía Ticona, *Prefiguración de la Plaza San Martín* (2013)⁸⁸ – repetiram a história, sem acrescentar referências documentais para suas afirmações.

Contudo, a teoria do projeto original não encontra sustentação em uma investigação mais detida. Em primeiro lugar, não podemos localizar nenhuma fonte documental contemporânea ao concurso e à execução da obra que corrobore essa narrativa. A fotografia apresentada por Vargas Llosa como sendo o projeto original de Querol foi retirada – conforme o próprio escritor indica na legenda da imagem – do livro de Rodolfo Gil, *Agustín Querol* (1910), uma biografia do artista catalão. Contudo, Gil

⁸⁵ OCAÑA, Artemio. **Monumento en homenaje al Héroe de Arica Coronel Francisco Bolognesi**: reseña informativa de todo el proceso [...]. Lima, 1959[?], pp. 9-11. BNP.

⁸⁶ BARRA, Felipe de la. **Monumentos escultóricos en Lima metropolitana y Callao y los grandes ausentes**. Lima: Imprenta del Ministerio de Guerra, 1963, pp. 16-18.

⁸⁷ BASADRE, Jorge. **Historia de la República del Perú**, 1822-1933, tomo VIII. Sexto periodo: La República Aristocrática (1895-1919). 7ª ed. Lima: Editorial Universitaria, 1983, p. 169.

⁸⁸ MEJÍA TICONA, Víctor R. **Prefiguración de la Plaza San Martín y su Monumento** (1899-1921). Lima: PUCP – Dissertação de Mestrado em História da Arte, 2013, p. 48.

não menciona em seu texto que a imagem se refere a uma maquete original para o concurso a Bolognesi, alterada por razões econômicas, apresentando-a apenas como “proyecto de monumento”.

Figura 5: GIL, Rodolfo. *Agustín Querol*. Madrid: Saenz de Jubera Hermanos-Editores Campomanes, 1910. “Proyecto de Monumento”. Lâmina XXV.

Não localizamos, em nenhuma fonte documental, indícios de que o escultor Mariano Benlliure tenha participado do concurso e o abandonado em seguida. Ainda que os artistas devessem enviar seus projetos em anonimato, o processo de escolha e negociação com Benlliure deveria ter dado publicidade ao seu nome, que não constou nas páginas dos periódicos. Seu nome circulou em Lima nos anos seguintes ao concurso Bolognesi, porque ele foi o autor do Monumento a San Martín, erigido na capital peruana para as celebrações do Centenário da Independência (1921).

Em segundo lugar, devemos considerar a inexistência de tempo hábil para que o artista pudesse acolher as supostas sugestões da comissão organizadora do concurso e refazer o seu projeto. Conforme o número do jornal *El Comercio* publicado em 1º de abril

de 1902, a abertura da exposição de projetos havia ocorrido no dia anterior, em um dos “almacenes du señor Du Bois”, na esquina das ruas Baquíjano e Jesús María.⁸⁹ De acordo com o mesmo periódico, os jurados se reuniram pela primeira vez para avaliar os projetos concorrentes no dia 3 de abril, na rua Baquíjano às cinco da tarde.⁹⁰ A comissão julgadora voltou a se reunir nos dias 7 e 9 de abril, a fim de eleger o vencedor.⁹¹ Finalmente, em 10 de abril, *El Comercio* anunciou Querol como primeiro colocado do concurso, tendo obtido sete votos na reunião da comissão ocorrida no dia anterior. A nota publicada nesta ocasião evidencia que não houve um consenso prévio dentro da comissão a respeito do projeto eleito, afirmando que “*antes de adoptar esta resolución, el jurado discutió larga y calurosamente el asunto*” [grifo nosso].⁹²

No mesmo número publicado em 10 de abril, *El Comercio* apresentou uma descrição do projeto premiado que coincide com a escultura efetivamente realizada pelo artista, como podemos verificar na menção ao herói enrolado na bandeira: “parece que diera un paso adelante y que *estuviera como envolviéndose el pabellón de la patria que aprisiona contra su corazón*” [grifo nosso].⁹³ Descrição semelhante apareceria no dia 15 de abril, quando o jornal divulgou os outros premiados do certame: “La actitud del héroe es aquella en que, entregado al sacrificio y teniendo como única y suprema idea la salvación del honor patrio, *muere envuelto en su bandera sosteniéndola fuertemente con la mano izquierda y disparando con la derecha el último cartucho*” [grifo nosso].⁹⁴

Cabe pontuar que o escultor Querol não viajou para Lima a fim de acompanhar o concurso, e as primeiras comunicações documentadas de autoridades peruanas com o artista espanhol são as congratulações por seu triunfo, feitas por meio do telégrafo, logo após finalizada a reunião que o elegeu vencedor. Diz *El Comercio*:

El jurado que conoce en los proyectos que han entrado á este certamen, provocado por la municipalidad de Lima, en la reunión que tuvo ayer, declaró, por mayoría de siete votos, que el trabajo que lleva el seudónimo de *Salve, patria fides*, era el que se había hecho acreedor al primer premio del citado concurso. Antes de adoptar esta resolución, el jurado discutió larga y calurosamente el asunto, y tan luego que se suspendió la sesión, se hicieron los siguientes telegramas al célebre escultor español Agustín Querol, autor del proyecto premiado. *Querol – Madrid – Primer premio. Alcalde de Lima. El doctor Oyague y Soyer ha hecho este otro: – Querol – Madrid – Asamblea Bolognesi felicita por triunfo gran artista español*

⁸⁹ **El Comercio**. “Monumento a Bolognesi”. Lima, ed. da manhã, n. 25.209, 1º de abril de 1902, p. 2. IRA.

⁹⁰ **El Comercio**. “Monumento ‘Bolognesi’”. Lima, ed. da manhã, n. 25.213, 3 de abril de 1902, p. 2. IRA.

⁹¹ **El Comercio**. “Monumento á Bolognesi”. Lima, ed. da manhã, n.º 25.222, 08 de abril de 1902, p. 2. IRA.

⁹² **El Comercio**. “Monumento à Bolognesi”. Lima, ed. da manhã, n.º 25.226, 10 de abril de 1902, p. 1. IRA.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ **El Comercio**. “Monumento á Bolognesi”. Lima, ed. da manhã, n. 25.235, 15 de abril de 1902, p. 2. IRA.

– *Oyague, presidente*. El Excmo. Señor Gil de Uribarri, ministro de España, también ha telegrafiado á su compatriota comunicándole los detalles del triunfo.⁹⁵

Em terceiro lugar, por fim, revisando as notas publicadas pelo diário *El Comercio*, constatamos que Querol não enviou apenas um, mas pelo menos quatro projetos diferentes ao concurso em 1902.⁹⁶ Podemos supor que seu objetivo foi contemplar a distintos perfis orçamentários, uma vez que – como já vimos – as bases do concurso não especificavam o valor mínimo nem o valor máximo dos projetos. Dessa feita, frente à carência de referências sobre as somas que o governo estaria disposto a investir na obra e à ausência de impedimentos ao envio de mais de uma proposta, seria estratégico para o artista enviar projetos mais custosos – e, portanto, elaborados – e menos custosos. Querol não foi o único: já vimos que o escultor Tadolini enviou dois projetos para esse concurso, *Roma 1* e *Roma 2*. Querol faria o mesmo anos depois, no concurso para o Monumento a San Martín em Lima, quando enviou quatro projetos sob o pseudônimo *Libertas*.⁹⁷

Admitindo que não houve tempo hábil para o artista incorporar as supostas recomendações da comissão organizadora e refazer seu projeto em poucos dias e à distância, e considerando as distintas propostas enviadas por ele, seria razoável propor que a fotografia apresentada por Gil e reproduzida por Vargas Llosa corresponde a outro projeto do escultor, enviado simultaneamente para o concurso Bolognesi. Tratar-se-ia, portanto, de outro dos quatro projetos de Querol enviados sob o pseudônimo *Salve Patria Fides*, que já havia anunciado *El Comercio*. Essa é, também, uma hipótese limitada, que permanece no terreno da conjectura, pois não dispomos de fontes documentais que a fundamentem em definitivo. Há também a possibilidade de a fotografia apresentada por Rodolfo Gil em 1910, reproduzida por Vargas Llosa em 1954, referir-se a um projeto para outro monumento idealizado pelo escultor catalão.

⁹⁵ **El Comercio**. “Monumento á Bolognesi”. Lima, ed. da manhã, nº 25.226, 10 de abril de 1902, p. 1. IRA.

⁹⁶ A referência aos quatro projetos aparece no diário *El Comercio*: “Bueno sería, ya que se ha sentado ese precedente, que la asamblea Bolognesi mandara ampliar, para que puedan apreciarse en todo su mérito, las fotografías de los trabajos del célebre escultor Querol, *quien ha enviado cuatro proyectos más cuyos precios fluctúan entre 150.000 á 400,000 francos*”. **El Comercio**. “Monumento á Bolognesi”. Lima, ed. da manhã, n. 25.222, 8 de abril de 1902, p. 2. IRA. Dois dias antes, já havia publicado: “*Son varios los proyectos que ha presentado á aquel concurso, con el seudónimo de Salve, Patria, Fides, el célebre escultor español, y tan luego como uno los contempla tiene que reconocer toda la grandeza de interpretación y técnica que domina en todas ellos. Desgraciadamente, parece que ninguno adornará la plaza Bolognesi, porque los cuatro que hemos visto juegan alrededor de 1.000,000 de pesetas. Es decir los que más valen como mérito artístico*”. **El Comercio**. “Cronica. Querol y Biggi”. Lima, n. 25.219, 6 de abril de 1902, p. 1. IRA. Por fim, quando anunciou a vitória do escultor catalão, *El Comercio* afirmou que: “*Son muchos los proyectos que ha presentado Querol, á cual de ellos más hermosos y más atrevidos como concepción artística*”. **El Comercio**. “Monumento á Bolognesi”. Lima, ed. da manhã, n. 25.226, 10 de abril de 1902, p. 1. IRA.

⁹⁷ KLINGSOR. “Monumento á San Martín. Sugestiones de Justus”, **La Prensa**. Lima, ed. da tarde, n. 1.558, 16 de maio de 1906. IRA.

De fato, tal projeto guarda muitos paralelos com um trabalho anterior de Querol que, apesar de rejeitado, galgou notoriedade do outro lado do Atlântico: o projeto para o Monumento ao Rei Alfonso XII, em Madrid, de 1901. Nesse certame, o artista catalão viu-se no centro de uma polêmica quando a comissão julgadora, após declarar que nenhum dos projetos apresentados reunia plenas condições de homenagear o rei, elegeu vencedora a proposta do arquiteto José Grases, que deveria ser “completada” por grupos alegóricos do projeto de Querol e pela estátua equestre presente no projeto de Mariano Benlliure.⁹⁸ Além da recusa de Querol de completar o projeto vencedor, esse episódio reavivou a designada “controvérsia artística”, acerca da disputa sobre a primazia da dimensão arquitetônica ou da dimensão escultórica em monumentos comemorativos.⁹⁹

Figura 6: “Concurso de estatua ecuestre que perpetúe la memoria del rey Alfonso XII. Proyectos de Agustín Querol”. **La ilustración española y americana**. Madrid, ano 45, n. 23, 22 de junho de 1901, p. 373.

⁹⁸ Essa polêmica recebeu bastante destaque e ressonância na imprensa espanhola contemporânea. Para uma narrativa do episódio extraída desse universo, ver: Balsa de la Vega, R. **La Ilustración Española y Americana**. “Monumento á D. Alfonso XII”. Madrid, ano 45, nº 24, 30 de junho de 1901, pp. 394-395. BNE.

⁹⁹ PEREIRA, José Alonso. *Op. Cit.*, 1987, p. 46.

Do projeto enviado ao certame espanhol em 1901, Querol manteve sua concepção geral: um grande pilar, presidido à frente por uma figura feminina alada com um braço erguido; em sua face direita, um conjunto numeroso de personagens se distribui pela escadaria do embasamento, erguendo suas espadas. As adaptações mais relevantes promovidas pelo escultor foram a substituição do rei equestre ao topo – Alfonso XII – pelo coronel pedestre segurando a bandeira e o revólver – Bolognesi –, além da supressão do muro ao redor do conjunto escultórico. Ademais, diversos aspectos presentes nesse projeto ao rei Alfonso XII também se fizeram presentes no projeto eleito pelo certame peruano: no capitel, podemos discernir as alegorias da Glória erguendo os lauréis e da Fama, com sua trombeta; presidindo o conjunto, vê-se a figura feminina alada com o braço erguido, diante do pilar que também exibe sobre si um ramo de palma esculpido em bronze; os contornos gerais do pilar, do embasamento e da placa frontal, próxima aos pés da Fama, sobre a qual no monumento limenho se imprimiu o escudo de armas peruano. Vê-se como o projeto de Querol para o Monumento a Alfonso XII serviu de ponto de referência para suas diferentes propostas ao concurso peruano.¹⁰⁰

A tese de que o modelo assinalado por Vargas Llosa, retirado do livro de Gil, era uma versão “original” do projeto de Querol para o concurso Bolognesi, poderia se apoiar também no fato de que não se encontram, nas fontes contemporâneas ao concurso – nem na imprensa espanhola, nem na peruana –, fotografias da maquete do projeto vencedor do escultor catalão, apenas gravuras, o que nos sugere que ele não chegou a realizá-la em gesso ou em outro material, enviando apenas desenhos deste projeto ao Peru.¹⁰¹ Restaria

¹⁰⁰ Deve-se, no entanto, rechaçar a ideia de que o escultor catalão teria copiado elementos de seu projeto a Alfonso XII de modo sorrateiro, como se tal operação desqualificasse seu trabalho e merecesse ser ocultada. Sem dúvidas, ele estava ciente de que imagens de seu projeto para Lima circulariam na imprensa espanhola, provavelmente nas mesmas revistas ilustradas que no ano anterior haviam divulgado fotografias de sua maquete para o monumento ao rei falecido. A própria utilização reiterada de sua alegoria da Fé nos dois lados do Atlântico, que veremos adiante, revela que essa não era uma questão para o artista. Como assinala Michelli Monteiro, a cópia não era tomada de modo estreito dentro dos preceitos da arte acadêmica, sendo importante para a própria formação dos artistas, que aprendiam a partir da reprodução de modelos consagrados. Segundo a autora: “A citação, portanto, não era encarada como falta de imaginação ou plágio pois, ao contrário, demonstrava a capacidade técnica e artística além de aptidão para retomar um elemento preexistente e inseri-lo em um novo contexto”. A esse respeito, o historiador da arte Jorge Coli faz importantes apontamentos ao reconhecer as conexões entre a pintura de Vitor Meireles, *Primeira missa no Brasil* (1860), e a obra de Horace Vernet, *La première messe en Kabylie* (1854): “O procedimento por citações, dentro da pintura de História, era um instrumento legítimo à natureza do gênero. Os achados insígnies voltavam nas obras mais ilustres, incorporados: a cultura visual mostrava-se tão importante quanto à invenção. [...] A incorporação, na obra brasileira, do achado do mestre francês não significou cópia, plágio, ou pasticho”. COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Editora Senac, 2005, pp. 34-35; MONTEIRO, Michelli C. Scapol. **São Paulo na disputa pelo passado: o Monumento à Independência de Ettore Ximenes**. São Paulo: FAU/USP – Tese de doutorado, 2017, p. 267.

¹⁰¹ Ressalvando, contudo, a possibilidade de registros fotográficos do projeto vencedor terem sido perdidos, o que não seria surpreendente, uma vez que não localizamos a documentação primária relativa ao concurso.

explicar por que razão o escultor teria elaborado a maquete de um projeto e apenas o desenho de outro. Contudo, como vimos nas bases do concurso, de fato, a remessa das maquetes fisicamente não era obrigatória.¹⁰² O envio apenas de desenhos para concursos não foi uma excepcionalidade de Querol no certame peruano. Yuri Saveliev apontou que, no concurso para o monumento ao imperador Alexandre II em São Petersburgo, em 1911, houve uma seção exclusiva para projetos em papel, vencida por um dos companheiros do escultor Agustín Querol, Antonio Cerveto (1876-1938).¹⁰³

Dessa sorte, não havia impedimentos de que Querol enviasse, simultaneamente, projetos em maquete e projetos exclusivamente gráficos. Considerando-se a variação de orçamento entre os quatro projetos apresentados pelo escultor espanhol, noticiada por *El Comercio* – cujos preços estavam entre 150.000 e 400.000 francos –, é possível que Querol tenha realizado apenas a maquete da proposta mais custosa e, portanto, melhor elaborada nos detalhes e conjunto. Deve-se frisar também que, na biografia de Querol escrita por Rodolfo Gil em 1910, obra que reproduz alguns dos projetos do artista, proliferam as reproduções de desenhos, a exemplo das propostas para o Monumento a Mitre em Buenos Aires, sugerindo ter sido esta uma prática recorrente do escultor catalão.

Para concluir, a teoria de que havia um projeto original distinto do executado, com todos os seus desdobramentos narrativos mais ou menos criativos, e a ressonância que encontrou nos anos seguintes, devem ser vistas à luz do contexto dos anos 1950. A resolução da questão de Tacna e Arica em 1929, com a reintegração da primeira à nação, bem como a campanha militar vitoriosa do Peru contra o Equador em 1941,¹⁰⁴ contribuíram para desatualizar a retórica lastimosa e afirmar o poderio bélico do Exército peruano. Dessa feita, tornava-se incongruente a representação em pose moribunda de um dos principais heróis do país – transformado em patrono do Exército em princípios da década de 1950 –, no monumento diante do qual se realizava a cerimônia anual de Jura

¹⁰² Já assinalamos que, quando da abertura da exposição dos projetos em Lima, *El Comercio* esclareceu tratar-se de uma exibição de “dibujos”, ainda que houvesse, como indicaram as notas da Aduana de Callao, maquetes em gesso e bronze, entre os projetos enviados.

¹⁰³ Segundo Saveliev, Antonio Cerveto nasceu na mesma cidade de Querol, Tortosa, e também frequentou a *Escuela La Lonja*. Em Madrid, passou a trabalhar no ateliê de Querol, que havia sido aluno de seu pai, Ramón Cerveto. Segundo Saveliev, Cerveto assumiu o posto de “coautor” de alguns dos projetos de Querol, especializando-se no desenho. Conforme Francisco Mestre y Noé: “En poco tiempo adquirió la práctica necesaria para interpretar los bosquejos del maestro, y ampliarlos por medio del dibujo, del lavado y de la acuarela. [...]” (MESTRE Y NOÉ, Francisco. “Antonio Cerveto. Su estilo y sus pinturas”. *La Zuda*, 1918, n. 60, pp. 24-25. *Apud* Saveliev, Yuri. *Op. Cit.*, 2009, pp. 278-279). Completa Saveliev: “El trabajo de Cerveto junto al gran maestro de la escultura española le hizo el mejor experto y hasta ‘coautor’ de varias obras del artista” (SAVELIEV, Yuri. *Op. Cit.*, 2009, p. 279).

¹⁰⁴ Sobre essa campanha militar e seus efeitos, ver: CONTRERAS e CUETO. *Op. Cit.*, 2013, pp. 291-293.

da Bandeira em Lima. Nesse período, diante da decisão do governo do general Odría por substituir a estátua, ecoaram discursos que buscaram desmerecer a obra que era substituída – sobretudo, a partir dos textos de Ocaña e La Barra, o primeiro, autor da nova estátua, e o segundo, General do Exército.¹⁰⁵ Tal interpretação pode ter ganhado espaço graças à carência de fontes documentais disponíveis ao pesquisador a respeito do concurso e da trajetória do Monumento a Bolognesi, que já exploramos na “Introdução” da dissertação.

4. De Barcelona e Pistoia a El Callao: andamento das obras e envio das estátuas

Assim como para o Monumento Dos de Mayo, buscamos examinar o processo de execução e traslado transatlântico das esculturas do Monumento a Bolognesi, a fim de desvendar as dificuldades vivenciadas nesse processo. Para a obra em questão, elas envolveram a danificação de algumas peças, dificuldades de embarque e tensões entre o escultor e as autoridades consulares peruanas. Por outro lado, em contraste com o Monumento Dos de Mayo, a comunicação entre as autoridades peruanas na América e na Europa foi facilitada com o estabelecimento de cabos submarinos de linhas telegráficas cruzando o oceano Atlântico e conectando os dois continentes.¹⁰⁶

Em nota publicada no jornal *El Comercio* em janeiro de 1903, informou-se que a municipalidade de Lima “acaba de recibir once grandes fotografías de las diferentes piezas escultóricas que coronarán el capitel del monumento á Bolognesi, y que ya se encuentran terminadas bajo la inmediata dirección del laureado escultor Agustín Querol”.¹⁰⁷ O capitel do monumento realizado em mármore, onde figuram as estátuas da Fama e da Glória, foi trabalhado por Carlo Nicoli em Carrara, a partir do projeto e dos desenhos fornecidos por Querol. Contudo, seu envio ao Peru só ocorreria muitos meses depois da nota no jornal. Em ofício ao governo peruano em 25 de novembro de 1903, o

¹⁰⁵ Para uma análise do processo de substituição da estátua de Bolognesi e seu contexto histórico, ver: SCARELLI, Rafael Dias. “De héroe mártir a héroe victorioso: intelectuales peruanos frente al monumento de Francisco Bolognesi y la tesis de un proyecto primitivo para el monumento”. **Revista Del Instituto Riva-Agüero**, vol. 5, n.º 1, pp. 55-110.

¹⁰⁶ Cabe ressaltar, contudo, que não foram consultados nesta pesquisa as mensagens telegráficas trocadas pelas autoridades, apenas a documentação epistolar, onde ditas mensagens foram constantemente transcritas. Sobre a expansão do telégrafo e seus distintos usos na América, Gabriel Passetti aborda seus efeitos sobre a atuação militar nas campanhas do deserto, que impediram os *malones* e posteriormente massacraram as populações indígenas da Argentina. Cf. PASSETTI, Gabriel. **Indígenas e criollos: política, guerra e traição nas lutas no sul da Argentina (1852-1885)**. São Paulo: Alameda, 2012.

¹⁰⁷ **El Comercio**. “El monumento á Bolognesi”. Lima, ed. da tarde, n. 27.742, 22 de janeiro de 1903, p. 2. IRA.

cônsul em Gênova José Teobaldo Cancino informou que, segundo Emilio Baronat, agente de Nicoli, a obra estava sendo encaixotada e dentro de uma semana encontrar-se-ia na cidade.¹⁰⁸ Em princípios do ano seguinte, os mármores partiram desde Gênova rumo ao Callao, no vapor *Neko*, distribuídos em nove caixas.¹⁰⁹

Desde Gênova, também partiram com destino ao Peru 82 peças de granito, referentes ao pilar e ao pedestal do monumento, somando mais de 176 toneladas, a bordo no vapor *Denderah*.¹¹⁰ Entretanto, o granito, que aportou em Lima em junho de 1903, amargou as adversidades do deslocamento transoceânico. De acordo com comunicação do cônsul Cancino, durante o embarque em Gênova, algumas peças haviam sofrido danos.

Apenas llegado el sr. Querol á esta ciudad, el 21 del mes próximo pasado, me acompañé con él, y fuimos á examinar y revisar los bloques de granito del pedestal que se hallaban en los Almacenes Generales de este puerto. Durante dicha inspección hice notar al sr. Querol, quien fué de mi opinión, que el embalaje de madera, destinado á proteger la parte trabajada [...] de dichos bloques, era demasiado débil; y una prueba de ello era que sólo el transporte en el tren lo había desenclavado en varias partes. El sr. Querol deploró no haberse hallado en Turín, en la casa Gianoli, la que había elaborado dichos bloques, antes de que ellos fueron expedidos á Genova, y me prometió hacer juntar y clavar las partes desunidas del embalaje; lo cual hizo, efectivamente, al día siguiente. [...]. El vapor *Denderah* llegó con algunos días de atraso; y el domingo 29 se procedió al embarque del monumento, al cual asistí y, no en vano, porqué pude enterarme de que al embarcar los bloques sobre las chatas por cuenta de la casa Gandrand, las cadenas rompieron algunas tablas del embalaje y los bloques nº 25, 28 y 30 sufrieron algún deterioro en las artistas, y el bloque nº 76 presentaba huellas de una venadura, que las personas competentes no han sabido decirme si es natural del granito ó si es resultado de la presión de la cadena al ser izado. [...]. Los deterioros que he señalado no son en manera alguna considerables; y, como por otra parte, al sr. Querol, según me lo ha manifestado, se dirigirá á Lima con su empleado competente, antes de la inauguración del monumento, no creo que haga de qué preocuparse.¹¹¹

Por sua vez, parte das estátuas em bronze do monumento foram fundidas na cidade de Barcelona, na fundição Masriera y Campins. Em resposta a um pedido do Ministro de Relações Exteriores Solón Polo, o então cônsul do Peru em Barcelona, Fonolleda, enviou ao Peru em maio de 1904 um relatório do estado de execução das obras àquele momento. Fonolleda informava que, após inteirar-se do pedido de Polo, dirigira-se à fundição

¹⁰⁸ Ofício nº 129 do Cônsul Geral do Peru em Gênova, José Teobaldo Cancino, ao MRE. Gênova, 25 de novembro de 1903. AMRE, caixa 528, carpeta 2, código 8-31-A, fólio 103.

¹⁰⁹ Os documentos relativos ao embarque, a apólice de seguro contra avarias e a fatura consular, foram remetidos pelo cônsul Cancino ao governo em fevereiro de 1904. Cf. Ofício nº 20 do Cônsul de Gênova para o MRE. Gênova, 12 de fevereiro de 1904. AMRE, caixa 540, carpeta 34, código 8-31-A, fólios 9-10.

¹¹⁰ Ofício nº 480, de Federico Elguera ao MRE. Lima, 5 de junho de 1903. AMRE, caixa 517, carpeta 2, código 2-0-H, fólios 9 e 10.

¹¹¹ Ofício nº 34, do Consulado Geral de Gênova José Teobaldo Cancino ao MRE. Gênova, 2 de abril de 1903. AMRE, caixa 528, carpeta 2, código 8-31-A, fólios 29 a 32.

acompanhado pelo cônsul do Peru em Tarragona, Guillermo Pareja, para confirmar pessoalmente a situação dos trabalhos. Foram recebidos pelo gerente da fundição, que lhes informara já estarem concluídas e prontas para serem embaladas as seguintes peças: “Estátua de Bolognesi. Id representando la Fé. Un escudo del Perú. Dos lápidas con inscripciones. Una palma”. A respeito das partes restantes, o gerente esclareceu aos cônsules que nenhuma outra peça aguardava fundição em Masriera, mas que havia recentemente visitado o ateliê de Querol em Madrid, onde pudera verificar que quase todas as esculturas já estavam modeladas.¹¹²

A fundição das partes restantes, porém, seria atravessada por tensões e conflitos entre Querol, a fundição Masriera e o consulado de Barcelona. No dia 20 de abril de 1904, *El Comercio* publicou uma carta escrita desde Barcelona em 11 de março, sem autoria nem destinatários revelados, na qual se fazia um balanço pessimista. O autor desconhecido afirmava, no trecho publicado no jornal, após visitar a fundição Masriera, que apenas as estátuas da Fé e de Bolognesi se encontravam fundidas, o que representava menos da metade do trabalho, já que os três grupos restantes eram de dimensões bastante superiores. Sobre eles, denunciou:

No solo no están comenzadas á fundir sino que la casa Masviera [*sic*] se niega á hacerlas, alegando que Querol no ha cumplido sus compromisos para con ella, y asegúranme también que el artista no ha terminado aún los modelos en yeso. Sé que en Lima están muy esperanzados de que tendrán monumento en el año actual; pero yo veo muy difícil que se concluya antes de 1906.¹¹³

No dia seguinte, 21 de abril, foi publicada no mesmo jornal uma resposta àquela denúncia. Tratava-se de uma carta de Amador del Solar dirigida ao prefeito de Lima Federico Elguera, enviada desde Madrid, em 26 de fevereiro de 1904. Nessa missiva, o autor narra uma visita que fizera ao ateliê de Querol, onde pudera contemplar as peças já modeladas e ainda não fundidas, atestando o estado adiantado das obras.

Hoy pasé momentos de la mas grata satisfacción, al visitar los talleres de Querol y ver en ellos los tres grupos con los cuales queda terminado, de parte del artista, el monumento á Bolognesi. Falta solo la fundición, para cuyo objeto sale mañana el insigne escultor para Barcelona, y tal vez siga hasta Italia. Los dos grupos que representan una escena sangrienta en el fragor del combate y el acto heroico de Ugarte al lanzarse á caballo del Morro, son acabados como sobras de arte; pero el último no conocido todavía en el Perú, pue solo hoy han sacado fotografía de él, tiene un mérito extraordinario como concepción artística; [...] representa á la

¹¹² Ofício nº 8, do Cônsul do Peru em Barcelona Fonollada, ao MRE. Barcelona, 18 de maio de 1904. AMRE, caixa 539, carpeta 9, código 8-14-C, fôlios 18 e 19.

¹¹³ **El Comercio**. “Monumento a Bolognesi”. Lima, ed. da manhã, n. 28.545, 20 de abril de 1904, p. 1. IRA.

historia llorando sobre los despojos de guerra despues de la batalla de Arica y escribiendo en sus propias páginas la fecha inmemorable de esa epopeya.¹¹⁴

É interessante acompanhar o desenrolar dessa questão observando as polêmicas que envolveram o pagamento do artista catalão. Em junho de 1904, o cônsul de Barcelona recebeu um telegrama do ministro Solón Polo, onde este anunciava estar colocando à sua disposição 20 mil francos, que deveriam ser pagos ao escultor Querol após o embarque das esculturas mencionadas no relatório de 18 de maio.¹¹⁵ Alguns dias depois, o cônsul confirmou que o Banco Hispanoamericano de Barcelona, por meio do *Comptoir National d'Escompte* de Paris, havia lhe entregado a soma referida.¹¹⁶ Fonolleda, porém, travou uma exaustiva batalha epistolar com o escultor Querol, a respeito do momento em que deveria lhe fazer o pagamento de 20 mil francos: com a conclusão da fundição das estátuas, ou com sua entrega e embarque no porto. Apresentamos, a seguir, parte do que pudemos reconstituir dessas comunicações.

Em 27 de junho de 1904, o cônsul Fonolleda enviou ao governo peruano cópias das comunicações trocadas entre ele e Querol, a respeito da conclusão das obras. Querol, em sua carta, esclarecia que na casa Masriera y Campins apenas se fundiria metade dos bronzes do monumento, pois a outra parte seria fundida na Itália e enviada desde Gênova, pedindo ainda descrição ao cônsul nesse particular, dizendo: “Permitame U. que me atreva indicarle la conveniencia de que los Srs. Masriera no sepan que la parte que falta del Monumento se funda en Italia. Como esto último lo hago porque en Italia trabajan con mas bención esta clase de obras”. Fonolleda dá conta de que, para além das peças narradas em seu relatório de maio, incluíam-se os dois relevos do monumento, que à época do relatório não estavam modelados. Frente ao exposto, o cônsul afirmou que decidira mudar seu critério, e apenas entregaria a soma de 20 mil francos ao artista após o recebimento de todas as peças detalhadas por Querol.¹¹⁷

Nas últimas semanas de agosto, o escultor catalão enviou numerosas cartas ao cônsul em Barcelona.¹¹⁸ Em 14 de agosto, anunciou que já havia enviado à Fundação

¹¹⁴ **El Comercio**. “Monumento á Bolognesi”. Lima, ed. da manhã, n. 28.547, 21 de abril de 1904, p. 1. IRA. Devo a referência que me levou a essas publicações ao trabalho de Fernando Villegas Torres.

¹¹⁵ Ofício nº 13, do Cônsul do Peru em Barcelona, Fonolleda, ao MRE. Barcelona, 11 de junho de 1904. AMRE, caixa 539, carpeta 9, código 8-14-C, fólios 24 e 25.

¹¹⁶ Ofício nº 14, do Cônsul do Peru em Barcelona, ao MRE. Barcelona, 16 de junho de 1904. AMRE, caixa 539, carpeta 9, código 8-14-C, fólio 26.

¹¹⁷ Ofício nº 16 do Cônsul do Peru em Barcelona ao MRE. Barcelona, 27 de junho de 1904. AMRE, caixa 539, carpeta 9, código 8-14-C, fólio 28.

¹¹⁸ Cartas transcritas pelo cônsul em ofício ao governo peruano. Cf. Ofício nº 25, do Cônsul em Barcelona ao MRE. Barcelona, 31 de agosto de 1904. AMRE, caixa 539, carpeta 9, código 8-14-C, fólio 38.

Masriera y Campins os relevos do monumento e, frente ao insignificante trabalho que teriam, previa que estariam fundidos em uma semana. Aproveitou para queixar-se do adiamento do pagamento, dizendo que “terminado ya este asunto debo decirle que la obstinación con que Ud. se negó á entregarme los 20000 francos, me ha producido prejuicios por mas de mil ptas”. Em carta escrita no dia 20 de agosto, Querol apelou para sua situação financeira, sua reputação pessoal e o próprio andamento das obras:

Resulta que tengo pendiente el pago de un giro que venció el día 18 por valor de 10 mil francos que ha dado á mi cargo el que hizo en Italia el capitel del monumento á Bolognesi, y que no cuento para retirarlo mas que con la cantidad que Ud. ha de entregarme al recibir los relieves. Como estos están ya en poder de Masriera y su fundición será cosa de una semana lo mas, le ruego que á vuelta de correo me reponga de dichos 20 mil francos. Así podré recojer el giro que está en poder del Crédit Lyonnais, y además saldar con Masriera y cubrir otros gastos tambien urgentes del monumento, que de esta suerte, entrará en un periodo de mayor actividad.

Frente às missivas de Querol, o cônsul lhe enviou um telegrama, informando ter se inteirado das comunicações após seu regresso de uma viagem. Redarguiu, porém, “*Solamente previo recibo estatuas y relieves concluidas y embaladas al costado buque entregaré los veinte mil francos á Ud.* [...] Así lo espuse ayer mañana á su cuñado Fernandez” [grifo nosso].¹¹⁹ Em 13 de setembro de 1904, Querol enviou ao cônsul, desde Madrid, uma carta dizendo-se incrédulo com sua decisão de efetuar o pagamento apenas após o efetivo embarque das peças em Barcelona.

Mi distinguido amigo: Desde esta adonde hoy llegado para solventar el asunto de las letras mías que vencen el 15 del actual me apresuro aunque con harto sentimiento á dirigirme á Ud. para molestarle participándole que en casa de los Sres. Sainz me dicen que por orden de Ud. no pueden entregarme los 20.000 francos hasta que sea embarcada mi obra ya concluida por los Sres. Masriera y Campins. Creo desde luego que esto sea una mala interpretación de estos sres. [...]. No es, en efecto, posible que yo sea responsable de que Uds. hayan perdido la ocasión de embarcar ahora por motivos que no conosco. Pero, sobretodo, tal contrariedad, que yo soy el primero en lamentar, no puede ser causa para que yo deje de cobrar ahora. Ud. mismo lo reconocía así en su carta de 18 de junio, que conservo, cuando me decía: “El oficial mayor del Ministerio de Relaciones Exteriores de Lima me telegrafia el 10 actual lo siguiente: “Comptoir entregarale veinte mil francos entréguelos Querol previo recibo estatuas concluidas etcétera avíseme importe seguro flete vapores Kosmos para remesarle. Polo”. Como se ve muy claramente aquí se habla de estatuas concluidas, pero no de embarque.¹²⁰

¹¹⁹ O cônsul transcreveu seu telegrama ao escultor, datado de 20 de agosto, em ofício ao governo peruano. Ofício nº 25, do Cônsul em Barcelona ao MRE. Barcelona, 31 de agosto de 1904. AMRE, caixa 539, carpeta 9, código 8-14-C, fôlio 38.

¹²⁰ Carta de Querol ao consulado de Barcelona. Madrid, 13 de setembro de 1904. Cópia anexa ao ofício n. 29 enviado pelo cônsul Fonolleda ao MRE. Cf. AMRE, caixa 539, carpeta 9, código 8-14-C, fôlio 50.

O cônsul não respondeu à carta de Querol, limitando-se a chamar o senhor Fernández – representante do escultor – para reafirmar sua disposição de apenas fazer o pagamento mediante o prévio embarque das esculturas, ou a entrega de uma ata pela qual o artista se responsabilizaria pelas obras. Segundo Fonolleda, em ofício dirigido ao governo peruano em 15 de setembro, estas precauções eram necessárias “*pues según confidencias que acaban de hacerme no reyna buena armonía entre estos fundidores y el Sr. Querol respecto á liquidación de sus cuentas*”. Esclarece que, tratando-se de volumes de dimensões extraordinárias de difícil manejo, não poderia recebê-los fora do ancoradouro do porto, pois isso incorreria em uma série de gastos os quais não estava autorizado a realizar. O cônsul finaliza seu ofício em termos pouco elogiosos a Querol:

Yo no sé si esta conducta mía habrá molestado al Sr. Querol que sin disputa es un maestro en su arte pero un mal comerciante y un peor administrador, pero yo no dudo que mi proceder merecerá la suprema aprobación de US. pues he procurado unirme al estrecho cumplimiento de mi deber.¹²¹

Mesmo com a ressalva de que o discurso desesperado de Querol fez parte de sua estratégia de negociação com o cônsul para acelerar seu pagamento, é interessante assinalar como a participação em grandes projetos poderia resultar em atribulações e mesmo prejuízos financeiros aos escultores envolvidos. Sandra Berresford pondera, a respeito dos projetos escultóricos na Itália pós-Primeira Guerra, que frequentemente os artistas se beneficiavam mais com as pequenas e médias encomendas do que com os grandes projetos, que tendiam a se arrastar por anos, exigindo, não raras vezes, frente aos atrasos nos pagamentos, que desembolsassem recursos próprios para a compra de material e execução das obras.¹²² Michelli Monteiro, a respeito do Monumento a Independência em São Paulo, também assinalou os prejuízos amargados pelo escultor italiano Ettore Ximenes, agravados pela inflação decorrente da guerra.¹²³ Tais tensões, frequentemente, azedaram a relação dos artistas com as autoridades encomendantes.

Apenas em fins de setembro, às vésperas do embarque das peças, o cônsul autorizaria aos srs. Sainz e Filhos entregar a Querol os 20 mil francos de seu pagamento.¹²⁴ Para o envio a Lima das estátuas de bronze fundidas em Barcelona, o plano

¹²¹ Ofício nº 29, do cônsul de Barcelona para o MRE. Barcelona, 15 de setembro de 1904. AMRE, caixa 539, carpeta 9, código 8-14-C, fólio 49.

¹²² BERRESFORD, Sandra. “I monumenti ai caduti”. In: BERRESFORD, S. (org.). **Carrara e il mercato della scultura**. 1ª ed. Milão: Federico Motta Editore, 2007, p. 88.

¹²³ Contudo, em setembro de 1925 foi sancionada uma lei pelo presidente do Estado de São Paulo que buscou “ressarcir” parte dos gastos de Ximenes. MONTEIRO, Michelli. *Op. Cit.*, 2017, p. 414.

¹²⁴ Ofício nº 30 do Cônsul de Barcelona para o MRE. Barcelona, 27 de setembro de 1904. AMRE, caixa 539, carpeta 9, código 8-14-C, fólio 51.

das autoridades peruanas era transferi-las de navio até o porto de Cádiz, e ali embarcá-las em algum vapor da Companhia Kosmos rumo ao Pacífico. Contudo, no momento de efetuar o embarque das quatro caixas que continham as peças do monumento, o capitão do navio Aragón, contratado para o traslado até Cádiz, recusou-se a transportá-las, porque duas caixas possuíam peso muito superior ao anteriormente informado.¹²⁵ Diante da dificuldade de transportar os volumes em navios de cabotagem, as autoridades peruanas renunciaram ao embarque dos bronzes no vapor Kosmos que sairia do porto andaluz no dia 17 de setembro, e empreenderam negociações para enviá-los a Gênova, de onde poderiam partir no vapor da companhia que zarparia mês seguinte.¹²⁶

Finalmente, as quatro caixas foram enviadas de Barcelona a Gênova pelo vapor alemão Aste, e da cidade italiana ao Peru por meio do vapor Amasis, da Companhia Kosmos, que partiu no dia 12 de outubro de 1904 rumo ao estreito de Magalhães.¹²⁷ A documentação de embarque das caixas em Gênova é reproduzida a seguir.

Spedizioni - Noleggi - Assicurazioni Marittime

VITALE PAVIA & C.

GENOVA

Bordereau N. 2327 delle merci spedite con vapore Amasis a Sig. F. C. El Ministro de
Relaciones Exteriores Lima.
 Genova, il 13/10/1904.

MITTENTE	DESTINATARIO	Marche	Numeri	NATURA DEI COLLI e contenuto	PESO	SPESE	OSSERVAZIONI
Esparna.	Febozdo Callao.		MRE 14 Callao.	4 cajas. Estatuas y relieve bronce pertencientes al Monumento a Bolognesi	5420.		FC
1 conoc to							

¹²⁵ Pela nota que os fundidores Masriera passaram ao consulado em junho de 1904, declararam haver duas caixas de 2 mil kg, uma de 300kg e outra de 250kg; porém, na verdade, havia uma caixa de 3.500 kg, uma de 2500kg, uma de 390kg e outra de 270kg, enquanto o vapor Aragón só suportava pesos de 2 mil kg.

¹²⁶ Ofício nº 28 do cônsul de Barcelona, Fonolleda, para MRE. Barcelona, 11 de setembro de 1904. AMRE, caixa 539, carpeta 9, código 8-14-C, fólio 47.

¹²⁷ Ofício nº 31, do Cônsul de Barcelona para o MRE. Barcelona, 28 de setembro de 1904. AMRE, caixa 539, carpeta 9, código 8-14-C, fôlio 52. Ofício nº 38, do Cônsul de Barcelona Fonolleda para o MRE. Barcelona, 16 de outubro de 1904. AMRE, caixa 539, carpeta 9, código 8-14-C, fôlio 59.

1927
 1928
 1929
 1930
 1931
 1932
 1933
 1934
 1935
 1936
 1937
 1938
 1939
 1940
 1941
 1942
 1943
 1944
 1945
 1946
 1947
 1948
 1949
 1950
 1951
 1952
 1953
 1954
 1955
 1956
 1957
 1958
 1959
 1960
 1961
 1962
 1963
 1964
 1965
 1966
 1967
 1968
 1969
 1970
 1971
 1972
 1973
 1974
 1975
 1976
 1977
 1978
 1979
 1980
 1981
 1982
 1983
 1984
 1985
 1986
 1987
 1988
 1989
 1990
 1991
 1992
 1993
 1994
 1995
 1996
 1997
 1998
 1999
 2000
 2001
 2002
 2003
 2004
 2005
 2006
 2007
 2008
 2009
 2010
 2011
 2012
 2013
 2014
 2015
 2016
 2017
 2018
 2019
 2020
 2021
 2022
 2023
 2024
 2025
 2026
 2027
 2028
 2029
 2030
 2031
 2032
 2033
 2034
 2035
 2036
 2037
 2038
 2039
 2040
 2041
 2042
 2043
 2044
 2045
 2046
 2047
 2048
 2049
 2050
 2051
 2052
 2053
 2054
 2055
 2056
 2057
 2058
 2059
 2060
 2061
 2062
 2063
 2064
 2065
 2066
 2067
 2068
 2069
 2070
 2071
 2072
 2073
 2074
 2075
 2076
 2077
 2078
 2079
 2080
 2081
 2082
 2083
 2084
 2085
 2086
 2087
 2088
 2089
 2090
 2091
 2092
 2093
 2094
 2095
 2096
 2097
 2098
 2099
 2100
 2101
 2102
 2103
 2104
 2105
 2106
 2107
 2108
 2109
 2110
 2111
 2112
 2113
 2114
 2115
 2116
 2117
 2118
 2119
 2120
 2121
 2122
 2123
 2124
 2125
 2126
 2127
 2128
 2129
 2130
 2131
 2132
 2133
 2134
 2135
 2136
 2137
 2138
 2139
 2140
 2141
 2142
 2143
 2144
 2145
 2146
 2147
 2148
 2149
 2150
 2151
 2152
 2153
 2154
 2155
 2156
 2157
 2158
 2159
 2160
 2161
 2162
 2163
 2164
 2165
 2166
 2167
 2168
 2169
 2170
 2171
 2172
 2173
 2174
 2175
 2176
 2177
 2178
 2179
 2180
 2181
 2182
 2183
 2184
 2185
 2186
 2187
 2188
 2189
 2190
 2191
 2192
 2193
 2194
 2195
 2196
 2197
 2198
 2199
 2200
 2201
 2202
 2203
 2204
 2205
 2206
 2207
 2208
 2209
 2210
 2211
 2212
 2213
 2214
 2215
 2216
 2217
 2218
 2219
 2220
 2221
 2222
 2223
 2224
 2225
 2226
 2227
 2228
 2229
 2230
 2231
 2232
 2233
 2234
 2235
 2236
 2237
 2238
 2239
 2240
 2241
 2242
 2243
 2244
 2245
 2246
 2247
 2248
 2249
 2250
 2251
 2252
 2253
 2254
 2255
 2256
 2257
 2258
 2259
 2260
 2261
 2262
 2263
 2264
 2265
 2266
 2267
 2268
 2269
 2270
 2271
 2272
 2273
 2274
 2275
 2276
 2277
 2278
 2279
 2280
 2281
 2282
 2283
 2284
 2285
 2286
 2287
 2288
 2289
 2290
 2291
 2292
 2293
 2294
 2295
 2296
 2297
 2298
 2299
 2300
 2301
 2302
 2303
 2304
 2305
 2306
 2307
 2308
 2309
 2310
 2311
 2312
 2313
 2314
 2315
 2316
 2317
 2318
 2319
 2320
 2321
 2322
 2323
 2324
 2325
 2326
 2327
 2328
 2329
 2330
 2331
 2332
 2333
 2334
 2335
 2336
 2337
 2338
 2339
 2340
 2341
 2342
 2343
 2344
 2345
 2346
 2347
 2348
 2349
 2350
 2351
 2352
 2353
 2354
 2355
 2356
 2357
 2358
 2359
 2360
 2361
 2362
 2363
 2364
 2365
 2366
 2367
 2368
 2369
 2370
 2371
 2372
 2373
 2374
 2375
 2376
 2377
 2378

Figuras 7 e 8: Ofício nº 97, do Consulado de Gênova ao MRE. Gênova, 12 de outubro de 1904. AMRE, caixa 540, carpeta 34, código 8-31-A, fólios 68 e 69.

Como havia mencionado Querol em sua carta ao cônsul de Barcelona, nem todas as estátuas de bronze foram fundidas na Fundição Masriera y Campins. Enquanto as estátuas de Bolognesi e da Fé, placas e relevos do monumento foram trabalhadas na capital catalã, as estátuas da História, do grupo de Soldados defendendo a Bandeira e de Alfonso Ugarte com seu cavalo o foram na cidade italiana de Pistoia.¹²⁸ O cônsul peruano de Gênova, em ofício ao governo peruano, informou que o escultor Querol lhe havia assegurado entregar as últimas estátuas até fins de março de 1905. Sobre seu atraso em responder ao questionamento do cônsul, o artista explicou que havia esperado:

[...] respuesta de Pistoia que es donde estan fundiendo los grupos, y que proximadamente se hiria a esta ciudad (de Italia) Pistoia para ver como han quedado la fundicion y desde allí vendría a Genova para hacerme la entrega de dichos grupos”.¹²⁹

¹²⁸ CISNEROS, Luis Fernán. “Al descubrir el monumento”. **Actualidades**: revista ilustrada. Lima, ano 3, número extraordinário. novembro de 1905. BNP.

¹²⁹ Ofício do Cônsul do Peru em Gênova ao MRE. Gênova, 10 de março de 1905. AMRE, Caixa 551, carpeta 31, código 8-31-A, fôlios 6 e 7.

Em setembro de 1905, o prefeito limenho Federico Elguera acusou o recebimento, ao Ministro de Relações Exteriores, da documentação relativa ao embarque das últimas peças do monumento em Gênova.¹³⁰

5. A derrota em bronze: as partes do monumento

O Monumento a Bolognesi, assim como o conjunto da obra do escultor catalão Agustín Querol, dialoga com as novas tendências em voga na arte de seu tempo, a viragem dos séculos, estabelecendo conexões menos marcadas com o repertório clássico greco-romano. Para o historiador da arte Villegas Torres,¹³¹ considerando o desenvolvimento da escultura modernista na Catalunha promovido na primeira década do século XX e seguindo a proposta de Castrillón Vizcarra,¹³² pode-se em suas linhas observar a presença do *Art nouveau*.

Villegas também assinala o caráter pictórico e narrativo da obra, ao apresentar cenas da Batalha de Arica. Notamo-lo, sobretudo, nos grupos laterais do pedestal, “Soldados defendendo a bandeira” e “Alfonso Ugarte e seu cavalo”, mas também na escultura de Bolognesi, com os joelhos flexionados e a cabeça caída sobre seu peito, que parece representar o último instante antes da queda do herói. Esse aspecto também foi assinalado pelo biógrafo do artista, Rodolfo Gil, para quem observar as estátuas do monumento equivalia a assistir à própria batalha:

Repútase como la mejor obra de esta segunda fase de Querol su monumento al coronel Bolognesi. Desde luego, es una de las páginas más bellas y gloriosas de su inspiración férvida y desatada, que supo en este caso imponerse sobre cuatrocientos escultores de todos los países. La estupenda epopeya de Arica ha sido interpretada con alma indomable y enardecida, *como si el artista hubiese asistido á la desesperada resistencia de aquel puñado de héroes en el Morro*. Vibra en toda la composición una fuerte intensidad dramática. *Muévense ante los ojos las figuras destacadas del blanco fuste con tan brava y noble acometividad, y tal expresión de los más altos sentimientos de un pueblo, que impresiona, como si la acción se reprodujese en nuestra presencia*. Con igual tino supremo que estos guerreros estóicos que en grupos hermosos miran cara á cara á la muerte y solo á ella se rinden, están trazados los relieves alegóricos del Valor, de la Fe, de la Gloria, de la Historia y de la Fama, en que se hermanan las concreciones más

¹³⁰ Esses documentos correspondiam a: o conhecimento de embarque, a fatura consular, a apólice de seguro marítimo, a conta do frete, uma carta traduzida dos agentes da companhia Kosmos e três forjas nas que o fundidor de Pistoia enviou as medidas superficiais e cúbicas das três caixas. Ofício n. 1083, do prefeito Elguera ao MRE. Lima, 14 de setembro de 1905. AMRE, caixa 543, carpeta 5, código 2-0-H, fólio 15.

¹³¹ VILLEGAS TORRES, Fernando. **Vínculos artísticos entre España y el Perú (1892-1929)**: elementos para la construcción del imaginario nacional peruano. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2015, pp. 382-383.

¹³² CASTRILLÓN-VIZCARRA, Alfonso. “Escultura monumental y funeraria en Lima”. LAVALLE, José Antonio de. In: **Escultura en el Perú**. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991, p. 343.

atrevidas del ideal moderno con las más sugestivas evocaciones del arte antiguo. El estilo es adecuado, rápido, febril. La escultura del héroe glorificado que abrazado á la bandera de Ayacucho y empuñando en su diestra un revolver se desploma herido de muerte, es de lo más acabado y grandioso que modeló Querol. Ella sola sintetiza con trágica elocuencia y reposada majestad la patriótica jornada [grifo nosso].¹³³

O monumento executado pelo artista espanhol se compõe de um pilar de granito que se alça sobre uma base de planta cruciforme, arrematado por um capitel em mármore, cujo topo exhibe a figura do coronel a quem a obra se dedica, em bronze. Ao redor do pilar, estão dispostos quatro grupos alegóricos, cada qual ocupando uma de suas faces.

Para analisar esses grupos, optamos por apresentar fotografias tomadas das esculturas recém-concluídas, publicadas entre os anos de 1904 e 1905, nas revistas ilustradas peruanas e espanholas. Tal opção, assim como para o Monumento Dos de Mayo, justifica-se pelo atual estado das obras, com partes ausentes, a exemplo da espada à mão do soldado no grupo lateral, que dificultariam nossa análise. São apresentadas fotografias atuais apenas dos relevos do pedestal.

5.1. Fé e História

Na face frontal da obra, alinhada com a frente do homenageado, destaca-se a estátua em bronze de uma mulher alada, com os olhos vendados, apontado com uma das mãos para cima. O periódico *El Comercio* afirmou ser essa escultura alegoria da Fé.¹³⁴

¹³³ GIL, Rodolfo. *Op. Cit.*, 1910, pp. 34-35.

¹³⁴ **El Comercio**. “Grupos escultóricos del monumento”. Lima, ed. especial de 16 páginas, nº 29.883, 5 de novembro de 1905, p. 3. IRA.

Figura 9: Face frontal do monumento, Alegoria da Fé. Foto: Moral. *Prisma*: revista ilustrada de Artes, Letras. Lima: ano 1, “edición extraordinaria a la gloria de Francisco Bolognesi”, dezembro de 1905, p. 8.

Contudo, essa composição – uma figura feminina alada, vendada ou com os olhos fechados, apontando para o céu – já havia aparecido em trabalhos anteriores de Querol, conforme assinalou o artigo de Cabanillas Delgadillo,¹³⁵ e voltaria a aparecer em um projeto posterior. A primeira vez que o artista a mobilizou foi em seu primeiro trabalho conhecido realizado na América, o *Monumento a los Bomberos* no Cementerio Colón de Havana, inaugurado em 1897. Anos depois, o artista executaria um conjunto bastante semelhante para o *Monumento a los Mártires de la Religión y la Patria*, inaugurado em 1904, em Zaragoza, na Espanha. Em ambos, uma figura alada identificada como “Anjo da fé” por Gutiérrez Viñuales,¹³⁶ acompanhada de uma cruz, está disposta no cimo da obra, apontando aos céus enquanto segura o corpo de um mártir ferido.

¹³⁵ CABANILLAS DELGADILLO, Virgilio Freddy. “Arte y nación. Escultura pública en Lima”. *Investigaciones Sociales*, UNMSM-Lima, vol. 21, n. 38, 2017, p. 133.

¹³⁶ GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Op. Cit.*, 2003, pp. 355-366.

Por sua vez, essa alegoria apareceu com adaptações no Monumento a Bolognesi: não está sobre o topo da obra, mas junto à sua base; não está acompanhada da cruz, nem segura o corpo do mártir, que saiu de seus braços para ocupar, sozinho, o topo do conjunto. Nesse sentido, o escultor parece ter tido como referência seu projeto para o concurso madrilenho do Monumento ao Rei Alfonso XII, apresentado no ano anterior ao certame peruano. Nesse projeto não executado – que já tivemos oportunidade de abordar –, a alegoria da Fé está em marcante sintonia com a do monumento peruano. Posteriormente, essa figura apareceu em um dos projetos de Querol para o Monumento a Bartolomé Mitre (1906-1907), junto ao pedestal, atrás da estátua equestre do ex-presidente homenageado. Nesse projeto, reproduzido por Rodolfo Gil¹³⁷ e recuperado por Saveliev,¹³⁸ podemos ver também um conjunto de soldados empunhando espadas agrupado na face lateral direita, que nos recorda o projeto a Alfonso XII na Espanha e os projetos a Bolognesi aqui abordados.

Parece-nos que, em seu gesto, a mulher alada constrói o elo transcendental que liga o mártir Bolognesi e seus pares a uma missão maior, assinalando o seu lugar final elevado. Leitura semelhante pode ser empreendida para os demais monumentos do escultor catalão nos quais essa figura se fez presente, sempre associada a episódios dolorosos ou a personagens martirizados: os bombeiros de Havana, que morreram na tentativa de conter um incêndio na fábrica Isasi em 1890; os numerosos mártires ao longo da história da cidade aragonesa de Zaragoza, em especial, das guerras napoleônicas; por fim, dois governantes de relevo falecidos, o rei Alfonso XII (1857-1885), responsável pela restauração da monarquia na Espanha em 1874, após a Primeira República, morto aos 27 anos em consequência de uma enfermidade,¹³⁹ e o presidente argentino Bartolomé Mitre (1821-1906), responsável pela reunificação do país, após sua vitória sobre as forças do general Urquiza, líder da Confederação Argentina.

¹³⁷ GIL, Rodolfo. *Op. Cit.*, 1910, Lámina XXXVIII.

¹³⁸ Como já mencionamos, o artigo de Saveliev aborda o projeto de Cerveto ao Monumento a Alexandre II em São Petersburgo, inspirado no projeto de Querol a Mitre. SVELIEV, Yuri. *Op. Cit.*, pp. 265-286.

¹³⁹ O concurso para o monumento madrilenho ao rei Alfonso XII, em 1901, mais de quinze anos após sua morte, coincidiu com a proximidade da maioridade e subida ao trono da Espanha de seu filho Alfonso XIII (1886-1941), que não havia sequer nascido quando o pai faleceu.

Figuras 10 e 11: Monumento aos Bombeiros (1897). Cemitério Colón, Havana, Cuba. Warburg, Banco comparativo de imagens – CHAA-UNICAMP. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/548>. Acessado: 05.05.2019.

Figura 12: Querol em seu ateliê, ao lado da escultura do *Monumento a los Mártires de la Religión y de la Patria*, de Zaragoza. Tomada de *L'art et les Artistes*: revue mensuelle d'art ancien et moderne. Paris, tomo III, abril-setembro de 1906, pp. 208-209. BnF – Gallica.

Figura 13: Face frontal do projeto de Querol para o monumento ao rei Alfonso XII. *Revue des Arts Décoratifs*. Paris, nº. 1, janeiro de 1902. BnF-Gallica.

Figura 14: projeto de Querol para o monumento a Bartolomé Mitre, 1906-1907. GIL, Rodolfo. *Agustín Querol*. Madrid: Sáenz de Jubera Hermanos Eds., 1910, Lámina XXXVIII.

Figura 15: no detalhe, vê-se a mulher alada e o grupo de soldados empunhando espadas. Pedestal do projeto de Querol para o monumento a Mitre.

Na face posterior do monumento, encontra-se a estátua em bronze de uma mulher de costas para o observador. Ela tem um braço apoiado no pilar, sobre o qual repousa a cabeça em posição de lamento, enquanto o outro desenha sobre o granito o número “1880”, ano da Batalha de Arica. Quase ocultado, sob seus pés, está o corpo de um soldado. De acordo com o periódico *El Comercio* e a revista *Actualidades*,¹⁴⁰ tratar-se-ia da alegoria da História. O lamento pelo qual padece de modo ocultado, pois não vemos sua face, é duplo: a catástrofe da guerra, assinalada na data que ela própria registra, e da morte dos combatentes peruanos, corporificada no soldado a seus pés.

Figura 16: Face posterior da obra, alegoria da História. *Actualidades*: revista ilustrada. Lima, ano 2, n. 67, 7 de junho de 1904.

¹⁴⁰ CISNEROS, Luis Fernán. “Al descubrir el monumento”; CARRILLO, Enrique. “Lo que significa el monumento”. *Actualidades*: Revista Ilustrada. Lima, ano 3, nº extraordinário, novembro de 1905. BNP.

5.2. Ugarte com seu cavalo e grupo de soldados defendendo a bandeira

Na face lateral esquerda do pilar, destacam-se um soldado e seu cavalo em queda, cujos corpos estão em posição quase horizontal. A revista *Actualidades* identifica esse conjunto como “Alfonso Ugarte”.¹⁴¹ A composição da cena em bronze combina-se ao personagem: após a batalha, difundiu-se uma narrativa épica ao redor da morte desse oficial peruano, que teria, para não se render aos chilenos, se lançado junto com seu cavalo do morro de Arica, sobre as rochas da praia.¹⁴² Podemos vê-la cristalizada em obras contemporâneas ao monumento, a exemplo da tela de Marazzani e da ilustração presente na obra *Nuestros Héroes*, de Mantilla e Rivas.

Figura 17: Face lateral esquerda da obra, Alfonso Ugarte e seu cavalo. *Actualidades*: revista ilustrada. Lima, ano II, n. 67, 7 de junho de 1904. BNP.

¹⁴¹ CARRILLO, Enrique. “Lo que significa el monumento”. *Actualidades*: Revista Ilustrada. Lima, ano 3, n° extraordinário, novembro de 1905. BNP.

¹⁴² José Luis Torres assim descreveu a morte do coronel Ugarte em sua obra, publicada em 1885: “Acosado por innumerables enemigos, vencido ya en la cumbre del *Morro* histórico, presenciando la mutilación de los caídos, la profanación de esas reliquias sagradas del heroísmo, quiso sustraerse á las manos enemigas, y, clavando las espuelas en los hijares de su caballo; se lanzó al espacio, desde aquella inmensa altura, para caer despadazado sobre las rocas de la orilla del mar”. TORRES, José Luis. **Catecismo patriótico y los mártires**. “Los mártires. Ejemplos novísimos de patriotismo. U – Ugarte (Alfonso)”. Lima: Imprenta del Universo de Carlos Prince, 1885, p. 248.

Figura 18: Agostino Marazzani (1905). *Inmolación de Alfonso Ugarte*, óleo sobre tela, 364cm x 258cm. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú. Fonte: página do museu, <http://sistemas2.cultura.gob.pe/pyBienes/index.jsp?paginaactual=1> Acessado: 05.01.2018.

Figura 19: MANTILLA, Victor; RIVAS, Ernesto. *Nuestros héroes. Episodios nacionales de la Guerra del Pacífico* (1879-1883). Lima, Arequipa: J. Boix Ferrer Editor, 1903, p. 240. IRA.

Na face lateral direita, exibem-se soldados em posição de confronto. Na ocasião de divulgação do resultado do concurso, em 10 de abril de 1902, o jornal *El Comercio* mencionou, brevemente, os personagens representados no projeto premiado, dizendo: “Como es natural, en el monumento están representados Moore, Ugarte, Inclán, Zavala,

Blondel y demás mártires de la tragedia de Arica”.¹⁴³ Esses personagens correspondem a oficiais que participaram da Batalha de Arica e que, com exceção de Blondel, tomaram lugar no conselho de guerra convocado por Bolognesi, responsável pelo rechaço à oferta de rendição dos chilenos e por decidir, coletivamente, seguir para o campo de batalha.

Posteriormente, quando da publicação de fotografias desse grupo em jornais e revistas, não houve novas menções à identidade dos personagens, e não fomos capazes de distingui-los. Contudo, o homem em primeiro plano, empunhado a espada e portando a bandeira peruana, que se destaca frente aos outros soldados do conjunto, assemelha-se fisionomicamente ao coronel Juan Guillermo More (1836-1880), capitão de navio que já havia também atuado na guerra contra Espanha, em 1866.

Figura 20: Face lateral direita, grupo de soldados defendendo a bandeira. *Alma Española*. Madrid, ano 2, n. 21, 16 de abril de 1904, capa. BNE.

¹⁴³ **El Comercio**. “Monumento à Bolognesi”. Lima, ed. manhã, n. 25.226, 10 de abril de 1902, p. 1. IRA.

5.3. Relevos

Junto aos conjuntos alegóricos descritos, nas faces laterais encontram-se também relevos em bronze, fixados no granito. Tais obras estão inspiradas em duas telas do pintor limenho Juan Lepiani (1864-1932), realizadas por encomenda do governo desde a Itália, e que se constituem em grandes expoentes da pintura histórica peruana. São estas *La respuesta* (1894), que exhibe o herói Bolognesi e seu conselho de guerra rejeitando a oferta de rendição do exército chileno, e *El último cartucho* (1899), que apresenta o coronel, ferido no chão e prestes a morrer, disparando seu último tiro.¹⁴⁴

Nesse sentido, podemos considerar que a inclusão, na obra escultórica, de referências visuais já conhecidas pelo público contribuiria para a compreensão do sucesso narrado por parte dos observadores, bem como poderia agregar-lhe prestígio. Um caso paralelo é o do Monumento à Independência em São Paulo, realizado pelo escultor italiano Ettore Ximenes, cuja face frontal exhibe um grande painel inspirado na pintura de Pedro Américo, instalada à pouca distância do conjunto escultórico. Ali, porém, abriu espaço para acusações de plágio dirigidas ao escultor por parte dos críticos.¹⁴⁵

Figura 21: Relevo do monumento, face esquerda do pilar. Fotografia: Rafael Scarelli, julho de 2017.

¹⁴⁴ Uma análise da pintura *El Último Cartucho* pode ser encontrada em: SOTO LARA, José; CHÁVEZ ZÚÑIGA, Pablo. “La pintura en el marco del nacionalismo: interpretación iconológica del óleo *El Último Cartucho*”. *Revista Norte Histórico*, CEHYCSO, n. 2, 2014, pp. 13-43.

¹⁴⁵ Osvaldo Almeida, no *Jornal do Recife*, classificou-a de “vergonhosa cópia”. O escultor respondeu aos críticos afirmando o caráter documental da tela, como cristalizadora da “verdade histórica” capaz de legitimamente referenciar o episódio do grito, além de pontuar a referência e a citação a outras obras como instrumentos legítimos e nobilitantes dentro dos preceitos da arte acadêmica. Ver: MONTEIRO, Michelli. *Op. Cit.*, 2017, pp. 265-268.

Figura 22: Juan Lepiani (1894). *La respuesta*, óleo sobre tela, 275cm x 383cm. MCMA, Lima, Peru. Disponível em: Wikipedia, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_respuesta_de_Bolognesi.jpg. Acessado: 05.01.2018.

Figura 23: Relevo do monumento, face direita do pilar. Fotografia: Rafael Scarelli, julho de 2017.

Figura 24: Juan Lepiani (1899), *El último cartucho*, óleo sobre tela, 490cm x 294cm. MCMA, Lima, Peru. Disponível em: Wikipedia https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Batalla_de_Arica.jpg. Acessado 05.01.2018.

5.4. Fama, Glória, escudo e inscrições

O pilar é completado por um capitel que exhibe duas figuras em mármore, designadas como sendo a Fama – cujo atributo é a trombeta, que vem anunciar ao mundo a glória do herói – e a Glória – mulher alada, carregando a coroa de louros –, que cercam a estátua de Bolognesi.¹⁴⁶

É expressivo o contraste entre a figura da Glória no Monumento a Bolognesi e a figura da Vitória no Monumento Dos de Mayo. Na coluna ao Combate de Callao, essa alegoria aparece com o corpo ereto, ocupando o cimo do monumento, que é a ela dedicado. Ao contrário, no monumento à Batalha de Arica, ela aparece com o corpo curvado, num sítio lateral, quase como um ornamento no capitel, local que compartilha com a alegoria da Fama.

¹⁴⁶ Em *Actualidades*, consta na legenda da fotografia “Capitel – la Fama i la Gloria”. Cf. *Actualidades*: revista ilustrada. “El monumento á Bolognesi”. Lima: ano 2, n. 55, 22 de fevereiro de 1904. BNP.

Figura 25: Capitel do Monumento a Bolognesi, exibindo as esculturas em mármore da Fama, com a trombeta, e da Glória, com os louros. *Actualidades*: revista ilustrada. “El monumento á Bolognesi”. Lima, ano 2, n. 55, 22 de fevereiro de 1904. BNP.

As figuras do capitel do monumento, porém, é preciso lembrar, inspiram-se diretamente no projeto de monumento ao rei Alfonso XII, apresentado por Querol a um concurso em Madrid, antes de participar do concurso peruano. Nesse projeto não executado, o pilar, cujo topo é ocupado por uma estátua equestre do rei falecido, apresenta em seu capitel figuras em disposição bastante semelhante.

Figura 26: Projeto de Querol para o monumento ao rei Alfonso XII. No capitel, vemos as figuras da Fama, com sua trombeta, e da Glória. *Revue des Arts Décoratifs*. Paris, nº. 1, janeiro de 1902. BnF – Gallica.

Por fim, sobre o pilar de granito do monumento, fixaram-se o escudo do Peru – como vimos no primeiro capítulo, composto pela cornucópia liberando moedas, a árvore quina e o camelédeo andino vicunha – e duas placas de dedicatória em bronze. A primeira, contendo a inscrição que circunscreve o objeto da homenagem ao coronel Bolognesi “y sus compañeros de Arica”, e a segunda, que nomeia e homenageia os membros do conselho de guerra liderado por Bolognesi que rechaçou a rendição.

Figura 27: Placa de dedicatória. *Actualidades*: revista ilustrada. “El monumento á Bolognesi”. Lima, ano 2, n. 55, 22 de fevereiro de 1904. BNP.

Figura 28: Placa com os nomes dos chefes militares que participaram do conselho de guerra que rechaçou a oferta de rendição oferecida pelos chilenos. *Actualidades*: revista ilustrada. “El monumento á Bolognesi”. Lima, ano 2, n. 55, 22 de fevereiro de 1904. BNP.

Figura 29: Escudo peruano. *Actualidades*: revista ilustrada. “El monumento á Bolognesi”. Lima, ano 2, n. 55, 22 de fevereiro de 1904. BNP.

5.5. Estátua de Bolognesi

O Monumento a Bolognesi inaugurado em 1905 apresentava, em sua parte culminante, o herói homenageado em posição de queda, com os joelhos flexionados, o tronco curvado para trás e a cabeça caída para frente, sobre seu peito. Empunhando na mão direita um revólver e envolvendo-se na bandeira peruana, a mensagem deixada no bronze por Querol reafirmava toda a construção narrativa a respeito do herói, sobretudo, sua promessa de lutar até o último cartucho de sua arma.

Figura 30: Estátua de Bolognesi. *Actualidades*: revista ilustrada. Lima, ano 2, n. 67, 7 de junho de 1904. BNP.

A representação de figuras moribundas, apesar de sua larga tradição na escultura, ganhou novo ímpeto após a Primeira Guerra Mundial, como já pontuamos na Introdução. Na França, multiplicaram-se os memoriais aos caídos, mesmo em pequenas cidades do interior, em cujos pedestais se inscreveram os nomes dos cidadãos locais mortos no conflito, e que frequentemente receberam posteriores inscrições para homenagear os falecidos na Segunda Guerra e mesmo na Guerra da Argélia.¹⁴⁷ Segundo Antoine Prost, entre as obras que apresentam esculturas de soldados – boa parte desses memoriais consiste em colunas, estelas e cruzes sem esculturas –, muitas delas não exibiam os *poilu* – como eram conhecidos os soldados da infantaria francesa da Primeira Guerra – em pose heroica, mas sim, ao contrário, em movimento de queda, abraçados à bandeira, mesmo quando portavam armas ou granadas à mão.¹⁴⁸ Entre essas, reproduzimos o *Monument aux Morts* de Avranches e de Péaux-Du-Perche – esta última, em notável sintonia com a estátua de Bolognesi.

Figura 31: Monumento aos Mortos em Avranches, Manche, inaugurado em 1924, obra de Fernand-Louis Angué. Alain Choubard. Disponível em: <https://monumentsmorts.univ-lille.fr/monument/3641/avranches-place/?elm=90> Acessado: 29.07.2019.

Figura 32: Monumento aos Mortos em Préaux-Du-Perche, Orne, obra de Marbreries Générales de Paris [Gourdon dir.]. Outros exemplares dessa obra estão presentes em numerosas cidades francesas. Serge Philippe Lecourt. Disponível em: <https://monumentsmorts.univ-lille.fr/monument/29625/preaux-du-perche-place/?elm=1203> 29.07.2019.

¹⁴⁷ A Université de Lillè mantém uma página virtual onde apresenta referências bibliográficas sobre o tema, além de um catálogo destes monumentos na França. Ver: <https://monumentsmorts.univ-lille.fr/blog/actualite/279/bibliographie-sur-les-monuments-aux-morts/> Acessado: 29.07.2019.

¹⁴⁸ PROST, Antoine. “Les monuments aux morts: Culte républicain? Culte civique? Culte patriotique?” In: NORA, Pierre. **Les lieux de mémoire**, v. 1. La République. Paris: Galimard, 1984, pp. 195-225.

CAPÍTULO 3

As praças e a cidade: a localização dos monumentos e a recepção por parte da população limenha

O denso novelo que emaranha os dois monumentos aqui estudados, tramando múltiplas conexões entre ambos, cujos fios buscamos puxar ao longo desta investigação, também os ata quando tomamos em perspectiva a localização das obras escultóricas na cidade de Lima. A *Plaza Dos de Mayo* e a *Plaza Bolognesi*, praças circulares de grandes dimensões, localizadas no cruzamento de importantes avenidas, foram construídas especialmente para acomodar ditas obras. Estão rodeadas por elegantes edifícios, com fachadas harmoniosamente padronizadas, sintonizadas com os estilos arquitetônicos de princípios do século XX. Ambas as praças, por sua vez, foram palco para numerosos eventos desde sua inauguração, das cerimônias de caráter oficial às manifestações operárias e grevistas.

Este capítulo se propõe a analisar a instalação dos monumentos em Lima, bem como as diferentes dinâmicas de recepção de que foram alvo ao longo dos anos. Partimos de uma apreciação abrangente das praças dentro do tecido urbano, inserindo-as em um eixo viário monumental surgido sobre o traçado das antigas muralhas da cidade. Em seguida, exploramos as origens, construção e tipologia das praças, analisando também os edifícios que as margeiam, a fim de apreender os significados que carregam. Abordamos as múltiplas modalidades de apropriação do espaço pela população limenha até as comemorações do Centenário da Independência em princípios da década de 1920, quando uma nova e ampla praça passou a integrar o mapa da cidade, a *Plaza San Martín*. Por fim, nosso itinerário se encerra com uma sucinta apreciação da recepção dos monumentos nos círculos intelectuais peruanos, revisitando os artigos publicados por críticos e jornalistas na imprensa limenha.

1. O Eixo viário monumental limenho

Abrindo um mapa de Lima, podemos discernir um eixo viário monumental que compreende os dois monumentos dentro de um conjunto linear de vias que percorre a cidade, margeando seu centro histórico. Esse eixo inicia-se com o Monumento a Miguel Grau, no cruzamento do *Paseo de la República* com o *Paseo Colón*. A partir do

monumento ao herói do combate naval de Ángamos, segue pelo *Paseo Colón*, no centro do qual se exhibe o Monumento a Cristóvão Colombo, chegando finalmente a um de seus nós principais, a *Plaza Bolognesi*. Dessa praça circular, o eixo monumental segue pela *Avenida Alfonso Ugarte* até desaguar na coluna rostral situada na *Plaza Dos de Mayo*. Nesse ponto, como apontou Monteverde Sotil, agrega-se um novo eixo monumental construído na década de 1920, durante o governo de Augusto Leguía (entre 1919 e 1930), no bojo das comemorações do Centenário da Independência. Nosso percurso segue pela *Avenida Nicolás de Piérola (La Colmena)*, cruza a *Plaza San Martín*, que exhibe a estátua equestre ao herói argentino, até finalmente encontrar o *Parque Universitario*, onde foram instalados monumentos a Hipólito Unanue, Bartolomé Herrera e Sebastián Lorente.¹

Como apresentou panoramicamente Gutiérrez Viñuales, a constituição de eixos monumentais, onde se instalaram obras escultóricas, esteve presente em distintas capitais latino-americanas, “por lo general vinculados al nuevo catecismo cívico integrado por los próceres de la Independencia y los personajes y hechos de mayor relevancia en la historia de nuestras naciones”.² Nessa seara, o exemplo mais emblemático é o mexicano *Paseo de la Reforma*, cuja trajetória foi retomada por Luiz Estevam de Oliveira Fernandes em sua obra *Patria Mestiza*.³ O primeiro monumento incorporado à via foi a estátua equestre Carlos IV ou *el caballito* (1803), realizado pelo valenciano Manuel Tolsá ainda durante o período colonial e originalmente disposto diante da catedral mexicana. Essa obra foi trasladada para o final do trajeto do novo passeio, no cruzamento com o *Paseo Bucareli*,

¹ Monteverde percorre o caminho inverso deste eixo para analisar a interação entre o Monumento Dos de Mayo, o Monumento a San Martín e as esculturas presentes no *Parque Universitario*. Para ele, a posição do libertador argentino, que parece partir do *Parque Universitario* e cavalgar rumo à *Plaza Dos de Mayo*, transforma a *Avenida Nicolás de Piérola* em um “eje ordenador”. Ao passo que o Libertador se dirigia ao monumento em comemoração à definitiva vitória peruana sobre a esquadra naval espanhola e ao mar, por onde chegara ao Peru, tinha atrás de si personalidades ligadas ao universo acadêmico-intelectual peruano, que seriam as responsáveis por impulsionar ideias independentistas e contribuir para a construção do Estado peruano independente. Afirma o autor: “desde donde cabalga San Martín, respaldado simbólicamente por los que sacrificaron su vida por la independencia, por los que impulsaron las ideas revolucionarias proindependentistas desde el Convictorio de San Carlos y por los educadores sanmarquinos”. Cf. MONTERVERDE SOTIL, Rodolfo. “El proyecto estatal para erigir el monumento al libertador José de San Martín, Lima 1904-1921”. In: LOAYZA, Alex (ed.). **La independencia peruana como representación**. Historiografía, conmemoración y escultura pública. 1ª Ed. Lima: IEP, 2016, p. 337.

² GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. **Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004, p. 166.

³ Este passeio foi construído durante o governo do Imperador Maximiliano de Habsburgo (1864-1867), com a finalidade conectar o Castelo de Chapultepec, sua residência, ao Palacio Nacional, sede do governo, no centro da cidade. Nomeado originalmente de *Paseo del Emperador*, seu uso ficou restrito à aristocracia local. Com o triunfo da República em 1867, o passeio foi rebatizado para *Paseo del Degollado* – homenagem a Santos Degollado – e seu espaço aberto à toda população. Apenas em 1872, durante o governo de Sebastián Lerdo de Tejada, a via assumiria a designação de *Paseo de la Reforma*. Cf. FERNANDES, Luiz Estevam de Oliveira. **Patria mestiza: a invenção do passado nacional mexicano** (século XVIII e XIX). Jundiaí: Paco Editorial, 2012, pp. 180-181.

durante o governo do Imperador Maximiliano I de Habsburgo (1864-1867). Posteriormente, a primeira escultura destinada a esse espaço foi o Monumento a Cristóvão Colombo (1877), financiado pelo industrial Antonio Escandón, obra do francês Charles Cordier. Em 1887 foi inaugurado o Monumento a Cuauhtémoc, dedicado ao último *tlatoani* asteca, encomendado já sob o governo de Porfírio Díaz (1876-1880, 1884-1911), cuja parte escultórica foi obra do mexicano Miguel Noreña.⁴ Finalmente, agregar-se-ia em 1910 a coluna *El Ángel de la Independencia*, destinada a celebrar o centenário das guerras de independência.

Dessa sorte, o *Paseo de la Reforma*, através das estátuas nele erigidas – ainda que em contextos diferentes, sem integrar a princípio um projeto coeso –, evocou personagens de todas as épocas da considerada “história nacional”: o passado pré-hispânico, a conquista espanhola, o período colonial e, finalmente, a emancipação. Conforme Pérez Walters, “De esta forma, todos los episodios quedaban amalgamados en una narración única que culminaba con la era de estabilidad que hasta entonces disfrutaba el país”.⁵ Mauricio Tenorio-Trillo expôs a importância do *Paseo* e da coluna *El Ángel* nas celebrações do centenário da Independência mexicana, em 1910:

O monumento *El Ángel de la Independencia*, há muito planejado, foi inaugurado no *Paseo de la Reforma*. Uma parada militar foi do *Paseo de la Reforma* ao Palácio Nacional e, à noite, luxuosos bailes tiveram lugar em diversos edifícios oficiais. As celebrações continuaram até o final do mês. Durante esse período, foram inaugurados parques públicos e grandes monumentos – como o do ex-presidente Benito Juárez, na *Alameda*.⁶

Contudo, o eixo monumental limenho que aqui esboçamos não construiu uma narrativa cronológica coerente sobre a história nacional, como o mexicano, a maneira de um compêndio escolar. Sua gênese se encontra na demolição das muralhas que cercavam a cidade colonial, desde fins da década de 1860, comandada pelo engenheiro e especulador estadunidense Henry Meiggs e pelo arquiteto Antonio Leonardi.⁷ Sobre o

⁴ *Idem*, pp. 180-189.

⁵ PÉREZ WALTERS, Patricia. “La historia en bronce del Paseo de la Reforma”. In: COSS Y LEÓN, W. B. (ed.). **Historia del Paseo de la Reforma**. México: INBA, 1994, p. 86. *Apud* GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Op. Cit.*, 2004, p. 147.

⁶ No original: “The long-planned monument El Ángel de la Independencia was inaugurated in the Paseo de la Reforma. A military parade went from the Paseo de la Reforma to the National Palace, and at night luxurious dancing parties took place in various official buildings. The celebrations continued until the end of the month. During this time, public parks and grand monuments – such as one for former president Benito Juárez in the Alameda – were inaugurated”. TENORIO-TRILLO, Mauricio. **I Speak of the City**. Mexico City at the turn of the Twentieth Century. Chicago: The University of Chicago Press, 2012, p. 6.

⁷ As muralhas de Lima foram construídas desde os anos 1680, para defender a cidade de invasões e piratas. Possuía 12km de extensão, formando um semicírculo até o rio Rímac, excluindo de seu perímetro interno o bairro San Lázaro, localizado na outra margem do rio. Possuía nove portas, que eram os principais acessos

local onde antes se erguiam os muros da capital vice-real, planejou-se construir um amplo boulevard ajardinado, a *Avenida de Circunvalación*. Essa via já apareceu assinalada com tal designação sobre o local das antigas muralhas no *Plano de Lima por Jouanny*, produzido em 1880. Finalmente, no *Plano de Lima de Basurco*, publicado em 1904, a *Avenida de Circunvalación* estava seccionada em *Avenida Grau*, *Avenida Nueve de Diciembre*, *Avenida Alfonso Ugarte* e *Avenida Bolognesi*.⁸

Esse processo, porém, não foi uma particularidade limenha. Maurice Agulhon, em artigo que integra sua *Histoire Vagabonde*, pontua que o período compreendido entre as tormentas revolucionárias de fins do século XVIII e a Primeira Guerra, com exceção de alguns episódios como a Guerra Franco-Prussiana e a Comuna de Paris entre 1870 e 1871, foi de relativa paz e estabilidade para as cidades francesas, de modo que a atividade militar se reduziu às regiões fronteiriças. Frente a isso, assistiu-se nesses anos à demolição das fortificações que cercavam muitas povoações, a fim de favorecer os fluxos de circulação, que se tornavam uma necessidade cada vez mais premente. Sobre o percurso das antigas muralhas, argumenta Agulhon, abriu-se espaço para construção de novas vias e expansão urbana, mesmo quando ditas cidades não vivenciaram um crescimento demográfico expressivo, proporcionando o descongestionamento da densa trama urbana antiga. Esses novos espaços, salienta, demandaram a construção de equipamentos como praças, pontes, iluminação pública e fontes para o abastecimento de água, que mobilizaram a preocupação com o ornato público, da qual os projetos escultóricos não estiveram alheios.⁹

Por seu turno, Hugo Segawa recupera a associação, tanto espacial quanto etimológica, entre os bulevares e as regiões próximas às muralhas das cidades. Segundo o autor, desde a primeira metade do século XVII, por iniciativa do cardeal Richelieu, e posteriormente, com a abertura das portas de Saint Denis e Saint Martin, houve o aproveitamento da região contígua aos muros de Paris como passeio arborizado. Segundo Segawa: “Dessas intervenções deriva o significado de *boulevard* como uma avenida

---

da cidade: Martinete, Maravillas, Borbones, Cocharcas, Santa Catalina, Guadalupe, Juan Simón, Callao e Montserrat. A demolição das muralhas se iniciou em 1868, sob o governo de José Balta. GUNTHER DOERING, Juan; LOHMANN VILLENA, Guillermo. **Lima**. Madrid: Colecciones Mapfre, 1992, pp. 125-127; 209-2012.

⁸ Plano de Lima por P.V. Jouanny, 1880; Plano de Lima por Santiago Basurco, ingeniero de Estado, Doctor en Ciencias, 1904. GUNTHER DOERING, Juan. **Planos de Lima**, 1613-1983. Lima: Municipalidad de Lima/Petroperú, 1983. BNP.

⁹ AGULHON, Maurice. “Imagerie civique et décor urbain”. **Histoire Vagabonde**, v. I. Paris: Gallimard, 1988, pp. 103-104.

arborizada de passeio: ‘boulevard’ (na escrita antiga) era a parte terraplenada das muralhas das fortificações; o termo ainda conserva a acepção de ‘linha de defesa de uma cidade’”.¹⁰

Em Lima, essa artéria aberta às margens da antiga urbe tornou-se uma zona atraente para os novos projetos escultóricos, em comparação com a densa trama de quarteirões em quadrícula da cidade colonial. Enquanto o novo bulevar oferecia uma ampla via que seria futuramente dividida por um canteiro central e articulada por amplas praças, que favoreciam a escala monumental, a antiga cidade, conhecida como *Damero de Pizarro*, era conformada por estreitas ruas que ofertavam – para além da central *Plaza de Armas* – poucas zonas não edificadas para instalação de esculturas de maior envergadura, frequentemente diante de igrejas e conventos.

Os monumentos que rechearam as seções da antiga *Avenida de Circunvalación* foram sendo instalados gradualmente, à medida que as próprias avenidas ganhavam forma. Dentre esses, o primeiro foi o Monumento Dos de Mayo (1874), erigido na extremidade noroeste do futuro eixo. Após o interregno imposto pela Guerra do Pacífico (1879-1883) e a reconstrução nacional, foram construídos a Plaza e o Monumento a Bolognesi, inaugurados em 1905, e o Monumento a Cristóvão Colombo foi deslocado para o centro do *Paseo Nueve de Diciembre*, rebatizado então para *Paseo Colón*. Em 1946, somar-se-ia a esse eixo o Monumento a Grau, na intersecção dos passeios Colón e República, tornando-se seu novo ponto de partida.

Em agosto de 1906, por ocasião do traslado do Monumento a Cristóvão Colombo para o centro do *Paseo Nueve de Diciembre*, a revista ilustrada *Variedades* publicou uma fotografia da obra em trânsito, envolvida por cordas e fora de seu pedestal, com uma sugestiva legenda. Cumpre mencionar que essa estátua vivenciou numerosos deslocamentos pela cidade, que sempre compartilharam o objetivo de direcioná-la para espaços mais prestigiados da urbe.¹¹

¹⁰ SEGAWA, Hugo. **Ao amor do público:** jardins no Brasil. São Paulo: FAPESP/ Studio Nobel, 1996, p. 40.

¹¹ Como pontuou Ramón Joffré, o monumento a Colombo foi originalmente erigido na *Alameda de Acho* em 1860, quando essa zona ainda desfrutava do prestígio do último ciclo de reformas urbanas bourbônicas. Em 1868, foi trasladado para a *Plazuela de Santa Ana* (ou *Italia*), de onde seguiu para as portas do Palácio de Exposição, que receberia as delegações estrangeiras vindas para a Exposição Nacional de 1872. Nesta última ocasião, o jornal *El Comercio* celebrou que a estátua deixava um lugar periférico “lejos de la vista de los extranjeros” (Cf. **El Comercio**. “La estatua de Colón”. Lima, ano 34, nº 11.469, 20 de agosto de 1872. IRA). Ramón Joffré compara o deslocamento de Colombo ao do Monumento a Manco Cápac (1926), primeiro monumento limenho a homenagear um personagem pré-hispânico, que deixou a central *Avenida Abancay* para ocupar uma praça do residencial distrito de *La Victoria*, próximo a uma zona de prostituição. RAMÓN JOFFRÉ, Gabriel. “El Inca indica Huatica: simbología precolonial e intervención urbana en Lima, 1920-1940”. AGUIRRE, C.; PANFICHI, A (ed.). In: **Lima, siglo XIX**. Cultura, socialización y cambio. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2013, p. 48.

Figura 1: *Actualidades*, revista ilustrada. “Los viajes de Colón”. Lima, ano 4, n. 177, 18 de agosto de 1906, p. 861.

No Plano de Lima realizado pelo *Servicio Geográfico del Ejército* (figura 2) em 1935, podemos contemplar o eixo parcialmente construído. Sobre o plano, traçamos uma linha vermelha, que assinala o eixo monumental surgido sobre as muralhas da cidade, enumerando os monumentos nele dispostos, a Miguel Grau (nº 1), a Cristóvão Colombo (nº 2), a Bolognesi (nº 3) e ao Dos de Mayo (nº 4). Em azul, traçamos o eixo discernido por Monteverde, construído durante o *Oncenio de Leguía*,¹² onde estão dispostos os monumentos a San Martín (nº 5) e as obras escultóricas do *Parque Universitario* (nº 6). Frisamos, no entanto, que esse plano foi produzido antes da instalação do monumento a Miguel Grau e da adaptação do espaço assinalado para recebê-lo, em 1946.

É preciso ponderar que outros monumentos, de menores dimensões, construídos em princípios do século XX, foram erigidos no centro antigo de Lima. Entre esses, estão o Monumento a Ramón Castilla (1915), instalado num largo denominado *Plazuela de la Merced*, à frente da *Iglesia de la Merced*, e o Monumento a Antonio Raimondi (1910), instalado na *Plaza Italia*, diante da *Iglesia de Santa Ana*. Anteriormente, já havia sido inaugurado o Monumento a Bolívar (1859), diante do Congresso da República.

¹² Expressão para designar os onze anos do segundo governo de Augusto Leguía (1919-1930).

Figura 2: Plano de Lima. Primer Plano elaborado por el sistema de fotogrametría por el Servicio Geográfico del Ejército en 1935 para el Cuerpo Técnico de Tasaciones. Escala 1:10,000 (Archivo JGD). GUNTHER DOERING, Juan. **Planos de Lima**, 1613-1983. Lima: Municipalidad de Lima/PetroPerú, 1983. BNP.

Como o Plano de 1935 deixa perceber, dentro deste conjunto, dois monumentos se sobressaem por sua implantação: Dos de Mayo e Bolognesi, erigidos sobre praças circulares no entroncamento de numerosas avenidas. As semelhanças entre ambas as praças, no entanto, não vão muito além disso.

2. A gênese das primeiras praças circulares de Lima

Revisitando os decretos e resoluções que deram origem ao Monumento Dos de Mayo, constata-se a completa ausência da definição do sítio de sua futura implantação. O decreto de 3 de maio de 1866, que determinou a construção do monumento, limitou-se a dizer: “Art. 1º *En el lugar que el Gobierno designará oportunamente*, se erijirá un monumento consagrado à perpetuar la memoria del hecho de armas de 2 del presente”

[grifo nosso].¹³ Nem mesmo a cidade onde o monumento deveria ser erigido – Lima, a capital, ou Callao, o porto palco do combate – foi mencionada nesses documentos.

Natalia Majluf afirmou que as reflexões sobre o local apenas se iniciaram em 1870, por pressão dos artistas, transmitida ao governo peruano pelas autoridades da Legação Francesa.¹⁴ Nesse sentido, Llona enviou um ofício ao Ministério de Relações Exteriores, em 16 de julho de 1870, no qual sublinhou o pedido dos artistas pela urgente definição de “la designacion del lugar en que debe colocarse el monumento; y la remision del plano con la correspondiente escala, y, si es posible, de una ó mas vistas fotográficas, de aquel sitio”.¹⁵

Contudo, pudemos localizar no *Instituto Riva-Agüero* uma carta enviada pelo comissionado anterior à data apontada pela pesquisadora peruana, em que ele já refletia a respeito da futura localização da obra sem a explícita intervenção dos artistas. Trata-se de uma missiva datada de 26 de fevereiro de 1869, em que Llona aponta diversos sítios que poderiam recebê-la, elencando as vantagens e desvantagens de cada um. Essa é uma fonte valiosa para refletir não apenas as variáveis que permeiam a escolha da localidade de uma escultura, mas também as próprias concepções ideológicas que a atravessam, uma vez que definir o local significa projetar o público que irá observá-la.

Llona reconhece que tanto Callao quanto Lima seriam localidades pertinentes para o Dos de Mayo: a primeira, por ter sido o palco do combate homenageado, e a segunda, por ser capital do país, tratando-se de um episódio de proporção mais nacional do que local. Na sequência, porém, dedica-se a desabilitar a cidade portuária como destino do monumento. Entre as razões que expõe, além da vulnerabilidade da obra a uma nova guerra nos mares – como aliás, a que ela própria homenageia –, aponta:

*El monumento quedaria allí completamente solitario y como abandonado, y sobretudo se presentaria pequeño y mezquino (á pesar de la grandeza de sus proporciones), desaparecería, por decirlo así, ante la inmensidad de la perspectiva, visto desde tan larga distancia, y en medio del vasto horizonte que forman aquellas desiertas orillas y el dilatado mar que al frente de ellas se extiende. [grifo nosso]*¹⁶

¹³ **El Peruano**. Lima, ano 24, tomo 50, semestre I, nº 40, 4 de maio de 1866. IRA. Anexo I.

¹⁴ MAJLUF, Natalia. **Escultura y espacio público**. Lima, 1850-1879. Lima: IEP, 1994, p. 14.

¹⁵ Nessa mesma missiva, Llona cobrava a lista de oficiais mortos no combate para inscrição no monumento, e uma posição do governo com relação à cláusula adicional para inclusão da estátua de Gálvez (Ofício ao “Sr. Ministro de Estado en el Despacho de Gobierno, Policía y Obras Publicas”. Paris, 16 de julho de 1870. Colección Teatro. IRA). Por sua vez, o ministro Pedro Gálvez também cobrou das autoridades peruanas uma definição a respeito da localização da obra (Ofício de Pedro Gálvez ao MRE. Paris, 16 de julho de 1870. AMRE, caixa 194, carpeta 2, código 5-14-, fólhos 111 a 114).

¹⁶ Ofício de Llona ao “Sr. Ministro de Estado en el Despacho de Gobierno, Policía y Obras Publicas”. Paris, 26 de fevereiro de 1869. Colección Teatro. IRA.

Após descartar o porto, o diplomata passa a divagar sobre os sítios de Lima que poderiam acolher a obra. Ele apresenta duas condições para a escolha: um espaço amplo o suficiente para as dimensões da coluna (segundo ele, 22 metros de circunferência na base inferior e 20 a 22 metros de altura até a Vitória), e à vista dos transeuntes, para favorecer sua exibição. Cumprindo parte desses requisitos, faz sua primeira sugestão:

En el caso de que la elección del Supremo Gobierno recaiga sobre la Capital, parece que podría ser un sitio adecuado el de la Plazuela de San Juan de Dios, situada en la proximidad de los ferrocarriles, á la salida de la estacion del Callao, donde tuvo lugar el combate, y á la vista desde luego de la mayor parte de las personas que llegan á la Capital, - en el vestíbulo, ó la entrada, por decir así, de Lima; mas es obra que, para esto, sería necesario dar esanche á esa plazuela y hacer en ella algunas modificaciones, lo que, por otra parte, no parece de tan difícil realización. [grifo nosso]

Aqui, o fator determinante para a sugestão de Llona foi a possibilidade de o monumento ficar à vista das pessoas que chegam à Lima por trem, vindas do porto de Callao. Estamos diante de um dos aspectos mais reiterados no universo dos monumentos públicos: o desejo de exibi-los aos estrangeiros como prova do nível de civilização alcançado pelo país. Prosseguindo sua argumentação, sugere outro local, a *Plazuela de Santa Ana*. Contudo, adverte que esse sítio tinha uma séria desvantagem:

La plazuela de Santa Ana, que parece la mas naturalmente preparada pa. recibir el monumento, presenta el doble y no ligero inconveniente, de estar algo distante del centro de la ciudad y de no ofrecer una o varias calles adyacentes que desenboquen en dicho lugar de manera que, desde ellas, el monumento pueda tener el mejor punto de vista. [grifo nosso]

Nesse trecho, a consideração de Llona é importante: defende instalar a obra num ponto de encontro, na intersecção de várias vias, o que permitiria ampliar seu raio de visibilidade ao atingir também os transeuntes que circulassem por esses caminhos adjacentes. Possivelmente, ele tinha em mente a cidade em que se instalara já há mais de dois anos, a Paris de Haussmann,¹⁷ das largas avenidas cujos cruzamentos favoreciam a perspectiva dos monumentos. De fato, apesar de ter suas contribuições ignoradas e essa matéria só ser definida muito tempo depois, será esse o destino do Dos de Mayo.

---

¹⁷ Eloísa Pinheiro menciona três períodos de construção da rede viária parisiense sob a gestão do barão Haussmann como prefeito (1853-1870): o primeiro (1854-1858), relacionado à abertura do *grande croisée* de Paris e seu entorno; o segundo (1858-1868), marcado pelos “grandes sistemas de ruas radiais, como *l’Etoile*, a *Place du Château d’Eau* (*de la République*) e a *Place du Trocadéro*”; e, por fim, uma terceira etapa (1868 em diante), prevendo os eixos de união com os municípios suburbanos anexados à cidade em 1860. Cf. PINHEIRO, Eloísa Petti. “Haussmannização ou *haussmannizações*?”. In: **Europa, França e Bahia: difusão e adaptação de modelos urbanos** (Paris, Rio e Salvador) [online]. 2ª Ed. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 79.

Naquele período, contudo, surgiria uma nova possibilidade, não cogitada por Llona em sua relação de sítios possíveis para o monumento. Iniciadas desde o ano anterior, 1868, avançariam as obras para demolição das muralhas que cercavam a cidade, projeto que incluía a construção de um amplo bulevar no traçado dos antigos muros, a já mencionada *Avenida de Circunvalación*. Dessa sorte, abria-se para o Dos de Mayo um novo horizonte, que era o mesmo dos projetos imobiliários em marcha: o da cidade em expansão. Para Castrillón, “se pensó que ningún lugar más apropiado para un monumento que las plazas generadas por la conjunción de nuevas avenidas”.¹⁸

Três anos após as sugestões de Llona, em um ofício enviado a 25 de setembro de 1871, Pedro Gálvez demonstrou insatisfação com a demora da designação do local da coluna, apelando para o brio das autoridades peruanas ao ponderar o desejo de vê-la inaugurar-se nesse “actual período presidencial”. Após reiterar a impossibilidade de instalá-la em Callao – agora, pelo enorme peso da coluna –, Gálvez defendeu a *Portada del Callao*, por estabelecer um vínculo com o palco do combate.¹⁹ Trata-se do local onde antes se situava, nas antigas muralhas, uma de suas nove portas, assim designada por ser o início da estrada que partia em direção ao porto. Esse seria o local eleito por uma comissão nomeada para tal fim, e em 29 de julho de 1874 a coluna foi ali inaugurada. Dessa sorte, o jornal *El Comercio* assim descreveu a *Plaza Dos de Mayo* em sua edição de 31 de julho de 1874, dedicada especialmente à inauguração:

La hermosa columna se eleva en el centro de una plazoleta circular de cincuenta metros, poco mas ó menos, de diametro, y que sirve de punto de partida al camino carretero del Callao. Esta plaza no está todavía arreglada convenientemente, pues hace pocos dias que se aprobaron los planos de ella.²⁰

O local onde se construiu a *Plaza Dos de Mayo* foi abordado pelo trabalho de Reginald Ledgard Parró.²¹ O pesquisador pontua que uma via de comunicação em bom estado entre a capital e o porto de Callao só seria inaugurada em 1799, durante o governo do Vice-Rei Ambrosio de O’Higgins – pai do prócer da independência chilena Bernardo de O’Higgins. Para realçar a importância dessa nova via, construiu-se a nova *Portada del Callao*, de proporções clássicas, composta de três arcos conectados aos três caminhos da

¹⁸ CASTRILLÓN-VIZCARRA, Alfonso “Escultura monumental y funeraria en Lima”. In: **Escultura en el Perú**. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991, p. 340.

¹⁹ Ofício n. 52, de Pedro Gálvez ao MRE. Paris, 25 de setembro de 1871. AMRE, caixa 200, carpeta 11, código 5-14-, fólhos 118-119. Devo essa referência à obra de Natalia Majluf.

²⁰ **El Comercio**. “Las Fiestas”. Lima, ano 36, nº 12.047, 31 de julho de 1874, p. 1. IRA.

²¹ LEDGARD PARRÓ, Reginald. **La Plaza Dos de Mayo: Análisis de una transformación**. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería – Programa Académico de Arquitectura, 1978, pp. 1-2.

estrada: um principal, destinado ao fluxo de veículos, e dois paralelos, destinados ao fluxo de pedestres. No interior da muralha, contíguo à Portada, abriu-se uma praça oval designada *Plazuela de la Reyna*. Trata-se, portanto, de um ponto relevante dentro da cidade, não por sua centralidade, mas por se situar num dos espaços de acesso à urbe. Apesar de preservar o formato da praça que lhe antecedeu, como podemos verificar no *Plano de Lima por Basurco*, de 1904, é preciso ressaltar que a Plaza Dos de Mayo estava longe de sua configuração atual – circular, na conjunção de numerosas vias – estando conectada a apenas quatro ruas.

Figura 3: Portada del Callao, s/d. MMML, Archivo Fotográfico, Casas, Balcones, Murallas, caixa 3, 2008, AHF/Por/4.

Diferente do Dos de Mayo, os primeiros documentos que deram origem ao Monumento a Bolognesi já designaram e caracterizaram o seu local de implantação na cidade. Nas Bases do Concurso, edital convocando os artistas para o concurso de projetos e contendo todas as informações necessárias a respeito da obra, estava especificado:

*3º El monumento se erigirá en la plaza Bolognesi en la ciudad de Lima (Perú): la plaza referida es circular, se halla en la intersección de las avenidas 9 de Diciembre, Piérola y Bolognesi, y tiene un diámetro de ciento cuarenta y cuatro metros. Acompaña á estas bases un plano de la plaza y de avenidas mencionadas. [grifo nosso]*²²

Os terrenos do local definido para a construção do monumento pertenciam, originalmente, ao Governo central peruano, e foram cedidos à Municipalidade de Lima com o exato propósito de receber a obra dedicada ao herói de Arica. O *Boletín de la Municipalidad* de Lima de 1901 nos releva como transcorreu esse processo:

²² **El Comercio**. “Bases para el concurso del Monumento á Bolognesi”. Lima, ed. da tarde, n.º 24.723, 3 de julho de 1901, p. 2. IRA.

Orden del día. 1º Se leyó el oficio pasado por la dirección de fomento, transcriptorio de la resolución suprema por la cual se cede al concejo el área de terreno necesario para la formación de una plaza circular en la que se levantará el monumento dedicado á la memoria del coronel Bolognesi y demás héroes que con él sucumbieron en el morro de Arica el año de 1880. *El señor Alcalde hizo presente que existía una comisión municipal encargada de intervenir en todo lo concerniente á la erección del mencionado monumento, y que esta comisión había resuelto que el lugar mas adecuado para ese objeto, era el punto de convergencia de las avenidas Colón, Alfonso Ugarte y Piérola.* [grifo nosso]²³

Dessa sorte, vemos que, à diferença do Monumento Dos de Mayo, a comissão municipal encarregada de organizar o concurso para eleger o artista a executar a obra havia planejado com antecedência sua futura localização na cidade, definindo-a antes do lançamento das Bases do Concurso, e incluindo essa informação no referido documento.

Não pudemos localizar o plano da praça que acompanhou as Bases do Concurso lançadas em 1901. Entretanto, em junho de 1903, o diário *El Comercio* publicou um plano e perspectiva da futura praça. Em destaque no desenho, figura a *Plaza Bolognesi*, com o sítio da futura obra designado ao seu centro. Partem dali cinco avenidas, nomeadas *La Magdalena*, *Bolognesi* e *Nueve de Diciembre*, além de duas sem designação. Na parte superior, “Perspectiva de la Plaza”, exhibe-se o perfil do monumento desenhado pelo escultor Agustín Querol, rodeado por edifícios de fachadas elegantes, abrindo a perspectiva para uma ampla avenida que se perde no horizonte.

A obra *La Epopeya del Morro de Arica*, publicada em 1980 em homenagem ao centenário da Batalha de Arica, apresentou esta imagem como sendo o plano da praça divulgado nas Bases do Concurso supramencionadas.²⁴ Contudo, além de apresentar em sua parte superior o perfil do monumento desenhado pelo escultor Querol – o que sugere ser o plano posterior ao concurso e à eleição do artista –, a designação das vias ao redor da praça diverge da apresentada no artigo terceiro das Bases, acima citado.

²³ **Boletín Municipal.** “Sesión continua de los días miércoles 6 y sábado 9 de marzo de 1901”. Lima, ano 1, n.º 10, 9 de março de 1901, p. 74.

²⁴ Neste livro, a gravura aparece com a legenda: “Croquis y perspectiva del Monumento al coronel Bolognesi elaborado para los concursantes nacionales y extranjeros”. MIRANDA ITURRINO, Enrique (dir.). **La Epopeya del Morro de Arica.** Lima: Ministerio de Guerra; Comisión Permanente de la Historia del Ejército del Perú, 1980.

Figura 4: *El Comercio*. “Monumento Bolognesi”. Lima, n.º 27.993, 14 de junho de 1903, p. 3. IRA.

Por sua vez, a *Memoria de la Municipalidad de 1902* apresentou uma fotografia da praça em construção, com seu traçado circular já conectado ao *Paseo Colón*.

Figura 5: *Memoria de la Municipalidad de Lima, 1902*. Lima: Librería e Imprenta Gil, 1903.

Como podemos concluir a partir da observação do plano e da fotografia, a concepção da praça já estava previamente delineada, aderindo à tipologia de praças circulares da qual um de seus modelos consagrados era então a *Place d'Étoile* – hoje *Charles de Gaulle* –, herdeira das reformas promovidas em Paris pela administração do Barão Haussmann. Seu nome advinha de seu formato, parecido a uma estrela, conferido pelas doze vias que partem da praça em todas as direções.

Desde a segunda metade do século XIX, sob o Segundo Império de Napoleão III e a gestão do prefeito e supervisor de obras-públicas Barão Georges-Eugène de Haussmann (no cargo entre 1853 e 1870), Paris tornou-se um modelo urbanístico no hemisfério ocidental, alvo de numerosas apropriações no continente americano. Antoine Picon, em artigo que integra a obra dirigida por Heliana Angotti Salgueiro, defende que a “exportabilidade” do modelo Haussmanniano se deveu à dissociação por ele promovida entre o campo da engenharia e da técnica e o da arquitetura. Ainda que a Paris de Haussmann se construa obedecendo a uma tipologia arquitetônica própria e inconfundível, argumenta o autor, seus fundamentos técnicos podem ser dela separados e aplicados em contextos inteiramente distintos. Para Picon, tiveram papel destacado nas reformas urbanas parisienses os engenheiros, a exemplo de Eugène Belgrand, responsável pela montagem da rede de distribuição de esgoto da cidade, e Jean-Charles Alphand, realizador de uma rede de praças, parques e bulevares ajardinados da capital francesa. Chama a atenção, por fim, para a contribuição de pensadores utopistas, sansimonistas e fourieristas, na formação e contexto de atuação desses profissionais.²⁵

Em Lima, o prefeito Federico Elguera (no cargo entre 1901 e 1908), que fora também presidente da comissão municipal que organizara o concurso Bolognesi, esteve à frente de um grande esforço de modernização da cidade, marcado pela abertura de novas vias e construção de edifícios sintonizados com os padrões estéticos europeus. Ramón Joffré assinala que uma referência importante para o prefeito Elguera àquela altura era a cidade de Buenos Aires, cuja *Avenida de Mayo*, particularmente, inspirara o malogrado projeto da *Avenida 28 de Julio* em Lima. A exemplo da avenida portenha, a nova artéria limenha deveria ligar a praça principal da cidade ao Parlamento, que seria transferido para a estação San Juan de Dios.²⁶ Essa intervenção na densa quadrícula da cidade colonial,

---

²⁵ PICON, Antoine. “Racionalidade técnica e utopia: a gênese da Haussmannização”. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (org.). **Cidades capitais do século XIX: racionalidade, cosmopolitismo e transferência de modelos**. São Paulo: EDUSP, 2001, pp. 65-101.

²⁶ RAMÓN, Gabriel. **A cidade ordenada**. Intervenção urbana e projeto político na Hispano-América: Lima na segunda metade no século XIX. São Paulo: Dissertação de mestrado, PROLAM-USP, 1997, p. 183.

no entanto, não se consumou, de modo que as reformas urbanas se concentram nas novas zonas em expansão.

Dessa sorte, no *Plano de Lima por Santiago Basurco*, de 1904, figura a praça circular Bolognesi acompanhada do número 37, identificado na legenda presente no canto esquerdo do plano como “Monumento Bolognesi en construcción”. No detalhe, vemos que a *Plaza Dos de Mayo* não é representada em formato plenamente circular neste plano.

MONUMENTOS PUBLICOS	
36 Monumento Dos de Mayo	37 Monumento Bolognesi en construcción
38 Estatua de Simón Bolívar	39 Estatua de Colón

Figuras 6, 7, 8 e 9: Plano de Lima por Santiago Basurco, 1904. In: GUNTHER DOERING, Juan. *Planos de Lima*, 1613-1983. Lima: Municipalidad de Lima/PetroPerú, 1983. BNP.

3. Edifícios presentes nas praças

O local escolhido para a instalação do Monumento Dos de Mayo, a antiga *Portada del Callao*, diante da estrada com destino ao porto, comunicava-se com a ampla zona extramuros, ainda não integrada ao tecido urbano limenho àquela época. Dessa maneira, as primeiras fotografias a capturar o monumento e a praça revelam um entorno com humildes construções térreas e um horizonte florestado. A fotografia a seguir, para a qual estão posando os operários e demais homens envolvidos na colocação do monumento, foi tomada pouco antes de sua inauguração. No detalhe, vemos que o gradil que circunda a coluna ainda não estava totalmente instalado.

Figuras 10 e 11: “Monumento en honor a los héroes del Combate del Dos de Mayo”. Fotografia, 314 x 251 mm. Eugenio Courret. Disponível em: <<http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/110805>> Acessado: 07.01.2020.

Contemporâneo à instalação do monumento, circulou um primeiro projeto para construção de edifícios ao redor da praça, a fim de harmonizá-la com a grandeza e estilo neoclássico da obra. Pedro Gálvez, em correspondência ao ministério datada após a inauguração, 14 de agosto de 1874, anunciou estar enviando, em anexo ao ofício:

Los planes de M. Guillaume para el pedestal de la estatua de la Victoria, que ha de erijirse en el Callao, y los de las fachadas de las casas, que se construirán en la plaza al rededor del monumento del 2 de mayo en Lima²⁷ [grifo nosso]

Nesse trecho, identificam-se dois projetos não concretizados: a construção de um pedestal para instalar a estátua original da Vitória em Callao, já abordada no primeiro capítulo, e de prédios ao redor da *Plaza Dos de Mayo*, elaborados pelo arquiteto Edmond Guillaume. Tais edificações não saíam do papel, e o cenário humilde registrado na fotografia acima se estenderia, sem grandes alterações, pelas próximas cinco décadas.

Por sua vez, a Plaza e o Monumento a Bolognesi foram inaugurados em 1905 já cercados por algumas edificações de elegante perfil arquitetônico, construídas simultaneamente à praça e à obra escultórica. A primeira referência a essas construções podemos encontrar no diário *El Comercio* em 14 de junho de 1903. Nessa ocasião, o periódico informou que todos os terrenos que cercavam a praça já estavam vendidos a proprietários particulares, demonstrando o interesse imobiliário na região. Além disso, algumas edificações já estavam sendo levantadas.

Todos los terrenos con frente á la plaza, están ya vendidos y actualmente se hallan en construcción tres casas: la del señor R. A. Villarán, en la esquina formada por la avenida que conducirá á la Victoria; la del señor J. Bravo en la esquina que formará la prolongación oblicua del paseo Colón; y la del señor Sbarbaro en la esquina de la avenida Bolognesi.²⁸

Dessa sorte, constatamos que os edifícios construídos na praça não fizeram parte de um mesmo projeto arquitetônico, pertencendo a distintos proprietários e tendo sido construídos em ritmos diferentes. Contudo, notamos que há uma relativa harmonia nas fachadas, que apresentam alguns lineamentos compartilhados. Nessa mesma publicação do diário *El Comercio*, desvendamos essa questão. Disse o jornal:

A fin de que la plaza Bolognesi, forme un conjunto armónico con el soberbio monumento que se erigirá en su centro, la municipalidad ha dictado una ordenanza, para que las fachadas de las casas que miran á la plaza en referencia, obedezcan á una misma arquitectura. Los edificios que se construyan en los ángulos formados por las avenidas que desembocan á la plaza, llevarán una

²⁷ Ofício n. 4, de Pedro Gálvez ao MRE. Bruxelas, 14 de agosto de 1874. AMRE, caixa 225, carpeta 1, código 5-14-, fôlio 152. Devo essa referência à obra de Natalia Majluf.

²⁸ *El Comercio*. “Monumento Bolognesi”. Lima, n. 27.993, 14 de junho de 1903, p. 3. IRA.

coronación, como puede verse en el grabado; de suerte que el conjunto resultará muy elegante.

A despeito de se tratar de edificações particulares, constatamos a ingerência do Estado nos projetos, demonstrando uma acentuada preocupação com o cenário onde se inseririam a praça e o Monumento a Bolognesi. Sendo assim, antes mesmo de concluídas as obras, o jornal publicou uma gravura representando a perspectiva da praça, que exhibia as fachadas dos edifícios concorde às premissas apontadas no texto, e que se materializariam parcialmente nas edificações futuras.

Figura 12: detalhe “Perspectiva de la Plaza”, já apresentado na figura 4.

Em novembro de 1905, as fotografias tomadas da cerimônia de inauguração do monumento revelam que alguns dos mencionados edifícios já estavam concluídos.

Figura 13: fotografia do monumento coberto, antes da inauguração. **El Comercio**. La inauguración del monumento”. Lima, ed. da tarde, n. 29.887, 7 de novembro de 1905, p. 1. IRA.

No ano seguinte, em julho de 1906, esses edifícios foram premiados pela Municipalidade de Lima por ocasião das Festas Pátrias, prêmios distribuídos em comemoração ao aniversário da proclamação da independência peruana.²⁹ Nessa ocasião, *El Comercio* identificou Luis Asolles como sendo o engenheiro-arquiteto responsável pela construção dos palacetes laureados.³⁰

A revista ilustrada *Actualidades*, por sua vez, publicou fotografias das fachadas, com a legenda “*Premios de arquitectura – Los chalets de la familia Merckel*”.³¹ Na imagem a seguir, uma vista da praça publicada na *Memoria de la Municipalidad de 1906*,³² bem como na publicação do diário *El Comercio* acima, podemos ver que a praça já contava com pontos de iluminação elétrica e palmeiras.

Figuras 14 e 15: “Plaza Bolognesi. – Edifícios de la familia Merkel premiados por el H. Concejo”. *Memoria de la Municipalidad de Lima*, 1906. Lima: Librería é Imprenta Gil, 1907. BNP e AHML.

²⁹ No ano de 1906, os prêmios distribuídos pela Municipalidade se concentraram em personalidades ligadas à inauguração do monumento, no ano anterior. Além dos edifícios da família Merkel, foram premiados a senhora Elvira Roel de Garland, pela decoração da fachada de sua residência nos festejos de inauguração; José Ignacio Chopitea, por ter recebido em sua casa, à Calle de Minería, a família do general Roque Sáenz Peña. *El Comercio*. “Los premios municipales”. Lima, ed. da manhã, n. 30.419, 28 de julho de 1906. IRA.

³⁰ O jornal divulgou uma fotografia de Asolles, sobre quem não encontramos dados biográficos. *Ibidem*.

³¹ *Actualidades*: revista ilustrada. “Los premiados de las fiestas patrias”. Lima, ano 4, n. 174, 28 de julho de 1906, p. 775. BNP.

³² *Memoria de la Municipalidad de Lima*, 1906. Lima: Librería é Imprenta Gil, 1907. BNP e AHML.

A última referência à construção de um edifício na praça Bolognesi localizamos em princípios da década seguinte. Em 1911, em artigo dedicado a comentar as novas construções modernas limenhas, a revista *Variedades* anunciou que em uma das esquinas da Plaza Bolognesi se construía naquele ano um prédio pertencente a “D. Mato”.

Figura 16: *Variedades*: revista semanal ilustrada. “Las construcciones modernas de Lima”. Lima, ano 7, n. 174, 1º de julho de 1911, p. 785. BNP.

Dessa sorte, vemos que, no início da segunda década do século XX, a *Plaza Bolognesi* já possuía seu aspecto arquitetônico atual, rodeada de edificações de dois pisos, cujo desenho das fachadas, ainda que modificado, fora objeto de uma intervenção direta do município. Por seu turno, a *Plaza Dos de Mayo* permaneceu rodeada de casas térreas, o que revela o desinteresse do setor imobiliário e das elites urbanas por aquela zona.

Para interpretar os destinos tão divergentes que as praças tiveram após serem inauguradas, é preciso considerar que a *Plaza Dos de Mayo* foi construída em princípios da década de 1870, quando as muralhas de Lima haviam sido recém-demolidas e a cidade ainda não havia avançado em sua expansão extramuros. Nos anos subsequentes, entretanto, acelerou-se seu processo expansivo, privilegiando a região ao redor da antiga *Portada de Juan Simón*. Nesta zona, construía-se o *Palacio e Parque de la Exposición*, destinado à Exposição de 1872, para a qual o Peru recebera delegações de distintos países. Esse parque contava, no início do século XX, com um Jardim Zoológico, um Jardim Botânico e um prestigiado Restaurante. Seus jardins tornaram-se concorrido espaço de recreio para a sociedade limenha, substituindo a antiga *Alameda de los Descalzos*.

Em 1898, por fim, abriu-se nessa zona um elegante passeio, designado *Avenida Nueve de Diciembre* e logo *Paseo Colón*. Em suas margens, levantaram-se palacetes

particulares e de importantes instituições públicas, como o Instituto de Higiene, e em seu canteiro central instalaram-se esculturas de mármore – o Monumento a Colombo, que estava à porta do palácio, foi deslocado para o centro da nova via. Ramón Joffré afirma que o *Paseo Colón* se converteu em novo bulevar burguês limenho, subtraindo a centralidade desfrutada outrora pelo *Jirón de la Unión*.³³ O prestígio imediato alcançado por essa avenida pode ser sentido no artigo publicado no diário *El Comercio* em 1902, exaltando a semelhança entre o passeio e seus frequentadores e as urbes europeias:

Paseo Colón. Muchas veces nos hemos ocupado de este importante paseo, el mejor y más concurrido de los pocos que tenemos; pero, á medida que pasan los días, siempre encontramos algo nuevo que decir referente á él. Ayer, por ejemplo, no obstante de hallarnos en plena temporada de verano, época en que nuestras principales familias emigran á los balnearios, la concurrencia que recorría sus extensas avenidas era verdaderamente enorme; *los carruajes, también en número crecido se cruzaban en un ir y venir incesante, y el cuadro que ofrecía desde lejos, toda esa confusión de personas y de vehículos, tenía marcada semejanza con los que diariamente se ven en ciertas ciudades importantes del globo.* Indudablemente, la construcción de aquel paseo ha venido a desterrar un poco esa vida sedentaria en que viven algunas familias de Lima. Hoy, debido á ello, se ven por las calles desconocidas y risueñas caritas femeninas, un poco pálidas todavía, pero que van tomando sonrosado tinte, merced á esas excursiones al aire libre, que saturan de vida los pulmones, desarrollan los músculos y coloran las mejillas con tintas de sangre. *Y cada día que pasa, se nota mayor animación, más alegría, en ese lugar que es hoy, podemos decir, el centro donde se encuentra durante las últimas horas de la tarde, esa exuberante vitalidad de un país europeo.* [grifo nosso]³⁴

Dessa sorte, quando foi convocado o concurso para o monumento a Bolognesi, em julho de 1901, já estavam conformados os lineamentos gerais da expansão citadina, e definida sua principal rota de crescimento, que futuramente tomaria o rumo do mar, mas não para o porto de Callao, e sim em direção aos balneários de Chorrillos e Miraflores. A *Plaza Bolognesi* foi, então, instalada nessa zona que crescia em prestígio, a pouca distância do *Palacio de Exposición* e diretamente conectada ao afamado *Paseo Colón*.

Uma vez inaugurados, o Monumento e a Plaza Bolognesi rapidamente se converteram em um importante ponto dentro da região. Pedro Dávalos y Lissón³⁵, em seu livro dedicado a comentar as zonas mais relevantes da capital peruana em 1907, que

³³ RAMÓN JOFFRÉ, Gabriel. “El guión de la cirugía urbana. Lima 1850-1940”. **Ensayos en Ciencias Sociales**. Lima: Fondo Editorial de la FCS-UNMSM, 2004, p. 12.

³⁴ **El Comercio**. “El Paseo Colon”. Lima, n. 25.060, 6 de janeiro de 1902, p. 1. IRA.

³⁵ Pedro Dávalos y Lissón (1863-1942) foi um escritor e financista peruano, tendo sido correspondente do jornal *El Comercio* em Nova York e cônsul peruano em Havana (1902-1907). Entre suas obras, destacaram os dez volumes de *Historia Republicana del Perú*, publicados entre 1931 e 1939. Cf. MILLA BATRES, Carlos (ed.). **Enciclopedia Biográfica e Histórica del Perú**, siglos XIX-XX, tomo IV, CH-F. Lima: Editorial Milla Batres, 1994, pp. 33-34.

contou com o prefácio do prefeito Federico Elguera, dedicou amplo espaço à praça, inaugurada apenas dois anos antes. Segundo ele, era através da perspectiva tomada desde a *Plaza Bolognesi* rumo ao *Paseo Colón* que Lima não tinha nada a dever às outras grandes metrópoles do continente como Buenos Aires, Rio de Janeiro e a Cidade do México. Dávalos, então, profetizou que seria aquele espaço o centro da “nueva Lima”:

Siendo los hábitos de paz y trabajo cosa consolidada en la república, y el progreso material del Perú, fenómeno casi mecánico, que las naciones limítrofes ni los partidos políticos podrán detener, *no será necesario vivir un año más de los que completen cuatro lustros, para presenciar al rededor de los puntos cardinales del Círculo Bolognesiano, nueva ciudad de Lima, en tamaño casi igual á la vieja, y en belleza é higiene, incomparablemente superior á la que fundó Pizarro*. Para ese entonces, será la plaza Bolognesi, lo que hoy es la esquina de Mercaderes. Cinco grandes avenidas (la de San Martín, la de Piérola, la de Breña, la de Alfonso Ugarte y la de Colón) tendrán salida á ese obligado lugar de paso, y aquello, como ya se ha dicho, no tendrá rival en la América del Sur. [grifo nosso]³⁶

Por sua vez, o Monumento Dos de Mayo, situado no caminho para o porto de Callao, permaneceu à margem da nova cidade, por ser rota de transporte de carga e rebanhos para a zona portuária. Dá testemunho disso o depoimento de Federico Luna y Peralta, Inspector de Alamedas y Paseos de Lima, publicado nas *Memorias de la Municipalidad* de 1906, quase contemporâneo, portanto, à inauguração de Bolognesi.

Los monumentos públicos se encuentran en buen estado, salvo el del 2 de Mayo que, como expresé en mi anterior memoria, *es difícil conservarlo en buen pié á causa del constante tráfico de ganado y carretas y del mal estado de la calzada*. [grifo nosso]³⁷

4. Reurbanização da Plaza Dos de Mayo

A despeito do entorno da *Plaza Dos de Mayo* permanecer humilde, a praça estava conectada a uma importante iniciativa de reforma urbana iniciada já em fins do século XIX, a abertura da *Avenida Interior* ou *La Colmena* – hoje, *Avenida Nicolás de Piérola*. Essa via foi concebida para percorrer a cidade no sentido Leste-Oeste, conectando a *Plaza Dos de Mayo* à *Avenida Grau*, as duas extremidades da antiga *Avenida de Circunvalación*.³⁸ Buscava-se, assim, consoante aos projetos urbanísticos em voga no

³⁶ DÁVALOS Y LISSÓN, Pedro. **Lima en 1907**. Lima: Librería é Imprenta Gil, 1908, pp. 73-74. BNP. Devo a referência que me conduziu à obra de Dávalos y Lisson e a esse trecho ao trabalho de Ramón Joffré.

³⁷ LUNA Y PERALTA, Federico. “Inspección de Alamedas y Paseos. Memoria del Inspector”. Lima, 31 de dezembro de 1906, p. II. In: **Memoria de la Municipalidad de Lima**, 1906. Lima: Librería é Imprenta Gil, 1907.

³⁸ RAMÓN JOFFRÉ, Gabriel. *Op. Cit.*, 2004, p. 24.

momento, intervir no traçado quadricular colonial recortando-o com avenidas que conectassem diretamente os extremos da urbe, favorecendo a circulação dos fluxos de pessoas e mercadorias. Nas memórias da municipalidade de 1906, foi publicada uma fotografia dessa nova avenida, exibindo ícones de modernidade urbana como bondes elétricos e palacetes de dois pisos bastante diferentes dos solares coloniais, na qual aparece ao fundo a coluna Dos de Mayo.

Figura 17: Avenida Interior. *Memoria de la Municipalidad de Lima*, 1906. Lima: Imprenta Gil, 1907. BNP.

A *Plaza Dos de Mayo* permaneceu com seu aspecto modesto até a década de 1920, quando o fazendeiro e industrial do açúcar Víctor Larco Herrera (1870-1939)³⁹ financiou a reurbanização da região, dentro de um programa mais amplo de reformas custeadas por ele em Lima, no contexto de comemorações do centenário da Independência, o que, somando-se a obras de cunho social, como a construção de hospitais e asilos, renderam-lhe a alcunha de filantropo. Entre seus projetos, estava a construção do *Museo de Arqueología*, hoje designado *Museo Larco*, uma das primeiras e mais importantes expressões do Neoperuano, estilo arquitetônico marcado pela mobilização da estética pré-hispânica.⁴⁰

³⁹ Nascido na cidade de Trujillo em 1870, Víctor Larco Herrera se tornou um bem-sucedido fazendeiro e industrial do açúcar peruano. Ingressou na política, tendo sido prefeito de sua cidade natal e senador por La Libertad. MILLA BATRES, Carlos (ed.). *Op. Cit.*, tomo VI, I-M, 1994, pp. 56-59.

⁴⁰ Sobre este museu e o estilo Neoperuano, ver: RAMÓN JOFFRÉ, Gabriel. *El Neoperuano: arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima, 1910-1940*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima; Sequilao Editores, 2014.

A primeira proposta de reurbanização da praça apareceu na revista *Mundial*, em 1921, apresentando as fachadas dos edifícios com um desenho diferente do atual, projetadas pelo arquiteto Claude Sahut. Foram publicados desenhos comparando a praça em seu estado então vigente com seu perfil após a execução das obras planejadas.⁴¹

Figura 18: “Plaza Dos de Mayo estado actual”. *Revista Mundial*. “Los bellos proyectos que tenía don Victor Larco Herrera para el embellecimiento de Lima”. Lima, ano 2, n. 80, 25 de novembro de 1921, p. 17. MALI.

Figura 19: “Proyecto de embellecimiento de la Plaza 2 de Mayo”. *Revista Mundial*. “Los bellos proyectos que tenía don Victor Larco Herrera para el embellecimiento de Lima”. Lima, ano 2, n. 80, 25 de novembro de 1921, p. 17. MALI.

Contudo, devido a uma mobilização grevista dos trabalhadores das fazendas açucareiras de Larco no vale de Chicama, o projeto foi interrompido. As gravuras acima foram publicadas por *Mundial* nesse contexto, e vieram acompanhadas de um lamento.

⁴¹ *Mundial*. “Los bellos proyectos que tenía don Victor Larco Herrera para el embellecimiento de Lima”. Lima, ano 2, n. 80, 25 de novembro de 1921, p. 17. MALI. Devo essa referência a Ramón Joffré.

La transformación completa de esta plaza, como lo decimos más arriba es de vital importancia para nosotros. Por lo mismo que da acceso a una de las avenidas más elegantes de la capital, más pobre parece, más abandonada y más sucia. En medio de esas ruinas se levanta el mejor monumento que ostenta la capital. El señor Larco Herrera, conforme a los planos presentados por el arquitecto señor Sahut, y que se ven en esta misma información, iba a realizar esa transformación. De estilo elegante, en consonancia con la impresión que debía producir sobre el viajero que entrara por la primera vez a Lima, y con las suntuosas mansiones de la Colmena, sería seguramente una de las mejores impresiones que debía dejar en el ánimo de nuestros visitantes.⁴²

O projeto de reurbanização do Dos de Mayo foi retomado apenas em 1924, na ocasião das comemorações do centenário da Batalha de Ayacucho. Nessa oportunidade, as revistas *Variedades*⁴³ e *Ciudad y Campo*⁴⁴ publicaram artigos comentando o projeto e divulgando a fachada dos futuros edifícios, bem como a planta da praça reconfigurada.

Figura 20: Projeto das fachadas dos edifícios. *Variedades*. “La infatigable cooperación del señor Victor Larco Herrera al progreso de la ciudad”. Lima, ano 20, n. 873, 22 de novembro de 1924, p. 2901. BNP.

⁴² **Mundial**. “Los bellos proyectos que tenía don Victor Larco Herrera para el embellecimiento de Lima”. Lima, ano 2, n. 80, 25 de novembro de 1921, p. 20. MALI.

⁴³ **Variedades**. “La infatigable cooperación del señor Victor Larco Herrera al progreso de la ciudad”. Lima, ano 20, n. 873, 22 de novembro de 1924, p. 2901. BNP.

⁴⁴ **Ciudad y Campo y Caminos**. “Urbanización ‘2 de Mayo’”. Lima, n. 10, setembro de 1925, pp. 21-22. BNP.

Figura 21: Plano da nova Plaza Dos de Mayo. *Ciudad y Campo y Caminos*. “Urbanización ‘2 de Mayo’”. Lima, n. 10, setembro de 1925, pp. 21-22. BNP.

No plano acima, oito avenidas desembocam na praça, sendo nomeadas *Avenida Alfonso Ugarte* – proveniente da *Plaza Bolognesi* –, *Carretera del Callao* – com destino ao porto –, *Avenida Bolognesi* – continuação da *Alfonso Ugarte* –, *La Colmena* – que se dirigia ao *Damero de Pizarro* – e *Malambito*. Aparecem ainda duas vias não nomeadas e uma designada “*Avenida Proyectada*”. Entre essas avenidas, acomodar-se-iam oito palacetes. Linhas férreas percorrem a zona, passando por algumas de suas ruas adjacentes.⁴⁵ O plano, por fim, já assinala o ajardinamento da praça, traçando passeios alinhados com as ruas. O projeto para a futura *Plaza Dos de Mayo* parece aderir à tipologia da *Place d’Étoile*, manifestando-se na multiplicidade de vias que partem da praça, ainda que muitas recebam apenas um traçado curto e não prolongado. Segundo a revista *Ciudad y Campo*, a transformação da zona era comandada pelo engenheiro Ricardo Cox, cuja assinatura, de fato, aparece no canto inferior direito do plano.

Por sua vez, o projeto dos edifícios circundantes, de três pisos, foi realizado pelo arquiteto polaco Ricardo Jaxa Malachowsky, que trouxe consigo os ensinamentos de sua passagem pela *École de Beaux Arts de Paris*.⁴⁶ Os oito palacetes foram construídos

⁴⁵ O articulista de *Ciudad y Campo*, ao apresentar o plano de reurbanização da praça, defendeu, no entanto, a retirada de algumas das linhas férreas que percorriam a zona, especialmente para transporte de carga.

⁴⁶ Este arquiteto recebeu algumas das mais importantes encomendas do período em Lima, como a fachada do *Palacio Arzobispal* (1919), *Banco de Crédito* (1929), *Club Nacional* (1929), *Palácio de Gobierno* (1939). MILLA BATRES, Carlos (ed.). *Op. Cit.*, tomo VI, I-M, 1994, p. 171.

simultaneamente, por seis firmas construtoras, dentro de um mesmo projeto arquitetônico, à diferença da Plaza Bolognesi.⁴⁷

Em 1925, a revista *Mundial* publicou uma gravura colorida da praça em sua configuração final, repleta de transeuntes e veículos, com perspectiva para avenidas ajardinadas e edificadas. Essa gravura, longe de uma representação “neutra” da futura praça, expressou as projeções mobilizadas para este espaço, profetizando-o como uma nova zona aristocrática da capital.

Figura 22: *Mundial*. “El embellecimiento de la Plaza ‘2 de Mayo’”. Lima, ano 6, n. 283, 13 de novembro de 1925, pp. 16-17. BNP.

A gravura veio acompanhada de um artigo em tom comemorativo à transformação em curso, exaltando-se o fato de ser aquela praça uma das principais portas de acesso à cidade para os que chegavam pelo mar, ou seja, os estrangeiros. O trecho transcrito a seguir manifesta as expectativas que foram nutridas ao redor da reurbanização:

La vergüenza que hasta ayer significaba ingresar a Lima por entre ese basural formado en las calles primeras de la deplorable carretera al Callao en las que “toda imundicia tenía su asiento” va a desaparecer muy pronto y sobre lo que era visión desdichada de ruinas, terral asfixiante y cuadro de desolada miseria levantarán su panorama magestuosos edificios soberbios que así, serán como los despiertos centinelas de una novísima ciudad.⁴⁸

⁴⁷ LEDGARD PARRÓ, Reginald. *Op. Cit.*, 1978, pp. 5-6.

⁴⁸ *Mundial*. “El embellecimiento de la Plaza ‘2 de Mayo’”. Lima, ano 6, n. 283, 13 de novembro de 1925, pp. 16-17. BNP.

Entretanto, tais expectativas em pouco tempo se veriam frustradas. Como apontou Ledgard Parró, a transformação da praça foi contemporânea à abertura da *Avenida Leguía* – hoje *Avenida Arequipa* –, a pouca distância da *Plaza Bolognesi* e conectando o *Parque de la Exposición* à região de Miraflores. Em pouco tempo, os terrenos que margeavam a nova avenida foram loteados e ali construíram-se bairros sintonizados com os ideais vigentes de higiene e jardinagem, promovendo-se um grande êxodo das elites urbanas limenhas para essa região.⁴⁹ Sintetizou Ledgard:

El verdadero impulso hacia el crecimiento urbano de una mayor escala estuvo dado por la apertura de la Avenida Arequipa (entonces Avenida Leguía), que pasó a convertirse en el eje principal de crecimiento de Lima, por lo menos en lo que se refiere a la expansión de zonas residenciales para la burguesía. La Plaza Dos de Mayo y la Avenida Alfonso Ugarte, construidas por esa misma época y también con la intención de ser zonas residenciales de gente adinerada resultaron, con la expansión de Lima hacia Miraflores, rápidamente obsoletas; quedaron en poco tiempo a merced de los sectores populares que, viniendo del resto del país, cambiaron violentamente el aspecto de la ciudad.⁵⁰

Ainda segundo Ledgard, os edifícios planejados para serem construídos na continuação das avenidas que desembocavam na praça não foram construídos, e as residências levantadas no começo da Avenida Alfonso Ugarte ficaram interrompidas ou foram abandonadas, à medida que as elites se dirigiam para Miraflores. A fotografia a seguir, não datada, mas seguramente bastante posterior à reformulação da praça, dá testemunho disso. Por ela, vemos edificações térreas humildes construídas ao longo das avenidas adjacentes à praça, que não acompanham a grandeza dos palacetes de Larco.

---

⁴⁹ HUAPAYA ESPINOZA, José Carlos. “A construção do Peru pelos peruanos: a experiência urbanística em Lima, 1919-1963”. In: GOMES, M. (org.). **Urbanismo na América do Sul**: circulação de ideias e constituição do campo, 1920-1960. Salvador: EDUFBA, 2009, p. 206.

⁵⁰ LEDGARD PARRÓ, Reginald. *Op. Cit.*, 1978, p. 20.

Figura 23: “Plaza Dos de Mayo”. MMML. Archivo Fotográfico, Plazas y Plazuelas, caixa 1, 2008, AHF/Pla/52.

5. Cerimônias oficiais e manifestações populares nas praças

As praças Dos de Mayo e Bolognesi passaram a integrar o mapa da capital peruana quando profundas transformações haviam reconfigurado não apenas a paisagem da cidade, mas também as dinâmicas de sociabilidade vigentes. Desse modo, não comungavam do espírito das antigas praças limenhas, atreladas à convivialidade cotidiana. Nesse universo, o modelo por excelência fora a *Plaza Mayor* ou *Plaza de Armas*, praça central da cidade, capturada pela pintura do artista alemão Johann Moritz Rugendas em 1843. Ainda que em se tratando do olhar de um viajante em busca do “pitoresco”, a obra expressa a caráter magnético daquele espaço, exibindo a confluência confusa de pessoas de distintas camadas sociais, entre comerciantes de tecidos expondo seus produtos para a clientela; religiosos; damas e cavalheiros em conversação, montados a cavalo ou em leitura; personagens mais humildes, transportando volumes.⁵¹

⁵¹ Sobre a obra de Rugendas, ver: DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **A América de Rugendas: obras e documentos**. São Paulo: Estação Liberdade, Kosmos, 1999.

Figura 24: Johann Moritz Rugendas (1802-1858). *La Plaza de Armas de Lima* (1843). Óleo sobre tela. 68,3 x 91,8cm. Coleção particular. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rugendas_-_Plaza_Mayor_de_Lima.jpg Acesso: 01.12.2019.

Ramón Joffré, abordando a praça central limenha, porém tendo em perspectiva o universo urbano hispano-americano, frisou a multiplicidade de usos e funções que reuniu desde os tempos coloniais. Espaço para o mercado, desde as lojas físicas aos vendedores ambulantes, que se irradiava dos arcos de acesso da esplanada às ruas adjacentes, manifestando-se na toponímia das quadras circundantes (*calle Mercaderes* e *Mantas*). Ponto principal do sistema hidráulico da cidade, com sua fonte ornamental, e centro difusor de informações, através dos sinos dos campanários da igreja, que marcavam os ritmos do cotidiano. Como centro espacial e político da cidade, margeado pelas sedes das mais importantes instituições coloniais e depois republicanas, era o palco para os principais eventos e cerimônias de solenização do poder, como as exéquias reais, recepção aos novos vice-reis, comemoração de vitórias militares e, eventualmente, autos-de-fé da Inquisição.⁵²

Consoante às novas formas de sociabilidade associadas à sociedade burguesa, com renovado impulso em meados do século XIX, despontavam na capital espaços privados

⁵² RAMÓN JOFFRÉ, Gabriel. “De la Plaza Mayor a la Plaza de Armas: la política borbónica y el espacio urbano de Lima (1780-1820)”. In: RAMÍREZ, Susan; NOACK, Karoline. **Contextualizando la ciudad en América Latina**. Quito: Abya Yala, Universidad Politécnica Salesiana, 2011, pp. 287-288.

de convívio, como os cafés⁵³ e clubes,⁵⁴ por um lado, e os jardins e passeios arborizados e cercados,⁵⁵ por outro, que contribuíram para o declínio da praça pública como ambiente de socialização e encontro. Ademais, como também assinalou Ramón Joffré, o esforço por descongestionar a praça central, enfatizando seu uso militar – confirmado na nova designação *Plaza de Armas* –, iniciado já sob o período colonial, aliado ao empenho por concentrar as atividades econômicas em edifícios específicos, levaria à abertura do *Mercado Central* de Lima em 1852, nas instalações antes pertencente ao *Monasterio de la Concepción*. Por seu turno, a *Plaza Mayor* seria objeto de uma remodelação concluída em 1865, com o empedramento do terreno, implantação de estátuas, ajardinamento e colocação de grades de ferro ao redor da fonte, buscando-se imprimir ordem e regularidade ao espaço e distanciando-o da imagem capturada por Rugendas duas décadas antes.⁵⁶

De sua parte, as praças Dos de Mayo – especialmente após sua reurbanização – e Bolognesi surgem atreladas a novas demandas da urbe de fins do século XIX e princípios do século XX. Articulando as vias urbanas, em formato circular para favorecer a fluidez da circulação ininterrupta, filiam-se às praças *carrefour* de que nos fala Junia Caldeira.

O elemento da praça é utilizado como um importante recurso funcional. Inserida nos cruzamentos de vias e ruas, a praça representa um elemento de composição estética: lugar de passagem denominado *carrefour*. É espaço importante, na medida em que articula o sistema viário e nele se integra, porém não pensada como lugar de convivialidade. Não desempenha função social, representa apenas um entroncamento importante do sistema viário: um elemento estético e funcional de articulação de ruas e avenidas da cidade tradicional.⁵⁷

⁵³ Sobre os cafés que surgem em Lima desde fins do século XVIII, ver: HOLGUÍN CALLO, Oswaldo. **Cafés y fondas en Lima ilustrada y romántica**. Lima: Fondo Editorial Universidad San Martín de Porres, 2013. Por sua vez, o jornal *El Comercio*, em artigo publicado em 1860, elogiou a multiplicação de cafés na cidade. Cf. *El Comercio*. “Reformas”. Lima, ano 22, nº 6.300, 26 de janeiro de 1860. IRA.

⁵⁴ Entre esses, destacou-se o *Club Nacional*, fundado em 1855 pelas mais afamadas famílias limenhas. Em 1929, ganhou sua nova sede, um edifício projetado por Ricardo Malachowsky diante da *Plaza San Martín*, inaugurada em 1921. Cf. RAMÓN JOFRÉ, Gabriel. *Op. Cit.*, 2004, p. 20 e p. 26; GUNTHER DOERING, Juan; LOHMANN VILLENA, Guillermo. *Op. Cit.*, 1992, pp. 205-207.

⁵⁵ Hugo Segawa (*Op. Cit.*, 1996, p. 46) argumenta que esses espaços surgiram, na Europa, primeiro como jardins palacianos restritos à realeza e à nobreza, que se difundiram a partir do século XVII. Frequentá-los, à diferença da praça pública, pressupunha adesão a um rígido código de conduta, que envolvia a prática do silêncio, do desfile a pé ou em carruagens. Em Lima, os primeiros passeios surgiram ainda durante o período colonial, desde a segunda metade do século XVIII, quando se remodelou a *Alameda de los Descalzos* e se construiu a *Alameda de Acho*. Essas alamedas foram o destino das primeiras esculturas de mármore da cidade, uma série de doze estátuas alegorizando os signos do Zodíaco e seis estátuas alegorizando deuses gregos, desde fins da década de 1850, e a estátua de Cristóvão Colombo (1860). Posteriormente, o *Parque de la Exposición*, construído nos anos 1870, próximo ao *Paseo Colón*, aberto em fins do século, tornar-se-ia espaço privilegiado de recreio da sociedade limenha.

⁵⁶ MAJLUF, Natalia. *Op. Cit.*, 1994, p. 24.

⁵⁷ CALDEIRA, Júnia Marques. **A praça brasileira** – trajetória de um espaço urbano: origem e modernidade. Campinas: UNICAMP, Tese de Doutorado, 2007, p. 241.

Entretanto, apesar de não atreladas à sociabilidade dos cidadãos, as praças Dos de Mayo e Bolognesi, ao longo dos anos subsequentes à sua inauguração passaram a aglutinar diversas cerimônias públicas. Esses rituais celebrados aos pés dos monumentos, como sintetizou Lilia Bertoni para a Argentina da passagem dos séculos XIX e XX, devem ser compreendidos dentro do esforço, por parte das autoridades de Estado, por traduzir o “nacional” em práticas cotidianas dos cidadãos, apoiando-se, para tanto, em referenciais materiais como monumentos comemorativos e museus.⁵⁸ As cerimônias nas praças Dos de Mayo e Bolognesi tiveram periodicidade e dimensões muito superiores aos outros monumentos e praças da capital, até a inauguração do Monumento a San Martín, que concentrou os festejos do Centenário.

Entretanto, não apenas rituais oficiais organizados pelo Estado se aglomeraram nessas praças. Manifestações populares de caráter espontâneo ou contestatório à ordem vigente também as tiveram como ponto de reunião ou partida para marchas pela cidade, revelando a adesão que angariaram junto aos cidadãos.

Nota comum a quase todas ditas cerimônias, oficiais ou espontâneas, foi a apropriação do espaço escultórico pelos presentes, que frequentemente ultrapassaram as grades de isolamento e se agruparam sobre o pedestal das obras. Numerosas fotografias, publicadas na revista ilustrada *Variedades*, registraram essas apropriações com divergentes finalidades: seja para a colocação de coroas florais sobre a estátua de Gálvez no Monumento Dos de Mayo, seja para celebrar uma missa convertendo o pedestal de Bolognesi em altar religioso, ou para balançar nas alturas as bandeiras e faixas em meio a manifestações operárias na *Plaza Dos de Mayo*.

Entre as celebrações de caráter oficial, destacaram-se as cerimônias destinadas a rememorar os confrontos de Callao e Arica. Os aniversários do Combate de Callao eram comemorados anualmente, no dia 2 de maio, pela *Sociedad Fundadores de la Independencia, Vencedores el 2 de Mayo*, com atividades distribuídas entre o porto de Callao, o cemitério Presbítero Maestro, a sede a sociedade e a coluna Dos de Mayo, aos pés da qual se colocavam coroas florais e proferiam-se discursos laudatórios.⁵⁹

---

⁵⁸ BERTONI, Lilia Ana. “Construir la nacionalidad: héroes, estatuas y fiestas patrias, 1887-1891”. **Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. E. Ravignani”**, Buenos Aires, Tercera serie, n. 5, 1º semestre de 1992.

⁵⁹ Nas páginas da revista *Variedades*, encontramos menções à comemoração pelo 2 de maio organizada por essa sociedade mutualista na *Plaza Dos de Mayo* em sucessivos anos. Cf. **Variedades**. “Recordando un aniversario”. Lima, ano 10, n. 375, 8 de maio de 1915, p. 2097; **Variedades**. “Las fiestas del 2 de mayo”. Lima, ano 13, n. 479, 5 de maio de 1917; **Variedades**. “La conmemoración del 2 de Mayo”. Lima, ano 14, n. 531, 4 de maio de 1918; **Variedades**. “Las fiestas del 2 de mayo”. Lima, Ano 15, n. 584, 10 de maio de 1919; **Variedades**. “La fiesta del ‘2 de mayo’”. Lima, Ano 17, n. 636, 8 de maio de 1920. Em 1916, ano

Figura 25: Discurso de Plácido Jiménez ante o Monumento Dos de Mayo. **Variedades**. “La fiesta del ‘2 de mayo’”. Lima, ano 17, n. 636, 8 de maio de 1920. BNP.

A Plaza e o Monumento Bolognesi também se tornaram palco para uma celebração anual, imediatamente após sua inauguração. Em novembro de 1905, o presidente José Pardo promulgou um decreto estabelecendo que os novos alistados ao Exército Peruano deveriam participar de uma cerimônia de Jura à Bandeira Peruana no primeiro domingo de junho de cada ano, mês da Batalha de Arica, a ser realizada na *Plaza Bolognesi*.⁶⁰ Por sua vez, o presidente Augusto Leguía promulgou novo decreto em 1923, definindo que que essa cerimônia deveria ocorrer no mesmo dia da batalha, isto é, 7 de

---

do cinquentenário do conflito, a cerimônia adquiriu maiores dimensões, envolvendo o desfile de escoteiros pela avenida La Colmena rumo à praça e homenagens de alunos colegiais. **Variedades**. “El Cinquentenario del 2 de Mayo”. Lima, ano 12, n. 427, 6 de maio de 1916. BNP.

⁶⁰ **El Peruano**. “Ministerio de Guerra y Marina. Dirección de Guerra”. Lima, ano 65, tomo 2, semestre 2, nº 48, 28 de novembro de 1905, p. 494. IRA.

junho.⁶¹ No ano seguinte, consagrou-se oficialmente a simbologia ao redor da data, definindo-a como Dia da Bandeira.⁶²

Figura 26: “Aspecto de parte de las tropas y del público en la Plaza Bolognesi”. *Variedades*: revista ilustrada. “La ceremonia del domingo”. Lima, ano 6, n. 119, 11 de junho de 1910, p. 717. BNP.

Em algumas ocasiões, à cerimônia militar e escolar associou-se a religiosa, com celebrações de missas de campanha que convertiam o pedestal do monumento em altar desde onde os sacerdotes realizavam o culto, como nas juras de 1910 e 1926.

Figura 27: “Entrega del pabellón al cuerpo de Tiradores nº 1 y misa de campaña en la Plaza Bolognesi”. *Ilustración Peruana*. Lima, ano 1, n. 36, 8 de junho de 1910. MALI. Ao centro, aparecem o altar e os sacerdotes. Ao lado direito, junto à bandeira peruana, o presidente Augusto B. Leguía em seu primeiro mandato (1908-1912).

⁶¹ **El Peruano**. “Poder Ejecutivo – La Jura de la Bandera”. Lima, ano 82, Tomo 1, Semestre 1º, n. 120, 1º de junho de 1923, p. 481. IRA.

⁶² O decreto previa ainda que os estudantes de colégios, escolas oficiais e particulares deveriam render homenagem à Bandeira nesta data. **El Peruano**. “Poder Ejecutivo – Estableciendo en la República el Día de la Bandera”. Lima, ano 83, Tomo 1, Semestre 1º, n. 114, 20 de maio de 1924, p. 469. IRA.

Figura 28: Missa de campanha celebrada pelo “Capellán del Palacio” na cerimônia de Jura da Bandeira de 1926. *Variedades*. “La Jura de la Bandera”. Lima, ano 22, n. 954, 12 de junho de 1926. BNP.

Contudo, Dos de Mayo e Bolognesi também foram espaço para aglutinações espontâneas, a exemplo da comemoração pela vitória dos Aliados na Primeira Guerra Mundial em 1918, quando um grande grupo de populares promoveu uma marcha pela cidade, com passagem pelas embaixadas dos países vitoriosos e concentração na Plaza Bolognesi.

Figura 29: *Variedades*. “Las fiestas de la victoria de los aliados”. Lima, ano 14, n. 560, 23 de novembro de 1918, p. 1.116. BNP.

Para além das cerimônias e aglomerações afinadas com o regime vigente, as praças reuniram também algumas manifestações e protestos de caráter contestatório e reivindicatório, especialmente o Monumento Dos de Mayo. Este foi o local escolhido para uma concentração da mobilização grevista dos condutores de bonde urbano e interurbano de Lima, contra as *Empresas Electricas Asociadas*, em 1912.

Figura 30: “Un aspecto del mitin”. *Variedades*. “La Huelga”. Lima, ano 8, n. 237, 14 de setembro de 1912, p. 1.109. BNP.

A Plaza *Dos de Mayo* também seria o local escolhido pelas associações laborais para as comemorações pelo Dia do Trabalhador, nos anos de 1912 e 1913. A fotografia a seguir, publicada em *Variedades*, dá conta da apropriação do espaço pelos trabalhadores, portando faixas e bandeiras e agrupando-se pelos degraus e pedestal da coluna.

Figura 31: “Los obreros en la Plaza 2 de Mayo”. *Variedades*. “La fiesta obrera del 1º de mayo”. Lima, ano 8, n. 218, 4 de maio de 1912, p. 540. BNP.

A revista apresentou o itinerário percorrido pelos trabalhadores limenhos, que revela a centralidade da *Plaza Dos de Mayo*, espaço de concentração para o evento e para o pronunciamento de discursos, além de ponto de partida para a procissão dos operários.

Damos la más completa información sobre la fiesta realizada por los obreros de Lima y del Callao, en la fecha clásica de los trabajadores. Se reunieron como ya han dado cuenta los diarios en la plaza Dos de Mayo y después de los discursos de estilo, partieron con dirección a la plaza de la Inquisición, en donde se dijeron también enérgicos y vibrantes discursos, desfilando luego por el Jirón de la Unión hacia el local de la Biblioteca Ricardo Palma en la plazuela de la Exposición. Allí, en la puerta de Observatorio Unánue, los oradores volvieron a hacer uso de la palabra, dirigiéndose luego al Callao, para visitar la tumba del infortunado Florencia Aliaga, caído en una huelga en el Callao el 1º de mayo de 1906 [...].⁶³

A respeito da comemoração pelo Dia do Trabalhador em 1913, o jornal *El Comercio* noticiou que “*punto de reunión fué la columna del Dos de Mayo, donde á las 9 de la mañana se habían congregado más de dos centenares de obreros, que enarbolaban banderas rojas y daban vivas al 1º de mayo, al proletariado y á la reivindicación social*” [grifo nosso].⁶⁴

⁶³ *Variedades*. “La fiesta obrera del 1º de mayo”. Lima, ano VIII, n. 218, 4 de maio de 1912, pp. 540-542. BNP. A permissão para o desfile e o itinerário percorrido foram aprovados por decreto da Intendência de Polícia de Lima, publicado no diário *El Comercio*. No decreto, consta: “Punto de reunión: Plazuela del Monumento Dos de Mayo”. *El Comercio*. “Los obreros y el 1º de Mayo”. Lima, nº 33.863, 1 de maio de 1913. IRA.

⁶⁴ *El Comercio*. “La fiesta obrera. El 1º de mayo”. Lima, ed. da manhã, nº 33.864, 2 de maio de 1913. IRA.

Para além das cerimônias oficiais e das manifestações populares espontâneas e contestatórias, as praças foram palco para eventos sociais, lúdicos e esportivos. Em 1918, a revista *Variedades* noticiou que a Plaza Bolognesi era ponto de partida para corridas de bicicleta, que partiam em direção a Miraflores.

Figura 32: *Variedades*. “Las últimas carreras de bicicletas”. Lima, ano 14, n. 535, 1º de junho de 1918, p. 514. BNP.

Manifesta-se assim a adesão galgada por ditos monumentos, à medida que se tornaram aglutinadores de uma ampla variedade de manifestações cívicas e populares. Para compreender tal aspecto, sobretudo em relação às manifestações espontâneas e de trabalhadores, deve-se tomar em consideração o caráter de referencial geográfico que estas obras e praças assumiram no espaço urbano, em razão de sua localização acessível, constituindo-se “nós” para onde convergem vias provenientes de distintos pontos.

Por outro lado, a tipologia da praça circular compartilhada pelas Plazas Dos de Mayo e Bolognesi pode ter contribuído para multiplicação desses rituais. Em primeiro lugar, por favorecer a visibilidade do monumento e, conseqüentemente, da cerimônia em curso na praça, ao colocá-los no horizonte visual das distintas avenidas que ali desembocam. Além disso, o formato circular promove um recuo das edificações, abrindo assim a perspectiva do observador postado em uma das vias adjacentes, retirando as construções prediais das margens de seu campo de visão. Dá-nos dimensão desses aspectos uma fotografia da *Plaza Bolognesi* publicada na revista *Mundial* em 1927, compondo uma sequência de vistas aéreas da cidade.

Figura 33: *Mundial*. “Lima desde un aeroplano”. Lima, ano 8, n. 369, 8 de julho de 1927. BNP.

6. Recepção da crítica aos monumentos Dos de Mayo e Bolognesi

A recepção, por parte dos críticos de arte, intelectuais e jornalistas peruanos aos monumentos Dos de Mayo e Bolognesi se deu de modo dinâmico, assumindo, em linhas gerais, um caráter mais elogioso no período das inaugurações e um tom mais severo nos anos subsequentes, especialmente a partir da segunda década do século XX. Em geral, foi objeto privilegiado dos críticos as estátuas dos coronéis Gálvez e Bolognesi, sendo a posição moribunda dos heróis alvo de frequente despreço.

O Monumento Dos de Mayo, quando de sua inauguração, não suscitou debates nem reflexões aprofundadas, em razão da própria carência de revistas ilustradas ou outras publicações especializadas em arte àquele período. Predominaram na imprensa peruana, por sua vez, comentários elogiosos à obra da dupla francesa. O jornal *El Comercio*, em sua edição de 31 de julho de 1874, descreveu detalhadamente o monumento, desde suas esculturas até seus relevos em bronze, aclamando o trabalho dos artistas e do comissionado Llona.⁶⁵ Contemporaneamente à construção e inauguração da obra, o projeto de Cugnot e Guillaume recebeu críticas – até onde pudemos averiguar – apenas

⁶⁵ *El Comercio*. Lima, ano 36, nº 12.047, 31 de julho de 1874. IRA.

de León Dommartin no jornal francês *Le Gaulois*, em 1868, que ironizou sua semelhança com os lampadários da *Place de la Concorde*, como já discutimos no primeiro capítulo.

Igualmente, a recepção na imprensa ao monumento e à estátua de Bolognesi foi bastante positiva. Nas páginas dos jornais *El Comercio* e *La Prensa* e das revistas ilustradas *Prisma* e *Actualidades*, escritores, poetas e jornalistas registraram seus elogios. Para o escritor Enrique Carrillo,⁶⁶ a escolha de Querol por retratar Bolognesi pouco antes da morte, desfalecendo-se, não remetia à derrota, mas sim à glória do herói que se doa pela nação. Isso porque a obra do escultor revelava que a “suprema convulsión agónica” de Bolognesi fora um gesto consciente, não de quem espera legar a vitória militar a seu país, mas um exemplo a seus concidadãos.

Alzase la figura del héroe sobre su pedestal de granito en una suprema convulsión agónica, estrechando contra el pecho con la diestra mano el estandarte de la patria i oprimiendo con la izquierda el arma que acaba de disparar el último cartucho. *Ha entrevisto Querol, con intuición genial, el postrer episodio de la sublime tragedia, i ha querido perpetuar la memoria del defensor de Arica en el final espasmo de la vida, cuando el cuerpo exhausto se desploma, i el alma, libre de ataduras carnales por propio i voluntario sacrificio, se remonta á las regiones infinitas.* En la presión de la mano que se crispa sobre la enseña tinta en sangre, en el noble i austero dolor que se refleja en las facciones del ilustre anciano, se pinta la pasión que le domina i avasalla, el amor sin límites á la bandera, el culto ferviente de la patria, exaltación de la dignidad humana i del orgullo nacional, la fe en los posteriores resultados de su lección de heroísmo i de belleza.⁶⁷ [grifo nosso].

Entretanto, não houve unanimidade na recepção à escultura do coronel de Arica. Entre as vozes dissonantes, a mais audível foi a do escritor Manuel González Prada,⁶⁸ que publicou dois artigos em periódicos limenhos em 1905, *Nuestras glorificaciones* e *Las Fiestas* – o segundo, voltado a criticar os festejos de inauguração e a participação especial

⁶⁶ Enrique A. Carrillo (1877-1936), também conhecido por seu pseudônimo Cabotin, foi um escritor peruano destacado por suas novelas e crônicas, tematizando o cotidiano limenho. Entre suas novelas, ganhou notoriedade *Cartas a una turista* de 1905. Cf. MILLA BATRES, Carlos (ed.). *Op. Cit.*, tomo III, C, 1994, p. 71. Em 2007, foi publicado um livro que reuniu sua obra, com edição de Miguel Ángel Rodríguez Rea.

⁶⁷ CARRILLO, Enrique. “Lo que significa el monumento”. *Actualidades*: Revista Ilustrada. Lima, ano 3, nº extraordinário, novembro de 1905. BNP.

⁶⁸ Manuel González Prada (1844-1918) cursou seus estudos primários no colégio inglês de Valparaíso – durante o exílio de seu pai no Chile –, no *Seminario Santo Toribio* e no *Convictorio de San Carlos* em Lima até 1862. Ingressou no curso de direito da *Universidad de San Marcos*, mas não o concluiu. Deflagrada a Guerra do Pacífico, alistou-se na reserva e participou da defesa da capital. Posteriormente, participou da criação do Círculo Literário de Lima em 1886 e do Partido Unión Nacional em 1891, dedicados à renovação do ambiente intelectual e político peruano. Destacou-se pela acidez de suas críticas, a exemplo do discurso proferido no Teatro Politeama (1888), no qual responsabilizou as oligarquias peruanas pela derrota na guerra. Depois de uma estadia na Europa, aproximou-se do movimento operário e das ideias anarquistas, colaborando em seus periódicos. Foi diretor da Biblioteca Nacional do Peru em 1912 e 1916. MILLA BATRES, Carlos (ed.). *Op. Cit.*, tomo V, G-I, 1994, pp. 85-88.

do argentino Roque Sáenz Peña, será analisado no quarto capítulo da dissertação. Em *Nuestras glorificaciones*, González Prada não perdoou nem o fato de o revólver do herói estar na direção da vitória alada que lhe estende os lauréis. Para ele, o trôpego Bolognesi assemelhava-se a um oficial embriagado, de modo que a estátua do escultor catalão representava uma segunda morte para o herói de Arica:

¿Qué decir de la estatua, lo esencial del monumento? Bolognesi aparece cogiendo un revólver y asiéndose al asta de una bandera, como pudo figurar tocando un tambor o soplando una corneta. [...]. *La actitud de Bolognesi no expresa la resignación viril del militar que voluntariamente ofrenda su vida, sino la masedumbre pasiva, la conformidad ovejuna*. En vez del jefe herido y próximo a caer para no levantarse más, vemos al soldado que en día de francachela empuña el revólver del coronel, atrapa la bandera del batallón y va tambaleándose hasta rodar en tierra para dormir la crápula. *Le vemos cómico y trágico, pues antes de ir al suelo, puede arrojar un tiro a cierta mujer que le brinda la imprescindible corona de laurel. ¡Infeliz Bolognesi! El plomo chileno le quitó la vida, el bronce queroliano le pone en irrisión.*⁶⁹ [grifo nosso]

Além de desaprovar a escolha do escultor por representar o herói moribundo, González Prada questionou a participação de artistas europeus nos projetos escultóricos latino-americanos. Trata-se de uma das primeiras manifestações nesse sentido veiculadas no Peru, antecedida, porém, pelo artigo anônimo do jornal *El Comercio*, publicado no contexto de realização do concurso, em abril de 1902, já mencionado no capítulo 2.

Em particular, González Prada acusa-os de atuarem como empresários exportadores, que veem suas obras como puro e simples negócio. Sobre isso, disse o autor peruano: “*Fabricaciones, no creaciones, pueden llamarse las obras que generalmente nos mandan los artistas europeos [...]. Querol sigue la regla: siendo capaz de un Chef-d’œuvre, se ahorra la faena de ejecutarle y nos elabora un artículo de exportación ultramarina*” [grifos nossos].⁷⁰ O escritor teceu ainda múltiplas críticas ao conjunto da obra, a exemplo da profusão de personagens aladas que, segundo ele, fazem-no mais parecer um museu de Ornitologia.

Nos anos que se seguiram à inauguração, outras vozes se somaram a de González Prada. Pedro Dávalos y Lissón, em sua já mencionada obra *Lima en 1907*, dedicou-se a apresentar um panorama geral do urbanismo da capital peruana, elogiando seus novos

⁶⁹ Esse texto, publicado em 1905, foi posteriormente incluído em *Horas de lucha*. Usamos a edição publicada pela Biblioteca Ayacucho. Cf. GONZÁLEZ PRADA, Manuel. “Nuestras glorificaciones. La de Bolognesi”. **Páginas Libres. Horas de lucha**. 2ª ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho, v. 14, prólogo e notas de Luis Alberto Sánchez, 1985, p. 322.

⁷⁰ *Idem*, p. 320.

espaços como o *Paseo Colón* e a *Plaza Bolognesi*. Sobre o monumento, contudo, o autor comparou a figura de Bolognesi a de Cristo crucificado, em uma perspectiva negativa:

Es también nuevo para mí el monumento á Bolognesi. Su vista conmueve mi alma, despierta en ella las tristes realidades del pasado. *El artista*, feliz en los detalles de la columna, sublime en la cara que representa transida de dolor á la Historia después de grabar en la piedra la fecha de la epopeya, 1880, *decae en la representación del héroe*. Querol buscó para Bolognesi el supremo momento en que consuma su sacrificio, sin pensar que el arte está en la vida y no en la muerte. *¿Acaso no han llegado á su noticia, las dificultades que encuentran los misioneros católicos en China y en Japón, en su obra de propaganda, por la antiestética circunstancia de exhibir un Dios muerto en una cruz, siendo así que para esos pueblos el Supremo Hacedor no puede nunca dejar de ser la Eterna Belleza y la Vida?* [grifo nosso].⁷¹

Dá a essas críticas uma escala mais generalizada o comentário de um articulista anônimo publicado na revista ilustrada *Variedades*, em 1916, apresentado por Monteverde Sotil.⁷² Com respeito ao projetado Monumento a San Martín, para comemoração do Centenário da Independência em 1921, o articulista deseja que a futura obra, a ser executada pelo escultor espanhol Mariano Benlliure, não tenha o mesmo destino do Monumento a Bolognesi, executado por seu conterrâneo Querol.

Entendemos que una crítica especial ha estudiado el monumento contratado con Benlliure, y hacemos esta disquisición porque *sería doloroso que sucediera más tarde lo mismo que sucede ahora con el de Bolognesi, que fué tomado é inaugurado entre verdaderos poemas de elogio al escultor y que, á medida que transcurren los años, se esmera la crítica en encontrarlo feo, mal expresado, cursi y tantas otras cosas* [grifo nosso].⁷³

Não apenas a estátua de Bolognesi realizada por Querol foi alvo da crítica nas primeiras décadas do século XX. A estátua de José Gálvez presente no Monumento Dos de Mayo, que também retrata o herói ferido, suscitou comentários desabonadores. Teófilo Castillo, pintor e crítico de arte peruano,⁷⁴ em artigo destinado a elogiar um busto do coronel Gálvez esculpido pelo peruano David Lozano, publicado na revista *Variedades* em 1914, não poupou críticas ao trabalho do escultor francês Louis-León Cugnot. Nesse

⁷¹ DÁVALOS Y LISSON, Pedro. *Op. Cit.*, 1908, pp. 63-64.

⁷² MONTEVERDE SOTIL, Rodolfo. “Política internacional de la posguerra del Pacífico, remodelación urbana y proyectos escultóricos de Lima: el monumento público a Francisco Bolognesi y los Caídos en la Batalla de Arica (1905)”. *Historia*, n. 50, vol. II, julho-dezembro 2017, p. 694.

⁷³ **Variedades**: revista semanal ilustrada. “La futura Plaza San Martín”. Lima, ano 12, n.º 455, 18 novembro de 1916, pp. 1537-1538. BNP.

⁷⁴ Teófilo Castillo, nascido em uma família proprietária de terras de Carhuaz que logo se trasladou a Lima, desenvolveu parte de sua formação na Europa. Foi pintor e um dos mais ativos críticos de arte peruanos de seu tempo, ilustrando e publicando em revistas e periódicos, a exemplo de *Actualidades*, *Ilustración Peruana* e *Variedades*, além do diário *La Cronica*. Cf. VILLEGAS TORRES, Fernando. **El Perú a través de la pintura y crítica de Teófilo Castillo (1887-1922)**. Nacionalismo, modernización y nostalgia en la Lima del 900. Lima: Asamblea Nacional de Rectores. 2006.

artigo, apresentado pelo historiador Villegas Torres,⁷⁵ Castillo se coloca contra a escultura de Gálvez no Monumento Dos de Mayo mobilizando dois argumentos, já presentes no texto de González Prada para desqualificar o trabalho de Querol: a representação do herói moribundo, que não condizia com o heroísmo do homenageado, e a execução da obra por artistas europeus. Sobre a representação do herói, disse:

Hasta ahora Gálvez no había merecido de los limeños sino la figura pobre, de *llapa* en el monumento que todos conocemos. ¡Qué diferencia entre ese Gálvez del escultor francés – arrastrándose mísero, simiesco – y el Gálvez que ahora nos presenta el artista nacional Lozano – tan varonil, arrogante, bello; tan maginífico, dentro de la breve expresión de la cabeza y el torso. Es efectivamente el Gálvez de Lozano una nota valiente, de visión precisa, excepcionalmente sentida [...]. Indudablemente que Gálvez – por sus gallardías intelectuales – aparte de la acción durante el combate memorable – por el solo físico correctísimo, herencia de su vieja estirpe castellana, se presta para la escultura.⁷⁶

Com relação à procura de escultores europeus, nota dominante da escultura pública limenha até a segunda década do século XX, Castillo descarregou sua tinta também sobre o Monumento a Bolognesi, além do monumento a Habich:

Y el resultado está visible: las mejores plazas de la capital se hayan ocupadas con obras en general medianísimas, exóticas, algunas hasta ridículas. *A la triste colección que encabeza el héroe de Arica* se ha agregado recientemente el monumento á Habich, el cual, por su insolente, cruda blancura, línea capital descentrada y la imagen del ilustre ingeniero relegada al papel poco serio de paloma de castillo de fuegos artificiales, merece calificarse como el monumento más rastá que tenemos. *A la verdad que para haber salido con eso no valía la pena correr á Europa* [grifo nosso].

Ainda sobre esse tema, Castillo dirigiu-se a um monumento ainda não executado, o San Martín de Benlliure, argumentando que o mesmo poderia figurar na Venezuela como Bolívar, no Chile como O'Higgins, no Equador como Sucre, ou na Argentina como Belgrano. O mesmo acontecia com o Monumento Dos de Mayo, cujas quatro estátuas dos países aliados poderiam se passar facilmente pelas quatro estações do ano, ou pelas quatro partes do mundo, tamanha era sua “falta de carácter nacional”:

Sucedará con este monumento lo que acontece con el de Bolívar, que á pesar de su alto valor decorativo – [...] – su absoluta falta de carácter nacional es tal que podemos sacar molde de él y venderlo como tipo de héroe militar para uso de cada uno de los países americanos, de norte á sur del continente. Esta carencia de carácter también abunda en el monumento del *Dos de Mayo*, que muchos consideran casi una “octava maravilla” y sin embargo, excepción hecha de la

⁷⁵ VILLEGAS TORRES, Fernando. “La Escultura en el 900: entre la obra europea importada y la formación de la escultura nacional”. **Revista del Museo Nacional**, Lima, tomo L, Ministerio de Cultura del Perú, 2010, p. 239.

⁷⁶ **Variedades**: revista semanal ilustrada. “A propósito del Monumento a José Gálvez”. Lima, ano 10, n. 330, 27 de junho de 1914, pp. 900-902. BNP.

figura agregada de Gálvez, absolutamente nada recuerda y expresa el 2 de Mayo de 1866. Entiendo que ni la *victoria* dorada y alada del capitel, ni las cuatro proas de tirremos griegas del fuste, ni las cuatro estatuas representativas del Perú, Chile, Bolivia y Ecuador son suficientes emblemas para simbolizar el concepto de una “victoria peruana”. Son meros trozos de excelente escultura ornamental, en los que variando ciertos atributos, de las cuatro estatuas especialmente, pueden significar también ellas, *sur commande*, las cuatro estaciones ó los cuatro continentes y el monumento íntegro utilizarse lo mismo en Lima que en Tonkín. Apenas si el ténue bajo-relieve, que circunda el plano inferior, salvó al escultor del compromiso de nacionalizar, es decir caracterizar el monumento.

Vemos que, na pena de González Prada ou de Teófilo Castillo, ganhou corpo no Peru, nas primeiras décadas do século XX, um forte rechaço à participação de artistas europeus na escultura pública peruana. Essa postura, avançadas as primeiras décadas do século, estava ligada à própria formação de escultores peruanos, que passariam a reivindicar maior espaço de atuação nos mercados nacionais.⁷⁷ Como pontuou Villegas Torres, Teófilo Castillo era um fervoroso defensor da “nacionalização” da escultura monumental peruana, enxergando no jovem David Lozano – autor do elogiado busto de Gálvez – um protagonista desse processo. De fato, seria esse escultor autodidata o autor do primeiro monumento escultórico limenho executado por um artista peruano, inaugurado no ano seguinte, dedicado ao ex-presidente marechal Ramón Castilla.⁷⁸

Os dois componentes que identificamos na crítica de Gonzalez Prada e Teófilo Castillo – a desaprovação à atuação dos escultores estrangeiros e à posição moribunda dos heróis –, permaneceriam ressoando nas décadas seguintes e, como apresentamos no capítulo 2, acabariam por fundamentar a substituição da estátua esculpida por Querol, levada a cabo na década de 1950.

⁷⁷ Sobretudo, a partir da primeira década do século XX, quando a *Escuela de Artes y Oficios de Lima*, aberta desde a década de 1860, forma os primeiros escultores responsáveis por projetos escultóricos limenhos, como Artemio Ocaña e Luis Agurto. Em 1919, abre suas portas a *Escuela Nacional de Bellas Artes*, assumindo esse encargo. Cf. MEJÍA TICONA, Víctor. **Prefiguración de la Plaza San Martín y su monumento** (1899-1921). Lima: Dissertação de Mestrado em História da Arte – PUCP, 2013, pp. 19-20.

⁷⁸ VILLEGAS TORRES, Fernando. *Op. Cit.*, 2010, p. 212.

CAPÍTULO 4

Narrar o passado para edificar o futuro: usos políticos dos monumentos Dos de Mayo e Bolognesi

Os monumentos escultóricos se prestam a variados usos políticos, especialmente quando surgidos por iniciativa do Estado. Por um lado, pelos personagens e episódios históricos que elegem homenagear, afinados com o regime político vigente e com os valores que se deseja difundir na sociedade. Por outro, e não menos importante, através das cerimônias que ritualizam sua entrada no espaço urbano, como a colocação da pedra fundamental e a inauguração, oportunidade para as autoridades no poder proferirem eloquentes discursos autoelogiosos, associando sua gestão à modernidade e ao embelezamento urbano ou à gratidão aos próceres do passado.

Ditas cerimônias seguiram frequentemente um roteiro parecido, que envolvia o desfile de corporações, bandas de música, a repartição de moedas comemorativas, os já mencionados discursos das autoridades presentes – o presidente da comissão organizadora do concurso, o prefeito, o presidente da República –, até o descerramento do véu que cobria a obra, clímax da festa. Gutiérrez Viñuales sublinhou como a cerimônia de colocação da pedra fundamental jogou um decisivo papel político:

Tema principal en el proceso monumental, y culmen celebrativo del mismo, fueron en primer lugar la colocación de la “primera piedra” del monumento y, a posteriori, la inauguración del mismo. En cuanto al primero de los actos, [...] buena parte de su origen radicaba en cuestiones políticas, ya que permitía la consagración de aquel gobernante, ministro, diputado o presidente de una institución como autor de la iniciativa; tenían claro que lo más probable era que los laureles de la inauguración, dada la tardanza que la construcción de estas obras solía deparar, se los llevara un sucesor en tal o cual cargo. Son muchos los monumentos en cuyos pedestales figura la fecha de colocación de la primera piedra, como son también numerosas las primeras piedras ubicadas que finalmente nunca verían elevarse sobre sí el monumento que inspiraban.¹

Desse modo, em algumas ocasiões o projeto escultórico esteve tão atrelado ao governo ou regime político que o lançou, que a cerimônia de colocação da pedra fundamental foi mais grandiosa do que a própria inauguração das obras, já sob a gestão de um novo mandatário – especialmente quando este último era adversário do anterior –, para não mencionar os casos em que os projetos eram mesmo abandonados. A esse

---

¹ GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. **Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004, p. 98.

respeito, Paulo Knauss resgata a trajetória do Monumento da Juventude Brasileira, lançado já no fim do Estado Novo e inaugurado após a deposição de Getúlio Vargas: “em 1947, o emblema estatuífido já não tinha mais sentido. O novo regime tratou de esquecer a estátua e seu conteúdo. Os tempos eram outros”.²

Os monumentos Dos de Mayo e Bolognesi foram, como vimos, iniciativas do Estado peruano, ainda que o ponto de partida da homenagem ao coronel de Arica tenha sido a organização de estudantes colegiais limenhos e a *Asamblea Patriótica Bolognesi* – sucessora da *Asamblea Escolar* – tenha dado importante contribuição à realização da obra. Além de as autoridades políticas definirem a composição e tomarem parte na comissão organizadora dos dois concursos, que definiram o conteúdo comemorativo dos monumentos e elegeram as propostas vencedoras, o Estado peruano também foi o responsável pela parte mais substancial do financiamento das obras, pagamento dos artistas e transporte das peças desde a Europa.³

Neste último capítulo, buscamos decifrar os usos políticos que se fizeram dos monumentos Dos de Mayo e Bolognesi, tendo como ponto de partida suas cerimônias de colocação da pedra fundamental e inauguração. Por fim, analisamos como ditas obras participaram da construção de narrativas a respeito da história nacional e regional, tendo em perspectiva os projetos políticos e reivindicações a que se associaram.

---

² KNAUSS, Paulo. “O homem brasileiro possível: Monumento da Juventude Brasileira”. In: KNAUSS, P. (coord.). **Cidade vaidosa**: imagens urbanas do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999, p. 41.

³ Sobre o financiamento do Monumento Dos de Mayo, o decreto que lhe deu origem, promulgado pelo presidente Mariano Ignacio Prado em 3 de maio de 1866, definiu em seu artigo 3º que a obra seria custeada por uma subscrição nacional, cujos produtos seriam recebidos pelas Tesourarias dos Departamentos (**El Peruano**. Lima, ano 24, tomo 50, semestre 1, nº 40, 4 de maio de 1866). Segundo o jornal *El Comercio*, a obra atingiu o valor de 44 mil soles, ou 220 mil francos, ao qual somaram-se o valor do embasamento de granito de Vosges, 12 mil soles, e, por fim, o transporte marítimo da obra até Callao, 10 mil soles (**El Comercio**. “Monumento del Dos de Mayo III”. Lima, ano 36, n. 12.047, 31 de julho de 1874, p. 2). Com relação ao Monumento a Bolognesi, em dezembro de 1902 o presidente López de Romaña sancionou a lei que reservava 4 mil libras do orçamento geral da República para 1903, à construção dessa obra escultórica, a ser entregue ao *Concejo Provincial de Lima* (**Ley 5 de Diciembre de 1902**. “Asignando una cantidad en el Presupuesto General de la República para 1903 destinada a la construcción del monumento a Bolognesi”. ADLP). Em novembro do ano seguinte, o presidente Manuel Candamo sancionou uma lei através da qual destinou 3 mil libras do orçamento geral da República para 1904, com a finalidade de garantir a conclusão das obras (**Ley 20 de Noviembre de 1903**. “Asignando una cantidad en el Presupuesto General de la República para concluir los trabajos del monumento en honor del coronel D. Francisco Bolognesi”. ADLP). Segundo Luis Fernán Cisneros, o Monumento a Bolognesi alcançou o custo final de 128.480,71 soles. Dessa soma, 70 mil foram provenientes de subvenção do Governo central, 12 mil da Junta Departamental de Lima e 10 mil da Municipalidade de Lima, enquanto 17.389,44 foram “productos de fiestas” – organizadas pela *Asamblea Patriótica Bolognesi* –, 1.542 cotização dos sócios e 13.579,6 provenientes de doação em Lima, na “cativa” Tarapacá e outros departamentos. CISNEROS, L. Fernán. “Al descubrir el monumento”. **Actualidades**: revista ilustrada. Lima: ano 3, número extraordinário, novembro de 1905. BNP.

1. Inauguração do Monumento Dos de Mayo: da procissão cívica à bênção do Bispo

A cerimônia de colocação da pedra fundamental do Monumento Dos de Mayo ocorreu em 2 de maio de 1873,⁴ enquanto a inauguração da obra teve lugar em 29 de julho de 1874. Não contamos com fotografias dessas cerimônias, e só através do relato dos jornais podemos ter uma ideia da celebração.

Pelo programa oficial dos festejos de inauguração, publicado no jornal *La Opinión Nacional*, constata-se o esforço empregado pelo governo para aquela ocasião patriótica, que buscava mobilizar a capital para o evento. Receberam iluminação especial os edifícios públicos, a *Plaza de Armas* e a *Plaza Bolívar*. Do mesmo modo, foram adornadas com arcos triunfais algumas das principais ruas da cidade: “la carrera de la plaza de Bolívar á la plaza de armas, la de esta plaza hasta la boca-calle de ‘Baquíjano’ y ‘Boza’ y desde allí hasta el monumento del 2 de Mayo”. Por fim, os moradores da cidade, especialmente os residentes no trajeto mencionado, foram exortados a iluminar e decorar a fachada de suas casas.

Vemos também as múltiplas adesões de que a cerimônia gozou, através da participação de numerosas corporações da sociedade civil na procissão cívica que percorreu as ruas da cidade. Pelo programa oficial do evento, assim estavam dispostas:

1º Cuatro batidores; 2º Una banda de música; 3º Los gremios; 4º Diputaciones de las escuelas municipales con sus enseñas; 5º La Sociedad de Artesanos con un carro alegórico, ofrecido por ella; 6º La Sociedad Tipográfica; 7º El colégio de Guadalupe; 8º La Sociedad “Amantes del Saber”; 9º Los alumnos de las facultades universitarias; 10º El Club literario; 11º Los jefes y oficiales francos del ejército y de la guardia nacional; 12º El carro alegórico en honor del libertador Simón Bolívar, y los generales Sucre y La Mar; 13º Las colonias americanas con sus estandartes nacionales; 14º Las colonias europeas con id id; 15º La compañía “Salvadora” y las de bomberos, con banda de música; 16º La Sociedad de Beneficencia; 17º La Sociedad “Fundadores de la Independencia”; 18º El carro alegórico en honor de San Martín; 19º El concejo provincial; 20º El concejo departamental; 21º Una banda de música; 22º La procesion será cerrada por un cortejo de las personas que quieran concurrir en coches abiertos, adornados, y á

---

⁴ Monteverde Sotil chamou a atenção para a demora para colocação da pedra fundamental – sete anos após o Decreto de 3 de maio de 1866 –, o que de fato contraria um dos objetivos dessas cerimônias aqui assinalado, que é o de homenagear as autoridades responsáveis pela iniciativa de construir o monumento. Segundo Monteverde, tal aspecto se explica pela tardia definição do local onde a obra seria erigida em Lima, como vimos no capítulo anterior. Cf. MONTERVERDE SOTIL, Rodolfo. “El monumento al Combate del 2 de Mayo en Lima: un símbolo americanista frente a España, 1866-1874”. **Procesos**: Revista Ecuatoriana de Historia, n.º 49, janeiro-junho 2019, p. 60.

caballo, con banderas. En medio de este último cortejo irá el carro alegórico del progreso.⁵

A inauguração do monumento, em 29 de julho de 1874, integrou as festas pátrias, comemoração pela independência peruana que se estendeu do dia 27 de julho ao dia 2 de agosto. No mesmo dia da cerimônia, houve “Funcion de gala en el teatro principal, segun programa especial. Funcion dramática en el teatro Odeon á precios reducidos para el pueblo, segun programa especial”.

O jornal *El Comercio* comentou o desenrolar das festas e da cerimônia de inauguração com bastante entusiasmo, associando a inauguração da coluna a uma nova era de prosperidade, superando-se os tumultuados anos vividos desde a emancipação até ali. Esse periódico apresentou também um resumo geral da cerimônia, que se iniciou com o desfile cívico que partiu da Municipalidade de Lima rumo a *Plaza Dos de Mayo* às duas horas da tarde. Quando a procissão chegou à praça, as autoridades tomaram seus lugares e, finalmente, “se descubrio la columna, que fué saludada por una salva de artilleria y el himno nacional”. Após o descerramento do véu, o Bispo de Tiberiópolis, Pedro José de Tordoya (1813-1883), realizou a bênção do monumento.⁶

Monteverde Sotil atentou para as diferentes datas escolhidas para as cerimônias de colocação da pedra fundamental – 2 de maio, rememorando o dia do combate – e de inauguração – 29 de julho, retomando a celebração da independência. Segundo o autor, nas décadas que se seguiram ao conflito, frequentemente as comemorações pelo 2 de maio tiveram lugar na cidade de Callao, palco do combate, enquanto as comemorações pelo 28 de julho ficaram circunscritas à Lima.⁷ Dessa feita, para Monteverde, a escolha por inaugurar a obra em 29 de julho se explicaria pela maior importância simbólica que as festas pátrias de julho tinham para a cidade de Lima, de modo que a comemoração pelo 2 de maio teria sido a elas incorporada.

No entanto, Monteverde desconsiderou que a obra não poderia ter sido inaugurada em 2 de maio de 1874, uma vez que não estava concluída àquela data. Como assinalamos

⁵ **La Opinión Nacional**. “Cronica – Programa general de las Fiestas”. Lima, ano 1, nº 180, 21 de julho de 1874, p. 2. AMRE, caixa 222, carpeta 14, código 2-0, fólhos 126 e 127.

⁶ **El Comercio**. “Las Fiestas”. Lima, ano 36, nº 12.047, 31 de julho de 1874, p. 1. IRA.

⁷ Afirma o autor: “Al revisar los diarios *El Comercio* y *La Patria*, de fines de la década de 1860, inicios de la década de 1870 y de 1874, año de la inauguración del monumento en Lima, los festejos chalacos del combate resaltan en comparación a los de Lima, que son casi inexistentes. Por ejemplo, en mayo de 1874, el diario *La Patria* mencionó que las fiestas por el aniversario del combate duraron tres días en El Callao, mientras que no registró celebración pública alguna en Lima. Caso contrario, durante todo este tiempo, las fiestas patrias de julio fueron exclusividad de Lima, ya que brillaron por su ausencia en El Callao”. MONTEVERDE SOTIL, Rodolfo. *Op. Cit.*, 2019, p. 59.

no primeiro capítulo, o envio da nova estátua da Vitória foi adiado em razão de um contratempo na fundição da peça, que exigiu reparo. Apenas em 3 de junho de 1874 o Ministro de Obras Públicas do Peru acusou ao despacho de Relações Exteriores o recebimento do conhecimento de embarque das últimas peças do monumento, granito para o embasamento e a nova estátua da Vitória.⁸ Elas haviam partido no dia 1º de maio da França – véspera da comemoração do 2 de maio –, pelo vapor Cotopaxi, da linha de Magalhães, o que tornava impossível inaugurá-la no dia do combate.⁹

2. O Combate de Callao como sucesso americano: perspectiva americanista

Diante do que expusemos no primeiro capítulo, resgatando os marcos legislativos e os debates parlamentares que permearam a construção do monumento, constatamos que a obra passou por uma lenta mutação: de um monumento que focalizava o coronel José Gálvez, para um monumento que dava centralidade à vitória no Combate de Callao. Contudo, para além da mudança de localização da estátua do herói, do alto para a base da coluna, enfatizamos um movimento de fundo que acompanhou esse processo: o esforço de tornar o episódio de Callao um grande marco, não só para a nação peruana, mas para a América, uma espécie de segunda luta pela independência. A fim de decifrar as origens e significados que esse monumento comportou, apontamos para três elementos centrais que estiveram constantemente presentes: o desejo de homenagear Gálvez, a nação peruana e a unidade americana.

De partida, deve-se reconhecer que a escolha por homenagear Gálvez, entre os outros mortos no conflito, poderia responder aos interesses políticos do coronel Prado, desejoso de afirmar o protagonismo de seu governo – Gálvez fora seu Secretário de Guerra – na resistência e no triunfo sobre os espanhóis. Frente às ambições políticas do coronel, que permaneceria governando o país na condição de ditador e depois presidente constitucional pelos próximos anos, a memória da atuação heroica de seu gabinete ministerial durante a resistência de Callao adquiriria um peso legitimador relevante. Compreendemos, assim, a agilidade de Prado em promulgar o decreto destinando um monumento a Gálvez e aos soldados caídos, já no dia seguinte ao conflito.

---

⁸ Ofício nº 69, do MGPOP Rosas ao MRE. Lima, 03 de junho de 1874. AMRE, caixa 222, carpeta 14, código 2-0, fólio 80.

⁹ Nesta data, as autoridades da Legação Francesa enviaram ao Peru o conhecimento de embarque das peças do monumento no navio Cotopaxi. Ofício nº 58, de Emilio Bonifaz ao MRE. Paris, 1 de maio de 1874. AMRE, caixa 225, carpeta 1, código 5-14, fólio 100.

Contudo, para além das pretensões de Prado, o Combate de Callao e seu mártir Gálvez assumiram uma importância simbólica instantânea para os peruanos, medida pelos discursos contemporâneos. Para compreender a centralidade que o herói e o episódio adquirem, é preciso pontuar as vicissitudes da trajetória de emancipação do antigo Vice-Reino do Peru e da construção do Estado Nacional Peruano.

Em linhas gerais, as elites *criollas* de Lima não se mobilizaram de início pela emancipação política do Vice-Reino frente à metrópole espanhola. Apesar da efervescência que já agitava outros domínios do império após a destituição e cativeiro do rei Fernando VII e a ascensão de José Bonaparte ao trono da Espanha em 1808, em Lima não se formou nenhuma *Junta de Gobierno* que ameaçasse o poder do vice-rei Fernando de Abascal e pudesse se converter, futuramente, em núcleo articulador da independência peruana.¹⁰ Os *criollos* limenhos estavam, por um lado, amarrados por interesses econômicos à metrópole e, por outro, temerosos da possibilidade de um conflito étnico com as populações indígenas, que já haviam dado mostras de seu potencial de mobilização na Rebelião de Tupac Amaru II em 1780.¹¹

O Peru, assim convertido em bastião da resistência realista, foi alvo da intervenção dos exércitos libertadores de José de San Martín, vindo do Vice-Reino do Rio da Prata, e Simón Bolívar, vindo do Vice-Reino de Nova Granada.¹² Dessa sorte, a independência peruana foi proclamada pelo general San Martín em Lima, a 28 de julho de 1821. Contudo, as forças realistas não haviam sido derrotadas: o vice-rei José de la Serna abandonara Lima e transferira seu governo para Cuzco, na região andina, onde se concentrava a maior parte da população do vice-reino e nas proximidades das minas de prata.¹³ Desse modo, as últimas batalhas travadas na América do Sul pela emancipação do jugo espanhol tiveram lugar nos Andes peruanos, a 6 de agosto e 9 de dezembro de 1824, nos campos de Junín e Ayacucho, quando as forças patriotas lideradas pelos venezuelanos Antonio José de Sucre e Simón Bolívar derrotaram as forças realistas.

¹⁰ CONTRERAS, Carlos; CUETO, Marcos. **Historia del Perú Contemporáneo**. Desde las luchas de independencia hasta el presente. 4ª Ed. Lima: IEP, 2007, p. 46.

¹¹ SOARES, Gabriela Pellegrino; COLOMBO, Sylvia. **Reforma liberal e lutas camponesas na América Latina**: México e Peru nas últimas décadas do século XIX e princípios do século XX. São Paulo: Ed. Humanitas, 1999, p. 28.

¹² Cabe esclarecer que houve mobilizações para emancipação no Vice-Reino do Peru, mas estas estiveram concentradas na região andina e não na capital, a exemplo da Rebelião de Cuzco (1814-1815), liderada pelos *criollos* Vicente e Jose Angulo e Gabriel Béjar e pelo cacique Mateo Pumacahua, que foram contidas com êxito pelo poder central. Cf. O'PHELAN, Scarlett. "El mito de la 'independencia concedida': los programas políticos del siglo XVIII y del temprano XIX en el Perú y Alto Perú (1730-1814)". **Histórica**, Lima, vol. 9, n.º 2, 1985.

¹³ CONTRERAS, Carlos; CUETO, Marcos. *Op. Cit.*, 2007, p. 54.

A importância de Callao assentou-se, portanto, no oferecimento de um episódio de enfrentamento à ex-metrópole protagonizado pelos próprios peruanos, que legou heróis genuinamente “nacionais”, e não vindos de fora, como o foram Bolívar, San Martín e Sucre. Afirmava-se, destarte, o Combate de Callao como garantidor da independência. Essa retórica era facilitada pelo contexto em que se deu o conflito, marcado pela invasão de uma parte do território peruano pela Espanha, as Ilhas Chincha, e pelas disputas em torno do reconhecimento de sua emancipação. Em um relato escrito quando os canhões ainda estavam quentes, publicado no mesmo ano de 1866, José Celedonio Urrea afirmou que uma das principais consequências do combate seria, diante do sacrifício abnegado de Gálvez e seus companheiros, afirmar a heroicidade dos peruanos. Assim sendo, a batalha terminou “dando á conocer al mundo entero que en la *tierra de los hijos del Sol hay héroes*” [grifo nosso].¹⁴

Entretanto, vimos que após a conclusão do confronto e a promulgação do decreto que deu origem ao monumento se buscou dar ao episódio uma escala maior, de dimensões continentais: ao resistir em Callao, os peruanos não haviam apenas protegido a si da investida espanhola, mas a toda América. Assim podemos compreender o espaço cedido à aliança das quatro repúblicas no monumento, pelo decreto de Químper, em 26 de junho de 1866. É nesse sentido que se pode interpretar as palavras do presidente Manuel Pardo na inauguração:

Hace 8 años una gran victoria sorprendió á la America, estableciendo bases de completa igualdad las relaciones del viejo y nuevo mundo. Ese grande hecho fué historico, fué debido al esfuerzo del Perú, y por eso esa gloria es peruana; pero ella no se hubiera obtenido sin la alianza de las cuatro naciones, que la prepararon y por eso esa victoria es de América; porque la dió su unión, y sus resultados han sido para todo el continente. Estas estatuas la simbolizan recordando que la América se unió en 1866 en defensa de su honra, como se habia unido medio siglo antes para conquistar su libertad, como se unirá siempre para defender sus derechos.¹⁵

Agora uma dívida era paga: o Peru, antes “alvo” da intervenção dos exércitos libertadores no começo do século, era então o líder americano na luta contra Espanha.

Y ya que me ha cabido la fortuna de erigirlo, he querido que fuera colocado aquí cerca del sitio, en que San Martin plantó el árbol de la libertad, última ceremonia oficial de la guerra de la independencia; con el propósito, de que la proximidad del lugar asocie en la historia dos recuerdos: el de que la bandera peruana fue la última que salió de esa pagorosa [*sic*] lucha, merced a los esfuerzos de todas las secciones americanas, y *que 50 cañones despues fué la primera en levantarse en*

¹⁴ URREA, José Celedonio. **Una página gloriosa para la Historia del Perú o el 2 de Mayo de 1866**. 2ª Ed. Lima: Imprenta dirigida por J. R. Montemayor, 1866, p. III.

¹⁵ **El Comercio**. “Monumento del Dos de Mayo”. Lima, ano 36, n. 12.047, 31 de julho de 1874, p. 2. IRA.

*defensa de la dignidad de América, y que pagó su deuda, afianzando el 2 de Mayo sus colores y con ellos los de todo el continente americano. [grifo nosso]*¹⁶

Para concretizar essa ampliação da escala da vitória, o governo peruano buscou envolver as antigas aliadas nas comemorações pelo triunfo. Nesse sentido, o Ministro Plenipotenciário Pedro Gálvez, em 1871, contratou com o joalheiro Harry Emanuel a fabricação de medalhas comemorativas a serem distribuídas aos presidentes dos países aliados, gravadas em ouro e brilhantes.¹⁷ Na obra publicada pela *Sociedad Fundadores de la Independencia* por ocasião da efeméride do cinquentenário do combate, também foram divulgadas fotografias de uma medalha comemorativa na qual se representa a aliança das quatro repúblicas americanas.

Figuras 1 e 2: Duas faces de uma medalha comemorativa ao combate, em uma das quais se vê alegorias das quatro repúblicas aliadas, com a inscrição *Alianza Americana de MDCCCLXVI*. “Medalla conmemorativa de la victoria del Callao, existente en el Museo Numismático de la Casa Nacional de Monedas”. In: *Sociedad Fundadores. 1866 – Dos de Mayo 1916*. Lima: Sociedad Fundadores, 1917, IRA.

Aqui, os esforços peruanos foram ao encontro do ideário americanista. O historiador peruano Cristóbal Aljovín assim o define:

En termos generales, el americanismo tenía como programa la unidad americana y la defensa de la independencia que, por lo común, fue concebida en clave republicana. Como política de postura internacional, se originó en el proceso de emancipación de las colonias españolas de América.¹⁸

¹⁶ **El Comercio**. “Monumento del Dos de Mayo”. Lima, ano 36, nº 12.047, 31 de julho de 1874, p 2. IRA.

¹⁷ Em 1871, o joalheiro Harry Emanuel se dirigiu à Legação para reclamar pelo atraso no pagamento das medalhas, que, naquela ocasião, já estavam prontas há quatro meses. Ofício n. 199, “Participa que se han abonado por la casa Dreyfus el importe del modelo, gravado y oro de las medallas para los Presidentes de las Repúblicas Aliadas”, assinado por Juan Lara Almonte (secretário), ao MRE. Londres, 1 de dezembro de 1871. AMRE, caixa 201, carpeta 1, código 5-17, fólhos 232 a 233.

¹⁸ ALJOVÍN DE LOSADA, Cristóbal; VELÁSQUEZ SILVA, David (colaborador). “El Perú en el mundo”. In: CONTRERAS CARRANZA, Carlos (org.). **Perú: la construcción nacional**, v. 2 (1830-1880). Madrid: Fundación Mapfre, Taurus, 2014, p. 109.

Aljovín pontua que o americanismo teve dois momentos de maior fôlego ao longo do século XIX. Em primeiro lugar, durante as lutas pela independência hispano-americana, embalado pelo esforço de se diferenciar da metrópole ibérica e inspirando a elaboração de projetos políticos e o desenho das fronteiras para as futuras nações. Por outro lado, surgia como resposta à formação da Santa Aliança, articulação de monarquias europeias após as guerras napoleônicas, vista como uma ameaça pelos novos Estados americanos mais inclinados ao modelo republicano. Contudo, um dos principais defensores da integração americana, Simón Bolívar, viu fracassarem as duas mais relevantes iniciativas do período: o Congresso do Panamá de 1826, cujas deliberações não tiveram grande ressonância, e o esfacelamento da Gran Colombia, federação que reunia Equador, Colômbia e Venezuela. Obstaculizavam o ímpeto da integração a escassa estabilidade política das novas repúblicas e as enormes distâncias.¹⁹

Posteriormente, o americanismo ressurgiu frente às crises suscitadas pelas intervenções militares europeias no continente americano, desde meados do século. Nesse período, argumenta Aljovín, a diplomacia peruana assumiu protagonismo regional e se tornou importante defensora do programa americanista. O autor atribui esse fenômeno à estabilidade econômica e política interna alcançada com a exploração do guano entre os anos 1840 e 1870, que proporcionou receitas ao Estado, pondo fim ao prolongado período de crise iniciado após a emancipação. Em tal contexto, o presidente marechal Ramón Castilla dispensou maior atenção ao campo das relações internacionais, enviando missões diplomáticas aos países da América Latina e Europa e aos Estados Unidos, pautadas pela defesa da soberania nacional e da solidariedade continental. Iniciativa nascida nesse contexto foi a Primeira Conferência Americana de 1847 e 1848, ocorrida em Lima, na qual participaram Equador, Chile, Peru, Bolívia e Colômbia.²⁰

Por outro lado, no mesmo período, esboçavam-se projetos imperialistas europeus na América, apoiados, frequentemente, por lideranças políticas locais enfraquecidas em busca de apoio externo. Podemos mencionar a aliança entre o ex-presidente exilado do Equador Juan José Flores e a rainha regente da Espanha Maria Cristina de Bourbon, pela qual se pretendia enviar uma expedição militar ao país e convertê-lo em protetorado espanhol. A maior expressão desses projetos foi a intervenção militar francesa no México,

---

¹⁹ SORIANO, Graciela. "Introdução". In: BOLÍVAR, Simón. **Escritos políticos**, trad. Jacques Brand e Josely Baptista. Campinas: Unicamp, 1992, p. 32.

²⁰ ALJOVÍN DE LOSADA, Cristóbal; VELÁSQUEZ SILVA, David (colaborador). *Op Cit.*, 2014, pp. 112-133.

que se estendeu de 1862 a 1867. A pretexto de cobrar dívidas não pagas, uma coalisão formada por França, Espanha e Inglaterra dirigiu-se ao México, resultando na derrubada do presidente Benito Juárez e na ascensão do arquiduque austríaco Maximiliano de Habsburgo como Imperador do país mesoamericano, com apoio dos conservadores mexicanos. A *Guerra Hispano-Sudamericana* entre 1865 e 1866, com a presença da esquadra naval espanhola nas águas do Pacífico Sul e a ocupação das ilhas Chinha, foi outro capítulo dessas intervenções.

Na contramão do americanismo apresentado por Aljovín, que reafirmava a necessidade de aproximação política e militar das repúblicas americanas em face às ingerências externas, esteve o “latino-americanismo” e o “hispano-americanismo”, como assinalou José Luís Beired. Esses outros americanismos enfatizavam os laços que atavam a América ao Velho Mundo, sobretudo, à Espanha e à França, mobilizando defensores nas duas margens do Atlântico. Sob um discurso que projetava a diferença e a ameaça no universo anglo-saxão, especialmente nos Estados Unidos – que haviam incorporado mais da metade do território mexicano após uma guerra entre 1846 e 1848 –, fundamentaram as intervenções levadas a cabo em meados do século.²¹

Entretanto, a afirmação da escala americana do triunfo não rivalizou com a afirmação da glória nacional, sendo-lhe mais bem complementar, à medida que afirmava o protagonismo peruano dentro da aliança. No monumento, apesar da presença das estátuas das quatro repúblicas em igual tamanho, é a estátua peruana que está em posição frontal e beligerante.

Em sua já mencionada obra publicada em 1866, José Celedonio Urrea faz um relato pormenorizado do conflito de Callao, destacando seus antecedentes e seus episódios decisivos. Na introdução, Urrea concilia a interpretação do triunfo pelo viés americanista – elencando como consequências do combate a precipitação da união americana –, com a exaltação do episódio como novo capítulo da emancipação peruana. Os campos de Ayacucho e as praias de Callao, assim, uniam-se simbolicamente:

Los recientes acontecimientos, imprudentemente provocados por la España, no han hecho otra cosa que precipitar los que para el porvenir se esperaban — la union de las Repúblicas de Sud America; el convencimiento de que, unidas, pueden hacer frente las agresiones extranjerias, y el completo arraigamiento del principio republicano. *Al Perú le han cabido en suerte dos de los grandes hechos americanos— Ayacucho y el Callao. Si el 9 de Diciembre de 1824 nos dió independencia, el 2 de Mayo de 1866 nos ha dado respetabilidad, honra y gloria. Los que ahora han sabido vencer à sus injustos agresores, se han mostrado*

²¹ BEIRED, José Luís Bendicho. “Hispanismo e latinismo no debate intelectual ibero-americano”. **Varia Historia**, Belo Horizonte, vol. 30, n° 54, p.631-654, set/dez 2014.

*dignos hijos de los que, 42 años antes, supieron con su sangre sacudir el yugo de tres siglos de opresion [grifo nosso].*²²

O autor termina seu relato fazendo conjecturas a respeito do futuro, defendendo a continuidade do espírito americanista. Ante à possibilidade de um novo ataque espanhol, propõe a fortificação do estreito de Magalhães e a reunião de um novo congresso americano. Defende que, frente a uma nova agressão, as repúblicas americanas deveriam contra-atacar suas agressoras em suas possessões no Caribe e conclui: “*¿Quizá al Perú y repúblicas aliadas esté reservado romper el yugo que oprime á los desgraciados habitantes de Cuba! Alla será entonces el campo señalado á nuestros marinos para que proporcionen nuevas glorias á la patria*” [grifo nosso].²³

Do outro lado do oceano Atlântico, esforçou-se por difundir essas ideias o jornalista rio-platense Héctor Florencio Varela (1832-1891),²⁴ que fundou em Paris o jornal *El Americano*, publicado em língua espanhola entre 1872 e 1874.²⁵ Nas páginas desse periódico, Varela veiculou um artigo exaltando o Monumento Dos de Mayo, então presente na Exposição de Belas Artes de Paris de 1872.²⁶ No ano seguinte, *El Americano* voltou a mencionar o Combate de Callao e seu monumento, ainda não inaugurado. Em 2 de junho de 1873, traduziu artigos publicados nos jornais italianos *Gazzetta Livornese* e *Gazzetta d'Italia* mencionando a data comemorativa.²⁷ Em 23 de junho de 1873, por fim, o articulista fez um entusiasmado elogio a Gálvez, colocando-o ao lado dos grandes próceres do continente.

No hay nadie, en la América Española, que no sepa que el nombre que figura á la cabeza de estas líneas [referência ao título do artigo, “D. José Gálvez”] pertenece á una de las mas modernas y mas brillantes glorias de nuestro continente. ¿Quién no sabe, en efecto, que José Galvez era el nombre de aquel héroe que, en la

²² URREA, José Celedonio. *Op. Cit.*, 1866, pp. III-IV.

²³ *Idem*, p. 53.

²⁴ Héctor Varela nasceu em Montevideu, filho do rio-platense unitário Florencio Varela, exilado da ditadura de Juan Manuel de Rosas no Uruguai desde princípios da década de 1830. Após se instalar em Buenos Aires, fundou com o irmão Mariano o jornal *La Tribuna*, em 1855, que chegou a ser o periódico de maior circulação na cidade. Teve uma destaca atuação no cenário público portenho, através de seus escritos, de sua participação em associações civis e da firme defesa dos princípios republicanos, elegendo-se deputado. Participou em 1867 do Congresso da Paz e da Liberdade em Genebra, onde fez um discurso em defesa das repúblicas americanas após o ataque de um proprietário aristocrático da cidade suíça de Neuchâtel. Cf. SÁBATO, Hilda. **La política en las calles: entre el voto y la movilización**. Buenos Aires, 1862-1880. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998, pp. 195-197; SILVA, Natania Neres da. “As imagens do jornalista Héctor Florencio Varela sobre Madame Lynch e o Paraguai no pós-Guerra da Tríplice Aliança”. **Revista Eletrônica da ANPLHAC**, nº. 24, jan.-jun. 2018, pp. 44-71.

²⁵ SILVA, Natania. *Op. Cit.*, 2018, nota 16, pp. 51-52; GODOY ORELLANA, Milton. “Destinado a perpetuar el recuerdo de *La Victoria*. Guerra y memoria en torno al monumento del 2 de mayo. Perú y Chile, 1866-1881”. **Universum**, Universidad de Talca, vol. 32, n. 1, 2017, nota 32, p. 102.

²⁶ GODOY ORELLANA, Milton. *Op. Cit.*, 2017, p. 104.

²⁷ **El Americano**. “El Dos de Mayo”. Paris, ano 2, nº 11, 2 de junho de 1873, p. 167.

jornada del 2 de Mayo de 1866, fué sepultado, en union de un puñado de valientes, bajo los escombros de la torre de la Merced en el combate del Callao? *Todo americano que conozca uno de los hechos mas prominentes de nuestra historia contemporánea; todo aquel que haya sentido alguna vez el noble orgullo de haber visto la luz bajo el puro cielo de la patria de Bolívar, Belgrano y Camilo Henriquez.*²⁸ [grifo nosso].

Entretanto, podemos constatar que o discurso produzido pela obra escultórica, aqui apresentado, teve fôlego curto. Como assinalou Aljovín, a formação da quadruple aliança que derrotou a esquadra espanhola em 1866 interrompeu brevemente conflitos fronteiriços entre os países sul-americanos, retomados após neutralizada a ameaça estrangeira. Antes da guerra, por um lado, Equador e Peru tiveram suas relações quase cortadas. Por outro, Bolívia e Chile viviam contínuos conflitos em relação à região *guanera* de Mejillones, que só não evoluíram em razão da debilidade militar boliviana. Finda a Guerra contra a Espanha, seriam as tensões entre Bolívia e Chile que ganhariam maior proporção.

Sem dúvida, a Guerra do Pacífico (1879-1883), que se iniciaria apenas cinco anos após a inauguração do monumento aqui analisado, opondo as antigas repúblicas aliadas – Peru, Bolívia e Chile – contribuiu para desatualizar rapidamente a retórica americanista propalada pelo Dos de Mayo. Gálvez, o Combate de Callao e seu monumento, posteriormente, tornaram-se ainda mais diminutos frente aos grandes heróis-mártires saídos da grande guerra contra o Chile.

O caráter americanista do Monumento Dos de Mayo já foi assinalado por alguns trabalhos anteriores, como os de Godoy Orellana e, sobretudo, de Monteverde Sotil. Para o segundo autor, o monumento deve ser visto como um meio propagandístico da estratégia geopolítica peruana pós-Combate de Callao, que buscava afirmar a unidade americana em face do risco de uma revanche espanhola. Nesse sentido, frisa o autor, a obra não era uma homenagem apenas ao Peru, nem ao herói Gálvez de forma individualizada, como anteriormente o Monumento a Bolívar:

Pero, a diferencia del monumento de 1859, que principalmente homenajeaba al prócer venezolano y en segundo plano a las batallas de Junín y Ayacucho, representadas en los relieves del pedestal; el de 1874 conmemoraba al combate y a todos los que participaron en la obtención de la victoria naval, tanto peruanos como extranjeros. Es decir no se personalizó escultóricamente el homenaje del combate en una sola persona, porque se quería que este representara la unión peruana y americana contra España. Por ello, con posterioridad se decidió incluir la estatua de José Gálvez, héroe peruano muerto en el combate, según las bases del concurso que se publicaron en París en octubre de 1867. Pero, como se puede

²⁸ **El Americano**. “Don José Gálvez”. Paris, ano 2, nº 14, 23 de junho de 1873, p. 209.

apreciar en los proyectos finalistas y en el monumento ganador, la representación de Gálvez forma un componente escultórico más de la obra. Así, por primera vez, un monumento estatal dedicado a un suceso histórico bélico peruano, producto del esfuerzo grupal, fue erigido con éxito en Lima, el único hasta la fecha²⁹

Apesar de concordarmos e defendermos a hipótese levantada por Monteverde, que assinala o caráter “americanista” do Monumento Dos de Mayo, homenageando a aliança das repúblicas americanas mais do que o coronel Gálvez, notamos uma imprecisão em sua análise. Ao contrário do que menciona o autor, não se decidiu incluir “con posterioridad” a estátua de Gálvez, porque o coronel não apenas esteve presente desde o início, como foi um dos objetos principais da homenagem no primeiro decreto, promulgado em 3 de maio, ao estar previsto para o coroamento da obra. Dessa sorte, buscamos demonstrar que a retórica americanista que atravessa o Monumento Dos de Mayo não esteve plenamente delineada desde o início, mas foi ganhando corpo com o passar do tempo, diferente do sugerido por Monteverde.

Em conclusão, cumpre reconhecer que o caráter americanista que se cristalizou no Monumento Dos de Mayo lhe conferiu notável singularidade, tornando-o um dos poucos monumentos levantados no século XIX em cidades latino-americanas a homenagear, com destaque, outras repúblicas e a própria unidade da região.

3. Inauguração do Monumento a Bolognesi: estratégias para sua construção simbólica

Acreditamos que, da perspectiva simbólica, o Monumento a Bolognesi foi a obra escultórica mais bem-sucedida inaugurada na capital peruana, até as celebrações do centenário da independência na década de 1920. Essa qualificação não diz respeito às suas dimensões, às somas de dinheiro investidas nem a seu produto artístico final, quesitos nos quais os monumentos a Bolívar e ao Dos de Mayo não deixaram a desejar. Aqui, referimo-nos à mobilização nacional produzida ao seu redor, cujo momento ápice foi a cerimônia de inauguração. Mais importante, porém, que a efetiva mobilização produzida em torno dessa obra escultórica, seu triunfo esteve no exitoso esforço empreendido pelos contemporâneos por registrá-la e visibilizá-la. Buscaremos, a seguir, compreender as razões que fundamentaram esse sucesso, decifrando as estratégias lançadas para obtê-lo e relacionando-as ao desenvolvimento do próprio projeto.

---

²⁹ MONTERVERDE SOTIL, Rodolfo. *Op. Cit.*, 2019, pp. 44-45.

Houve, por parte da imprensa e das autoridades de Estado, um esforço de publicizar todas as etapas da edificação da obra, desde o concurso, o lançamento da pedra fundamental, os preparativos até a cerimônia de inauguração. Não há dúvida de que os monumentos anteriores também receberam espaço e destaque na imprensa, como já exploramos nesta dissertação. Bolognesi, entretanto, desfrutou dos avanços da tipografia peruana: teve sua imagem estampada em diferentes impressos, desde figuras menos bem-acabadas nos jornais, como *El Comercio* e *La Prensa*, até reproduções fotográficas de alta qualidade, em revistas ilustradas como *Actualidades* e *Prisma* – o que não havia ocorrido para os monumentos anteriores. Para além da exibição da própria obra, esses impressos divulgavam figuras dos personagens envolvidos, das cerimônias ou do episódio homenageado, contribuindo para ampliar o raio de difusão visual ao colocar a imagem do monumento em circulação, atingindo-se assim os olhos daqueles que não o cruzaram pessoalmente pela cidade.

Figura 3: primeira página do jornal *El Comercio*, nº 29.883, véspera da inauguração, 5 de novembro de 1905, IRA. Em destaque, aparecem o retrato de Francisco Bolognesi e o monumento.

Figura 4: retratos dos treze chefes militares que participaram do conselho de guerra que rejeitou a rendição aos chilenos, publicado em *Actualidades*: revista ilustrada, ano 3, nº extraordinário. Lima, novembro de 1905, BNP. Abaixo dos retratos, há uma legenda explicativa que designa seus nomes e patentes.

Essa circulação, porém, assumiu outras formas além do papel, assim como já havia sucedido com o Dos de Mayo. Em 29 de julho de 1902, foi colocada a pedra fundamental da obra, ocasião para discursos públicos e distribuição de uma medalha onde se exibia o perfil do futuro monumento. Noticiou *El Comercio*:

El alcalde repartió después entre los concurrentes medallas conmemorativas, de plata del peso de 50 centavos, que tenían la siguiente inscripción. En el anverso: “colocación de la primera piedra. El 29 de julio de 1902 por S. E. el presidente de la república”. En el reverso: el facsímil del monumento que se vá á erigir al coronel Francisco Bolognesi y la siguiente inscripción: “Monumento á Bolognesi Héroe de Arica”.³⁰

³⁰ *El Comercio*, “Cronica de las fiestas pátrias”. Lima, nº 26.428, 30 de julho de 1902, p. 2. IRA.

Figura 5: duas faces da moeda distribuída na cerimônia de colocação da pedra fundamental. PACHECO IBARRA, Juan José. “El primer monumento a Francisco Bolognesi”. *Rincón de Historia Peruana*, 2012. Disponível em: <http://historiadordelperu.blogspot.com/2012/06/el-primer-monumento-francisco-bolognesi.html>. Acessado: 05.11.2017.

O diário *El Comercio* publicou em suas páginas listas detalhadas e extensas de todas as instituições de ensino, associações comerciais, veículos de imprensa, entidades de beneficência e repartições de Estado, da capital e do interior, que haviam nomeado representantes para acompanhar corporativamente a cerimônia de inauguração da obra, em novembro de 1905. Entre os jornais do interior do Peru que enviaram correspondentes, citam-se: de Arequipa, *El Puerto*, *La Bolsa*, *El Deber* e *El Pueblo*; de Puno, *El Eco de Puno* e *El Siglo*; de Cuzco, *Prensa Unida de Cuzco*; de Moquega, *La Reforma*; de Tacna, *El Morro de Arica*, *El Tacora* e *La Voz del Sur*. Entre as agremiações laborais, o diário destaca o *Centro Social Obrero de Arequipa*, grêmio que tinha o presidente José Pardo como padrinho e já contava com cem sócios, dos quais teriam vindo importantes comerciários daquela cidade. Citam-se ainda, entre outros, os nomes dos representantes da *Escuela de Agricultura*, da *Sociedad de Ingenieros*, do *Colegio de Abogados de Lima*, da *Sociedad Vencedores de Tarapacá*, da *Sociedad Fraternal de los Artesanos de Mollendo*, do *Colégio de Santo Tomás de Aquino* e do *Ateneo de Lima*.³¹

Por um lado, a extensão dessas listas revela a adesão da sociedade civil às festas de inauguração, não só da capital, mas também do interior do país. Por outro lado, sua publicação no jornal e o detalhamento que possuem – registram o nome de todos os representantes designados por cada instituição – desnudam a estratégia de visibilizar essa adesão e seu enraizamento social e territorial.

Cumpram pontuar que houve certo apoio do Estado para que a imprensa do interior do território – e das províncias “cativas” – pudesse acompanhar as festas de inauguração

³¹ **El Comercio**. “La inauguración del monumento”. Lima, ed. da tarde, nº 29.882, 4 de novembro de 1905, pp. 1-2; **El Comercio**. “La inauguración del monumento”. Lima, ed. especial de 16 páginas, nº 29.883, 5 de novembro de 1905, p. 12. IRA.

na capital. Em 5 de outubro de 1905, Roberto Freyre, diretor do jornal *El Tacora*, de Tacna, enviou uma carta ao Ministerio de Relaciones Exteriores, reivindicando que o governo peruano custeasse sua viagem à Lima, assim como prometera fazer ao jornal *La Voz Del Sur*:

Acercándose la fecha en que debe efectuarse la inauguración del Monumento á Bolognesi y, estando listo, lo mismo que mis colegas de “La Voz del Sur” para ir á representar a *El Tacora* en esa ceremonia, al igual que todos los periodistas del Sur, vengo en solicitar de US. se sirva concederme un pasaje en las mismas condiciones que se les ha concedido á los Redactores de *La Voz del Sur*.³²

O pedido do diretor parece ter sido aceito, porque no diário *El Comercio*, em 4 de novembro de 1905, consta que, vindo de Tacna, compareceriam à inauguração Roberto Freyre, do jornal *Tacora*, e José María e Federico Bareto, de *La Voz Del Sur*.³³

Devem-se considerar, também, as convocatórias feitas às repartições e instituições públicas, em especial às escolares. Frequentemente, longe de serem um convite para participação no evento, tais convocatórias poderiam assumir a forma de determinações compulsórias transmitidas até os dirigentes responsáveis. Esse viés coercitivo transparece em algumas notas publicadas em *El Comercio*, pelas quais os membros de determinadas corporações foram convocados a participar da cerimônia pelas lideranças dessas associações:

Sociedad 16 Amigos de Mutuo Socorro. Por orden del directorio suplico á los señores socios se sirvan concurrir al local de sesiones el domingo 5 presente para concurrir á la inauguración del Monumento Bolognesi á la 1 pm. El secretario de turno. Manuel A. Fuentes.³⁴

Publicações similares convocaram os membros da *Sociedad Mutua de Comerciantes* e das sociedades de operários;³⁵ da *Confederación de Artesanos Unión Universal*, da *Sociedad ‘Empleados de Comercio’* e da *Sociedad 5 Amigos de Callao*.³⁶

Não apenas nos discursos, mas nas fotografias da cerimônia de inauguração do monumento ou de recepção do general Sáenz Peña em Callao, deparamo-nos com a escala das multidões. A seguir, reproduzimos algumas dessas imagens que circularam nas páginas da revista *Actualidades* à época, retratando a chegada de Roque Sáenz Peña em

³² Carta de Roberto Freyre ao Ministério de Relações Exteriores. Tacna, 5 de outubro de 1905. AMRE, caixa 542, carpeta 5, código 0-5, fôlio 5.

³³ **El Comercio**. “La inauguración del monumento”. Lima, ed. da tarde, nº 29.882, 4 de novembro de 1905, p. 1. IRA.

³⁴ **El Comercio**. Lima, ed. da manhã, nº. 29.880, 4 de novembro de 1905, p. 4. Anúncios. IRA.

³⁵ *Idem*, pp. 3-4.

³⁶ **El Comercio**. Lima, ed. da tarde, nº 29.882, 4 de novembro de 1905, p. 2. IRA.

Lima, sua entrada na casa onde se hospedaria na cidade, à *calle de la Minería* e, finalmente, da própria cerimônia inaugural.

Figura 6: “Aspecto de la Plaza de la Exposición al llegar del Callao el ilustre argentino”. *Actualidades*: revista ilustrada. Lima, ano 3, n. 137, 11 de novembro de 1905. BNP.

Figura 7: “La calle de la Minería en momentos de entrar el General en su casa”. *Actualidades*: revista ilustrada. Lima, ano 3, n. 137, 11 de novembro de 1905. BNP.

Figura 8: “Vista panorámica de la Plaza Bolognesi i Paseo Colón, al descubrirse el monumento”. *Actualidades*: revista ilustrada. Lima, ano 3, n. 138, 18 de novembro de 1905. BNP.

Entretanto, para além da confluência popular espontânea às ruas, seja de limenhos, seja de peruanos do interior, houve um longo processo de mobilização construído com bastante antecedência à cerimônia. Como mencionou Maria Ribeiro a respeito da inauguração do primeiro monumento público brasileiro em 1862 no Rio de Janeiro, dedicado ao Imperador Pedro I, os preparativos para a festa criaram um clima de expectativa, com anúncios de aluguel de quartos com vista para o evento, adaptação dos horários do trem, venda de souvenirs estampando a imagem do monumento, etc.³⁷

De maneira similar no Peru, alguns aspectos concorreram para criar uma expectativa entre os limenhos ao redor da cerimônia de inauguração, sacando-os de sua cotidianidade e dirimindo a indiferença frente ao evento. Nos jornais, multiplicaram-se os anúncios de aluguel de quartos com vista para *Plaza Bolognesi* ou em seus arredores. Até o setor hoteleiro das cidades de Callao, Chorrillos e Barranco se mobilizou:

Para la Fiesta. Se avisa a los pasajeros que vienen para asistir á inauguración del monumento á Bolognesi que después de los hoteles de Lima el más cómodo y apropiado es el Hotel de la estación de Chorrillos donde pueden encontrar departamentos para familia y cuartos solos. Este establecimiento cuenta con grandes salones, comedores, salones para familias. Renombrado por su confort. TE, CAFE, LUNCH A TODA HORA. Comodidad con el Tranvía Eléctrico de 6 a.m., hasta después de los teatros en esa capital. Propietario, Juan Bertolotto.³⁸

Para além dos anúncios de hotéis e aluguéis, lojas aproveitaram a data para promover descontos em seus produtos, informar a abertura de novas unidades ou a distribuição de brindes especiais aos clientes, como a loja de calçados *Nueva York*, a Sorveteria *Heladería de las Filipinas* e a chapelaria *Sombrería C. B. Argna y Ca.* Outras, por fim, limitaram-se ao esforço de buscar se associar à data comemorativa e aos seus protagonistas, como o general argentino Roque Sáenz Peña.

Figura 9: **El Comercio**. Lima, ed. da manhã, n°. 29.880, 4 de novembro de 1905, p. 3. IRA.

Também era anunciada nos jornais a venda de assentos para assistir à cerimônia de inauguração, dispostos nas margens da praça, a exemplo da imagem a seguir.

³⁷ RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. “Memória em bronze – Estátua Equestre de Pedro I”. In: KNAUSS, Paulo (coord.). *Op. Cit.*, 1999, p. 22.

³⁸ **El Comercio**. Lima, ed. da manhã, n° 29.880, 4 de novembro de 1905, p. 4. IRA.

Figura 10: *El Comercio*. Lima, ed. da manhã, nº 29.874, 2 de novembro de 1905, p. 3. IRA.

Para facilitar a chegada dos visitantes à Lima, a companhia de transporte ferroviário anunciou a ampliação da circulação de trens e a redução das passagens.

El señor Impett, gerente del ferrocarril central, ha dirigido al alcalde el siguiente oficio: Lima, 30 de octubre de 1905. *Señor Alcalde [...]. Con tal motivo debo manifestar á U.S. que una empresa particular se ha encargado de traer y regresar á las personas residentes en el interior, con una rebaja en el pasaje ordinario, y que además de todas las facilidades que se dará al público para que pueda trasladarse de día y en altas horas de la noche de Lima al Callao y vice versa, habrá un tren que permitirá á los vecinos de Ancón venir á esta el día de la inauguración. [...]. John J. Impett. [grifo nosso]*³⁹

Apesar de imperar quase unânime regozijo na imprensa peruana frente à grande mobilização promovida para os festejos de inauguração da obra, ecoou novamente a voz crítica de González Prada. Em um artigo intitulado *Las Fiestas*, publicado em 1905 no jornal *Los Peras* e depois incluído em *Prosa Menuda*, o autor esnobou o suposto patriotismo dos que saíam as ruas para homenagear Bolognesi.

Merecerían patente de bobos los que en las últimas fiestas palparan una vigorización del carácter nacional y se figuraran que los treinta o cuarenta mil hombres diseminados en calles y plazas eran igual número de voluntarios decididos a empuñar el rifle para salir en defensa de Tacna y Arica. Si un grito de “¡Vienen los chilenos!” hubiera retumbado en lo mejor de la fiesta, unos se habrían afeitado el bigote para declararse menores de edad, otros se habrían vestido de legos para guarecerse en los Descalzos y otros habrían interrumpido la lectura de su discurso para volar a reembarcarse en Chorrillos. [...].⁴⁰

³⁹ *El Comercio*. “Monumento Bolognesi”. Lima, ed. da manhã, nº 29.877, 3 de novembro de 1905, p. 2. IRA.

⁴⁰ GONZÁLEZ PRADA, Manuel. “Las Fiestas” [publicado anonimamente em *Los Peras*, nº 20, dezembro de 1905]. In: *Prosa menuda*. Buenos Aires: Ediciones Imán, 1941, pp. 119-121. Agradeço a Ivanna Margarucci pela indicação deste artigo de González Prada.

Contudo, as ácidas palavras do escritor permaneceram solitárias, em meio à profusão de artigos elogiosos à cerimônia e seus protagonistas. Nessa construção simbólica em torno de Bolognesi e seu monumento, ganham importância os sobreviventes da Batalha de Arica. Pela tinta de Carlos Escribens, “al recogimiento respetuoso i grave por la memoria de los que sucumbieron se unen las aclamaciones hacia los que existen”.⁴¹ Reunidos na Intendência de Guerra para definir sua participação, os veteranos foram fotografados e sua imagem circulou pelos jornais.⁴²

Figura 11: “sobrevivientes del combate de Arica”. Fotografia: Ugarte. **Actualidades**: Revista Ilustrada. Lima, ano 3, nº extraordinário, novembro de 1905. BNP.

Cruzando a fronteira, desde a localidade de Pisagua, cidade que passou para o domínio do Chile após a guerra, veteranos de Arica se apresentaram ao consulado peruano requerendo o direito de participar da homenagem na cerimônia. Em ofício ao Ministro de Relações Exteriores, em 10 de outubro de 1905, Carlos Luque informa-lhe:

Varios sobrevivientes de Arica se han presentado á este consulado, manifestando sus deseos de concurrir à la inauguración del Monumento Bolognesi y solicitando auxilios para efectuarlo. Agradeceré de Us. instrucciones al respecto.⁴³

Aqui podemos, talvez, dimensionar a repercussão da inauguração e as adesões que arregimentou. Contudo, entre os “heróis vivos” havia um em particular que recebeu todas as atenções: o argentino Roque Sáenz Peña. Sua participação nos festejos, extensamente fotografada, narrada e celebrada pela imprensa e pelos escritores peruanos, contribuiu para dar ares apoteóticos ao evento.

⁴¹ ESCRIBENS, Carlos. “Nuestro hermano argentino”. **Actualidades**: Revista Ilustrada. Lima, ano 3, número extraordinário, novembro de 1905.

⁴² **El Comercio**. Lima, ed. especial de 16 páginas, n. 29.883, 5 de novembro de 1905, p. 7. IRA.

⁴³ Ofício de Carlos Luque ao MRE. Pisagua, 10 de outubro de 1905. AMRE, caixa 550, carpeta 17, código 8-10-K, fôlio 46.

4. O herói vivo: Roque Sáenz Peña na inauguração

Entre os elementos que tornaram a inauguração do monumento um evento de grande envergadura, podemos reconhecer a vinda, desde a Argentina, de Roque Sáenz Peña (1851-1914). Este militar e político argentino não apenas havia participado da Batalha de Arica, comandando o batalhão de Iquique, como também havia tomado lugar no conselho de guerra reunido pelo coronel Bolognesi, que decidiu rejeitar a rendição oferecida pelo exército chileno à véspera da batalha. Era, junto ao tenente-coronel Manuel La Torre, os únicos ainda vivos em 1905, entre os treze chefes reunidos naquela ocasião.

Longe de uma adesão espontânea de Sáenz Peña à cerimônia, houve um grande empenho por parte das autoridades peruanas para trazê-lo, não apenas apresentando-lhe o convite, mas também retardando a data de inauguração do monumento para viabilizar a sua vinda. Podemos reconstruir os passos dessa negociação na documentação do *Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú*.

As homenagens a Sáenz Peña, por parte do governo peruano, iniciaram-se bem antes da inauguração. Em janeiro de 1905, o Encarregado de Negócios do Peru em Buenos Aires, Ernesto de Tezanos Pinto, dirigiu um ofício ao Ministro de Relações Exteriores afirmando que em data conveniente procederia a entrega das medalhas concedidas pelo Peru ao coronel Sáenz Peña e ao sargento-maior Pedro Toscano, por sua participação nas batalhas de Tarapacá e Arica contra o exército chileno.⁴⁴ Em junho do mesmo ano, Tezanos Pinto informou que finalmente realizara a entrega das medalhas, aproveitando o aniversário da Batalha de Arica, 7 de junho. Acrescenta que, ao invés de enviá-la pelo correio, decidira entregá-la pessoalmente, junto com os membros da colônia peruana na Argentina, transformando a entrega da distinção a Sáenz Peña num ato público solene.⁴⁵ Em agosto de 1905, o Congresso Peruano elevou o argentino a “General de Brigada”.⁴⁶

Em meados do ano de 1905, o governo peruano apresentou o convite a Sáenz Peña, para que comparecesse à cerimônia de inauguração da obra, prevista para ocorrer

⁴⁴ Ofício n. 5, “Medalla para los señores Saenz Peña y Toscano”, de Tezanos Pinto ao MRE. Buenos Aires, 4 de janeiro de 1905. AMRE, caixa 544, carpeta 25, código 5-1, fólio 9.

⁴⁵ Ofício n. 126, “Entrega de dos medallas al coronel Saenz Peña”, de Tezanos Pinto ao MRE. Buenos Aires, 9 de junho de 1905. AMRE, caixa 544, carpeta 25, código 5-1, fólio 186 e 187.

⁴⁶ No dia 29 de agosto, o Encarregado em Buenos Aires enviou um ofício ao Ministro acusando o recebimento de um telegrama no dia 24, no qual se informava a eleição de Sáenz Peña como General de Brigada, pelo Congresso Peruano. Ofício n. 183, “Generalato del doctor Saenz Peña”, de Tezanos Pinto ao MRE. Buenos Aires, 29 de agosto de 1905. AMRE, caixa 544, carpeta 25, código 5-1, fólio 269.

no mês de setembro. Em resposta, Sáenz Peña se dirigiu ao Encarregado de Negócios do Peru esclarecendo-lhe que poderia assistir à cerimônia desde que ela ocorresse no mês de novembro, porque apenas em fins de outubro poderia deixar a capital argentina. Tezanos Pinto lhe contestou que não possuía detalhes sobre o assunto, mas que encaminharia o pedido do argentino ao governo peruano. Em ofício dirigido ao Ministro de Relações Exteriores em 27 de junho, Tezanos recapitulou esses acontecimentos:

El doctor Roque Saenz Peña me manifestó en días pasados que había recibido cartas de Lima, anunciándole que la inauguración del monumento al Coronel Bolognesi se realizaría en el mes de Septiembre próximo y me preguntó si tenía alguna noticia oficial al respecto; agregando, que concurriría con viva complacencia á ese solemne acto, si no se verificaba antes del mes de Noviembre, porque sólo á fines de Octubre le sería posible abandonar esta capital. Como yo no he sido informado por ese Despacho ni por la Municipalidad de Lima acerca de la fecha en que se llevará á cabo esa ceremonia, le contesté al Señor Saenz Peña que nada sabía sobre el particular de un modo exacto; pero que podía telegrafiar á US. transmitiéndole la insinuación que él me había hecho y preguntando si, con tal motivo, podría aquélla ser aplazada hasta el mes de Noviembre del corriente año.⁴⁷

Além de se dirigir a Tezanos Pinto, Sáenz Peña redigiu uma carta direcionada a Javier Prado, Ministro de Relações Exteriores do Peru, em agosto. Nessa missiva, o agora General de Brigada manifestava sua satisfação com o convite, “asegurándole que me encontraré en esa ciudad á mediados del próximo Octubre [...]”.⁴⁸

A 19 de junho de 1905, em correspondência ao Ministro de Relações Exteriores, o prefeito de Lima Federico Elguera acusou-lhe o recebimento de um ofício datado de 16 de junho, no qual se transcrevia o telegrama do Encarregado de Negócios da República em Buenos Aires, anunciando que: “el señor Coronel Sáenz Peña asistirá á la inauguración del Monumento Bolognesi si esta se realiza en el mes de Noviembre”. O prefeito, então, acrescentou:

Creo interpretar el sentimiento público, aceptando el aplazamiento de la inauguración hasta la fecha indicada, si de ello depender dar á ese acto la solemnidad de que lo revestirá la presencia del señor coronel Sáenz Peña, uno de los principales actores de la jornada de Arica.⁴⁹

⁴⁷ Ofício nº 136, “Asistencia del coronel Saenz Peña á la inauguración del monumento á Bolognesi”, de Tezanos Pinto ao MRE. Buenos Aires, 27 de junho de 1905. AMRE, caixa 544, carpeta 25, código 5-1, fólhos 207 e 208.

⁴⁸ Carta de Roque Sáenz Peña ao Ministro Javier Prado. Buenos Aires, 26 de agosto de 1905. AMRE, caixa 542, carpeta 4, código 0-4-, fólhos 50 e 51.

⁴⁹ Ofício n. 667, de Federico Elguera ao MRE. Lima, 19 de junho de 1905. AMRE, caixa 543, carpeta 5, código 2-0-H, fólho 10.

Em 24 de agosto, Elguera comunicou ao ministro que a comissão do monumento havia acordado a data de inauguração, encontrando no mês de novembro um pretexto comemorativo: 4 de novembro, natalício do coronel Bolognesi.⁵⁰

Após averiguar o calendário da Companhia Inglesa de Vapores do Pacífico, Sáenz Peña informou a Tezanos Pinto sua disposição em embarcar no vapor Orissa, que partiria de Montevidéu em 23 de setembro, com previsão de chegada no porto de Callao em 18 de outubro, acompanhado de sua esposa e filha.⁵¹ Contudo, alteraria esse cronograma a morte de Miguel Cané, antigo amigo de Sáenz Peña. Frente a isso, para poder assistir aos funerais do amigo e prestar assistência à sua família com questões relativas ao testamento, o general argentino adiou sua partida para o dia 8 de outubro, com previsão para chegar em Lima no dia 3 de novembro, conforme os itinerários da companhia inglesa.⁵²

Finalmente, Sáenz Peña, sua esposa e filha, acompanhados por Tezanos Pinto, embarcaram rumo ao Peru em princípios de outubro. Em comunicação ao governo peruano, o Encarregado informou que o argentino havia decidido não desembarcar do navio nos portos de Arica e Iquique, onde a embarcação faria paradas. Esses portos, pertencentes às regiões de Arica e Tarapacá, haviam passado ao domínio chileno após a Guerra do Pacífico. O objetivo de Sáenz Peña era evitar manifestações políticas dos peruanos residentes naquelas localidades, que poderiam motivar choques com as autoridades chilenas.⁵³

Contudo, a despeito da previsão de chegada em Callao do ilustre convidado argentino ser 3 de novembro e da data programada para a cerimônia ser 4 de novembro, dia de natalício do herói, o Monumento a Bolognesi só seria inaugurado no dia 6 de novembro de 1905. Como já apontou Rodolfo Monteverde Sotil em sua investigação, esse atraso se deveu às dificuldades impostas pelas autoridades portuárias chilenas ao deslocamento do navio que transportava Sáenz Peña, forçando sua detenção no porto de

---

⁵⁰ Ofício n. 984, de Federico Elguera ao MRE. Lima, 24 de agosto de 1905. AMRE, caixa 543, carpeta 5, código 2-0-H, fólio 12.

⁵¹ Ofício n. 136, “Asistencia del coronel Saenz Peña á la inauguración del monumento á Bolognesi”, de Tezanos Pinto ao MRE. Buenos Aires, 27 de junho de 1905. AMRE, caixa 544, carpeta 25, código 5-1, fólios 207 e 208; Ofício n. 163, “Inauguración del monumento á Bolognesi”. Tezanos Pinto ao MRE. Buenos Aires, 1 de agosto de 1905. AMRE, caixa 544, carpeta 25, código 5-1, fólio 243.

⁵² Esse episódio foi relatado ao governo peruano pelo Encarregado Tezanos Pinto por meio do ofício: Ofício n. 187, “Postergación del viaje del doctor Saenz Peña al Perú”, de Tezanos Pinto ao MRE. Buenos Aires, 10 de setembro de 1905. AMRE, caixa 544, carpeta 25, código 5-1, fólio 275 e 276.

⁵³ Ofício n. 205, “Da cuenta de su viaje y del que realizará el doctor Saenz Peña”, de Tezanos Pinto ao MRE. Buenos Aires, 9 de outubro de 1905. AMRE, caixa 544, carpeta 25, código 5-1, fólio 303.

Pisagua, sob pretexto de buscar a um prófugo da lei.⁵⁴ Em comunicação ao governo peruano em julho, Tezanos Pinto já mencionara que a viagem de Sáenz Peña para o Peru, a fim de participar da inauguração do monumento, a bordo de um navio que faria paradas no litoral chileno, especialmente nas regiões “cativas” reivindicadas pelos peruanos, não havia sido bem acolhida pela imprensa do país vizinho, sendo qualificada de “camorra” pelo diário santiaguino *El Imparcial*.⁵⁵ Acompanhando o atraso do vapor Guatemala, que transportava a família argentina, *El Comercio* publicou:

Preparativos en Arica. (De nuestro corresponsal especial). Pisagua, 1º. – (2 40p.m.) El “Guatemala” se halla detenido en este puerto sin poder continuar su viaje. Dícenos que la causa de esta demora es la necesidad que siente la justicia chilena de buscar á unos cómplices, que presume vienen á bordo, de la falsificación de billetes argentinos de cinco pesos descubierta recientemente y uno de cuyos principales autores fué capturado en Italia hace pocos días. El agente de la compañía a que pertenece el “Guatemala” se presentó al juez pidiéndole suspendiera la orden de detención del vapor y que mandara gentes de policía á bordo, con encargo de continuar buscando á los supuestos delincuentes durante el viaje del vapor de Pisagua á Arica; pero ese funcionario se ha negado á acceder á pretensión tan racional. La actitud del juez arranca unánime protesta entre los pasajeros, que la atribuyen al incalificable propósito de burlar á los peruanos de Tacna y Arica, que esperaban la llegada del “Guatemala” hoy á este último puerto para tener la satisfacción de saludar al general Saenz Peña, que viaja en este vapor.⁵⁶

Roque, sua esposa Rosa González e sua filha Rosa Sáenz Peña tiveram uma passagem celebrada pelo Peru. Cada passo, desde o desembarque no porto de Callao aos banquetes oferecidos e à cerimônia de inauguração, capturado pelos fotógrafos. Porém, a imagem do defensor de Arica já circulara em Lima antes de sua chegada. Em princípios do mês de setembro, o Encarregado Tezanos Pinto recebeu um telegrama do governo peruano, solicitando que ele enviasse ao Peru uma fotografia de corpo inteiro do general Sáenz Peña, com o objetivo de presentear o argentino com um retrato a óleo. Em resposta a esse pedido, Tezanos enviou um ofício ao Peru, em 9 de setembro, informando que:

⁵⁴ **El Comercio**. “La llegada de Sáenz Peña. No llegará a tiempo. Gestiones del alcalde. Otros detalles”. Lima, 31 de outubro de 1905. *Apud* MONTERVERDE SOTIL, Rodolfo. *Op. Cit.*, 2017, p. 690.

⁵⁵ Ofício n. 156, “Publicación referente al viaje del señor Saenz Peña al Perú”, de Tezanos Pinto ao MRE. Buenos Aires, 21 de julho de 1905. AMRE, caixa 544, carpeta 25, código 5-1, fólio 232.

⁵⁶ **El Comercio**. “La llegada de Sáenz Peña. El Guatemala detenido en Pisagua”. Lima, ed. da manhã, nº. 29.874, 2 de novembro de 1905, p. 1. IRA. Devo a Monteverde a referência que me levou a esse artigo.

Figura 12: *Actualidades*. “Retrato hecho recientemente en Buenos Aires”. Lima, ano 3, nº extraordinário, novembro de 1905.

He procurado conseguir un retrato reciente y si fuera posible de pié, del doctor Saenz Peña para remitirlo á US.; pero no he podido obtenerlo porque este caballero no ha vuelto á retratarse desde el año 1890, que lo hizo en Washington, cuando representaba á la Argentina en el Congreso Pan Americano. De esta fotografia mandé un ejemplar por el último correo al señor Luis Miró Quesada, á fin de que la hiciera reproducir en “El Comercio”, el día de la llegada á Lima del doctor Saenz Peña ó en la fecha de la inauguración del monumento á Bolognesi.⁵⁷

Posteriormente, em 21 de setembro, Tezanos Pinto enviou nova comunicação ao Ministério, informando que, em sua despedida da família para viajar ao Peru, Sáenz Peña havia sido novamente fotografado. Ciente da demanda do governo, o Encarregado solicitou ao general uma cópia da fotografia, sem informá-lo para que finalidade, e a remeteu ao Peru pela via de Magalhães.⁵⁸ Dessa sorte, já circulava pela imprensa peruana retratos fotográficos de Sáenz Peña, um mais antigo – de quinze anos atrás – e outro contemporâneo. Tais retratos foram publicados nos dias festivos.

A litografia de Carlos Fabri,⁵⁹ localizada à *calle Mercaderes*, havia lançado ao público uma “copiosa tirada de retratos litográficos del general Sáenz Peña”, além de litogravuras do monumento acompanhado de medalhões, com os bustos do argentino e de Bolognesi. A joalheria Welsch exibiu em sua vitrine uma oferenda do departamento de Puno ao argentino, que “consiste en una hermosa medalla de oro cruz de Malta [...] cuyos colores artisticamente combinados forman los pabellones del Perú y de la Argentina”. Essa medalha (figura 13) vinha ainda com a inscrição “el departamento de Puno al general Sáenz Peña”. Por fim, a tipografia *El Lucero* “ha impreso á 6 tintas y

⁵⁷ Oficio n. 185, “Fotografía del doctor Saenz Peña”, de Tezanos Pinto ao MRE. Buenos Aires, 9 de setembro de 1905. AMRE, caixa 544, carpeta 25, código 5-1, fôlio 272 e 273.

⁵⁸ Oficio n. 193, “Envía un retrato del doctor Saenz Peña”, de Tezanos Pinto ao MRE. Buenos Aires, 21 de setembro de 1905. AMRE, caixa 544, carpeta 25, código 5-1, fôlio 291.

⁵⁹ A respeito da litografia de Carlo Fabbri, ver o artigo de Pachas Maceda, que aborda a trajetória desse artista italiano radicado no Peru no século XIX. PACHAS MACEDA, Sofia. “De Italia al Perú. La obra litográfica de Carlo Fabbri”. In: **Revista del Instituto Riva-Agüero**, vol. 3, nº 1, maio-2018, pp. 137-166.

reparte unas tarjetas postales que ostentan los retratos de Bolognesi, del general Sáenz Peña y el cuadro *La respuesta de Bolognesi*".⁶⁰

Figura 13: “‘Cruz de Malta’ ofrecida por el departamento de Puno”. **Actualidades**. “Los obsequios al general”. Lima, ano 3, n. 141, 9 de dezembro de 1905. BNP.

Figura 14: “Medalla de oro obsequiada por la ciudad del Cuzco trabajada por el joyero Agustín Salazar H.”. **Actualidades**. “Obsequios al general”. Lima, ano 3, n. 142, 16 de dezembro de 1905. BNP.

Periódicos e revistas limenhas, como *El Comercio* e *Actualidades*, trouxeram em suas páginas descrições detalhadas dos aposentos onde deveria se alojar a família Sáenz, na mansão de José Chopitea, situada à *calle de la Minería*, exaltando-se desde o estilo *art nouveau* do mobiliário até à quantidade de pontos de luz elétrica.⁶¹ *El Comercio* estampou reproduções de fotografias tomadas da fachada e do interior da residência, em um empenho de revelar os bastidores íntimos da passagem da família argentina.⁶²

Entre as homenagens que recebeu, Sáenz Peña foi condecorado com uma medalha pelo Congresso Peruano e foi homenageado pelo Jockey Club com uma corrida de cavalos no Hipódromo Santa Beatriz; pelo Club Nacional com um baile, e pelo presidente José Pardo com um banquete. Tais eventos eram ocasião privilegiada para discursos, que depois circulavam nas páginas dos periódicos. Nessas oportunidades, com frequência se reiteravam os laços de amizade entre Peru e Argentina, atados desde a chegada do exército de José de San Martín, como nas palavras do presidente Pardo, ao afirmar ser Sáenz Peña

⁶⁰ **El Comercio**. “La inauguración del monumento”. Lima, ed. da tarde, nº 29.882, 4 de novembro de 1905, p. 1. IRA.

⁶¹ **Actualidades**. “El recibimiento del héroe”. Lima, ano 3, n. 137, 11 de novembro de 1905. BNP.

⁶² **El Comercio**. “Residencia del general Sáenz Peña”. Lima, ed. especial de 16 páginas, nº 29.883, 5 de novembro de 1905, p. 10. IRA.

filho de uma nação “noble amiga del Perú, desde la época gloriosa de la independencia americana.”⁶³

Para além das homenagens de caráter oficial, como a medalha concedida pelo Congresso, a família Sáenz Peña também recebeu uma entusiasmada acolhida por parte da alta sociedade limenha, que organizou numerosos jantares, bailes e recepções para homenageá-los, que podemos revisitar nas notas sociais publicadas no jornal *El Comercio*⁶⁴ ou na edição especial da revista *Prisma*.⁶⁵ No dia 10 de novembro, os Sáenz Peña foram recebidos para um jantar pelo presidente José Pardo e sua esposa Carmen Heeren, nos salões de sua residência na avenida de Santa Teresa, de caráter mais privado. No dia seguinte, o coronel Andrés Cáceres recebeu-os em sua casa, na rua Santo Ildefonso, para uma *matinée-soirée*, evento em que “tomaron parte como que sesenta parejas constituídas por personas caracterizadas de nuestros círculos sociales más distinguidos”.⁶⁶ Os condes de Canevaro, por sua vez, ofereceram à família argentina e outras personalidades um piquenique em sua propriedade no vale de Carabayllo. O passeio contou com uma visita ao engenho de açúcar da propriedade, um baile e um *lunch*. Em 26 de novembro, um domingo, o *Lima Polo and Hund Club* organizou uma *Gimkhana* em honra a Sáenz Peña no Hipódromo de Santa Beatriz, com a presença do presidente Pardo e numerosas famílias ilustres nas tribunas. Três dias depois, Manuel del Valle ofereceu em sua casa, na rua Baquíjano, um *grand dinner*, seguido por um sarau e baile madrugada adentro.

Em 1 de dezembro, coube ao Ministro Plenipotenciário da Bolívia Benedicto Goytia homenagear o general, entregando-lhe uma medalha trazida pela comissão militar boliviana, numa cerimônia que contou também com baile e jantar. Em 15 de dezembro, o general Pedro Muñiz, Ministro da Guerra, convidou as famílias de Sáenz Peña e Tezanos Pinto, além de outras, para passar a tarde no balneário de Ancón, enviando um trem extraordinário para conduzir os seus convidados. No dia 27 do mesmo mês, foi a vez de Javier Prado, Ministro de Relações Exteriores, abrir sua casa em Chorrillos para os argentinos e outras figuras ilustres, oferecendo-lhes um jantar e baile. Dois dias depois, coube ao presidente do Senado, Manuel Irigoyen e sua esposa Mercedes Diez Canseco oferecerem um banquete em sua residência, também em Chorrillos. Apesar de dominar o

⁶³ **Actualidades:** Revista Ilustrada. “La inauguración”. Lima, ano 3, nº 138, 18 de novembro de 1905. BNP.

⁶⁴ **El Comercio.** “Notas sociales”. Lima, n. 29.886, 7 de novembro de 1905, p. 2. IRA.

⁶⁵ **Prisma:** revista ilustrada de Artes, Letras etc. Lima, *Edición extraordinaria: a la gloria de Francisco Bolognesi*, ano 1, dezembro de 1905, pp. 44-90. BNP.

⁶⁶ *Idem*, p. 45.

noticiário, não apenas a aristocracia peruana ofereceu homenagens e recepções: os operários da sociedade *13 Amigos* organizaram uma velada em homenagem ao general estrangeiro em sua sede.⁶⁷

Figura 15: “En Ancón: el almuerzo en casa del señor Talleri i en honor de la familia Sáenz Peña – los invitados”. Foto: Ugarte. *Actualidades*: revista ilustrada. Lima, ano 4, n. 145, 6 de janeiro de 1906. BNP.

Diante de tantas homenagens e eventos sociais, que aparentemente todas as corporações e famílias abastadas da cidade desejavam oferecer aos argentinos, sua viagem de regresso a Buenos Aires foi postergada, e apenas ocorreria na segunda metade do mês de janeiro de 1906, mais de dois meses após a inauguração.⁶⁸ A despeito de todo o clima festivo que dominava a imprensa, mais uma vez coube à pena de González Prada as mais ríspidas críticas à atenção dispensada a Sáenz Peña, interpretada por ele como bajulação excessiva e vergonhosa.

En las fiestas hubo algo muy curioso: el actor principal del drama quedó postergado, mientras uno de sus colaboradores secundarios vino a ocupar el mejor sitio. Bolognesi, que dio su vida, se ha eclipsado ante Sáenz Peña, que tuvo intenciones de sacrificar la propia. Em nada queríamos ofender a este caballero pues le estamos muy agradecidos por habernos brindado su sangre en la guerra con Chile y por haber alzado siempre la voz en contra de la fuerza y la conquista brutal; pero la gratitud en los pueblos (así como en los individuos) tiene sus

⁶⁷ **Prisma**: revista ilustrada de Artes, Letras etc. Lima, *Edición extraordinaria: a la gloria de Francisco Bolognesi*, ano 1, dezembro de 1905, p. 77. BNP.

⁶⁸ A partida da família é comentada em: **Actualidades**: revista ilustrada. “La despedida”. Lima, ano 4, n. 148, 27 de janeiro de 1906. BNP.

manifestaciones decorosas y sus límites, fuera de los cuales, un sentimiento noble y elevado se convierte en adulación y bajeza. [...].⁶⁹

Depois de criticar o fato de que Sáenz Peña recebia mais atenção do que o verdadeiro herói homenageado, Bolognesi, o autor ensaiou uma interpretação a respeito desse aspecto, frente à qual se posicionou de modo crítico.

Es que a la sombra de este señor se hace dos políticas: la internacional y la casera. De la *casera*, nada diremos porque todos saben que divertir y entretener al pueblo figura como parte de los recursos gubernamentales, señaladamente cuando no se pisa terreno muy firme ni se ve nubes rosadas en todo el horizonte. De la *internacional*, sólo repetiremos que algunos se figuran dar bofetadas en el rostro de los chilenos cada vez que palmorean a Sáenz Peña. *Hay gentes que ya miran a este señor de Presidente en la Argentina, declarar la guerra a Chile y devolvernos no sólo Tacna y Arica, sino Iquique y Tarapacá. Desde que otros nos emanciparon del yugo español, aguardamos que otro nos saque de las garras chilenas: simple costumbre* [grifo nosso].

As palavras de González Prada nos convidam a refletir sobre as razões que explicam a centralidade atribuída pelo Estado e pelas oligarquias peruanas à vinda e à presença de Roque Sáenz Peña na inauguração do monumento. Esforço que, como vimos, envolveu o adiamento da cerimônia para novembro, a outorga da patente de General de Brigada, a encomenda de retratos fotográficos e, finalmente, uma calorosa recepção.

Cabe fazermos breves apontamentos sobre a trajetória desse militar, que àquela altura ainda não havia sido eleito presidente da Argentina, o que ocorreria apenas em 1910. Após seu regresso da Guerra do Pacífico, Sáenz Peña se converteu numa figura pública de proeminência, desempenhando cargos de notoriedade: Embaixador no Uruguai em 1887 e posteriormente Ministro de Relações Exteriores do governo de Juárez Celman em 1890; representante argentino, junto a Manuel Quintana, na Primeira Conferência Pan-Americana de Washington, entre 1889 e 1890. Em 1892, seu pai, Luis Sáenz Peña, candidatou-se e foi eleito presidente da Argentina, em um contexto em que sua própria candidatura ganhava fôlego.

Para compreender sua passagem por Lima, como pontuou González Prada, podemos observar pela perspectiva da política externa e da política doméstica, ainda que em outros termos. A respeito da política externa, Monteverde Sotil já apresentou uma reflexão de fôlego, levando em consideração o contexto geopolítico pós-guerra e o esforço peruano por recuperar suas províncias cativas de Tacna e Arica. Nesse sentido, buscava-se na Argentina respaldo para a reivindicação peruana de retomar as províncias

⁶⁹ GONZÁLEZ PRADA, Manuel. *Op. Cit.*, 1941, pp. 119-121.

perdidas, ou mesmo um mediador diplomático para o conflito com o Chile – assim como o país rio-platense arbitraria as negociações do Peru com a Bolívia, que resultariam em um tratado de fronteiras em 1909.⁷⁰

Por outro lado, a passagem do general argentino por Lima também respondeu a interesses internos, que nos parecem ir além de “divertir y entretener el pueblo”, como disse González Prada. Para além da proeminência política de Sáenz Peña, que certamente jogou luz sobre sua figura, sugerimos que ele reunia em sua biografia aspectos considerados centrais pelas elites civilistas⁷¹ no poder para a composição da narrativa histórica que se queria forjar a respeito do passado recente, fartamente explorados em discursos públicos e nos editoriais de jornal. Exaltava-se o fato de Sáenz Peña, sem ser peruano, ter se deslocado até o Peru e aderido voluntariamente ao exército daquele país quando se iniciou o conflito.⁷² Nesse sentido, o argentino era a prova viva da justiça da causa peruana, capaz de sensibilizar e mobilizar inclusive atores externos ao Peru. Podemos identificar esses aspectos no trecho a seguir, publicado em *Actualidades*.

I como merecido premio á tanta grandeza de espíritu, ha querido la mano de Dios conservar la existencia de Roque Saénz Peña i conducirlo á nuestras playas para que, personero expontáneo como fué de un pueblo hermano en las horas amargas, le acompañe también en sus alegrías. ¡Sí! Aquí está ese americano ilustre que mezcló abnegado su sangre generosa con la de Francisco Bolognesi en la hecatombe del Morro. Lima, el Perú entero, agradecido, le recibe con los brazos abiertos, le bendice desde el fondo de su alma; bendice á los suyos, bendice á su tierra nobilísima, cuna de la libertad de medio continente!⁷³

O próprio discurso de Sáenz Peña, ao receber a medalha do Congresso Peruano, revela sua apropriação e manejo desse repertório, ao interpretar sua sobrevivência em Arica nos seguintes termos: “mi vida no la quiso el Perú; me la devolvió en Arica, ó por

⁷⁰ MONTEVERDE SOTIL, Rodolfo. “Política internacional de la posguerra del Pacífico, remodelación urbana y proyectos escultóricos de Lima: el monumento público a Francisco Bolognesi y los Caídos en la Batalla de Arica (1905)”. *Historia*, n. 50, vol. II, julho-dezembro 2017, pp. 664-665.

⁷¹ “Civilista” é o termo para designar os partidários do Partido Civil, agremiação política fundada em 1871, sob a liderança de Manuel Pardo y Lavalle (1834-1878), presidente peruano durante a inauguração do Dos de Mayo. Esse partido, segundo Ivan Millones, era formado pela oligarquia limenha relacionada ao setor agroexportador costeiro, aliado aos grandes fazendeiros da serra. Uma referência sobre a história do partido antes da guerra é o livro de Mücke: MÜCKE, Ulrich. *Política y burguesía en el Perú*. El Partido Civil antes de la Guerra con Chile. Lima: IEP, 2010.

⁷² Contudo, em discurso pronunciado em um banquete oferecido ao Ministro da Colômbia, Pablo Arosemena, publicado em *El Comercio* de 31 de julho de 1879, Sáenz Peña atribuiu sua adesão ao lado peruano às rivalidades com o Chile, acusando-o de “anarquizar” as repúblicas limítrofes e denunciando os fazendeiros chilenos por comprarem gado roubado dos argentinos através dos *malones* indígenas. Reproduzido em: *El Comercio*. “Saenz Peña. Como apareció en el Perú. Su discurso belico”. Lima, ed. da tarde, nº 29.887, 7 de novembro de 1905, p. 2. IRA.

⁷³ PORTAL, Ismael. “Habla la Historia”. *Actualidades*: revista ilustrada. Lima, ano 3, nº extraordinário, novembro de 1905. BNP.

orgullo nacional, por que quería que sólo sangre peruana regara el morro, ó porque pensó que era necesario que quedara en pie un testigo imparcial del heroísmo de sus hijos”.⁷⁴

Em segundo lugar, a presença de Sáenz Peña cumpriu o papel, como observador estrangeiro e, portanto, interlocutor político neutro, de corroborar os caminhos percorridos pelo Peru no processo de “reconstrução nacional” conduzido àquele momento pela oligarquia civilista. Mais uma vez, Sáenz Peña operou dentro desse universo, em seu discurso durante o banquete que lhe foi oferecido pelo presidente:

Yo percibo un gobierno sin oposición ó con una oposición tan elevada i tan patriótica, que realza vuestro prestigio como primer magistrado de la Nación. [...]. Por el pueblo i el gobierno del Perú, i por la felicidad personal de V.E. cuyos destinos presiento mui felices en la obra de la reconstrucción ya comenzada.⁷⁵

Por outro prisma, buscou-se, através da ereção e inauguração da obra escultórica, afirmar como bem-sucedido o caminho trilhado pelo país desde o final do conflito, referendando as iniciativas tomadas nesse processo. Dentro desse contexto, não apenas o Monumento a Bolognesi mas também a própria presença do convidado argentino ofereciam o marco simbólico de reconstrução da nação. A associação é transparente:

Las personas que no han tenido la suerte de presenciar las explosiones patrióticas de ese día [...] no alcanzarán a comprender la intensidad del regocijo popular. Era más que un día de fiesta para Lima, más que un día de júbilo para el Perú entero: era una fecha gloriosa, capaz de señalar en la Historia un momento decisivo de resurgimiento. *De hoy más, la llegada de Sáenz Peña i la inauguración del monumento á Bolognesi servirán de punto de partida para recordar el punto inicial del progreso de la patria*⁷⁶ [grifo nosso]

5. O Peru pós-guerra: a construção de um monumento para reconstrução da nação

O esforço do Estado em trazer o veterano argentino, a mobilização de amplos setores da sociedade, a cobertura da imprensa, os banquetes e bailes, não foram iniciativas apenas para justificar a memória dos caídos do passado: elas cumpriram um papel fundamental para os vivos do presente. Buscamos agora compreender os objetivos políticos e as coordenadas ideológicas da monumentalização do mártir de Arica.

A construção do Monumento a Bolognesi, assim como sugeriu González Prada a respeito da presença do general argentino Sáenz Peña na cerimônia de inauguração,

⁷⁴ CISNEROS, Luis F. “Ex-Cathedra”. *Actualidades*. Lima, ano 3, nº 137, 11 de novembro de 1905. BNP.

⁷⁵ *Actualidades*. “La inauguración”. Lima, ano 3, nº 138, 18 de novembro de 1905. BNP.

⁷⁶ *Actualidades*. “El recibimiento del héroe”. Lima, ano 3, nº 137, 11 de novembro de 1905. BNP.

desempenhou um papel na política externa e na política doméstica peruana. No âmbito da política externa, sem sombra de dúvidas a ereção do monumento deve ser vista dentro da campanha internacional para recuperar as províncias cativas de Tacna e Arica. Nesse sentido, como pontuamos no segundo capítulo, é significativo que a homenagem tenha recaído sobre o comandante das forças peruanas da Batalha de Arica, que teve lugar justamente em um dos territórios reclamados pelo Peru. A derrota peruana nessa batalha significou a perda dessas regiões, transferindo-se a arena do conflito para Lima e, finalmente, para a região centro-andina. Afirmar o heroísmo dos militares do exército peruano envolvidos nesse confronto, como Bolognesi, Ugarte e More, sua rejeição à rendição, era especialmente importante nos discursos que reivindicavam sua reintegração ao território nacional. Federico Elguera, prefeito de Lima, assim se pronunciou na inauguração:

Defensores de Arica: desde hoy tendréis dos monumentos levantados en vuestra memoria; éste, obra del genio i del arte; i el otro, el Morro, obra de la naturaleza i de los siglos. [...]. Éste, que acabamos de descubrir, entonando el hermoso cántico de la libertad, *i el otro, que envuelto en el sudario del cautiverio ansía i espera, que el sol de la patria vuelva á irradiar en su cumbre i á brillar para siempre en sus comarcas* [grifo nosso].⁷⁷

No âmbito da política doméstica, superados os primeiros anos após o fim da guerra – especialmente, vencido o prazo para a realização do plebiscito que definiria o futuro das províncias de Tacna e Arica, 1894 –, colocava-se o desafio da construção da narrativa histórica canônica sobre o conflito, complicada por seu desfecho desastroso. Para tanto, buscou-se iluminar episódios de heroísmo individual que sugerissem que, apesar da derrota, os oficiais e soldados peruanos ofereceram o máximo de si, entregaram sua própria vida. É nesse sentido que são entronizados como heróis máximos do conflito o almirante Miguel Grau, comandante do monitor Huascar, que enfrentou toda esquadra chilena por cinco meses, até perecer no Combate Naval de Angamos em outubro de 1879; o coronel Francisco Bolognesi, em Arica, que mesmo em desvantagem de forças foi ao campo de batalha; e o coronel Alfonso Ugarte, saltando com seu cavalo do morro para não entregar a bandeira ao inimigo.

O Monumento a Bolognesi participa desse processo, ao privilegiar, apesar da derrota final: a recusa de Bolognesi e seus companheiros frente à proposta de rendição chilena, presente no revelo do pedestal; a disposição de Bolognesi de lutar até a morte,

⁷⁷ Discurso transcrito em: **Actualidades**: revista ilustrada. “Discurso del Alcalde de Lima Dr. Federico Elguera”. Lima, ano 3, número extraordinário, novembro de 1905, BNP.

presente na própria estátua do herói ao topo, e no segundo relevo disposto do pedestal; a honra dos combatentes peruanos, como Ugarte, que se lançou do morro para não entregar a bandeira ao inimigo, representado no grupo escultórico lateral.

Para contornar o fracasso da derrota militar, os discursos enunciados por ocasião da inauguração da obra escultórica, tanto pelas autoridades quanto pelos editoriais de jornal, buscaram apresentar o Peru como vencedor moral do conflito, pela justiça de sua causa e pelo sacrifício de seus soldados, apesar da desigualdade de forças. Segundo Enrique A. Carrillo, em artigo publicado na revista *Actualidades* em novembro de 1905, o Peru havia vencido o Chile, não o contrário:

Por ellos [Bolognesi e Grau], la derrota no fue triste ni humillante. En el peñón de Arica i en las aguas de Angamos, el Perú, vencido, dió la más señalada prueba de su vigor i de su grandeza; *i ante los ojos de la posteridad, ante el criterio de los extraños, á la luz de la filosofía i de la historia, en ambos puntos venció el Perú á su vencedor*, porque en ellos confirmó sus derechos á la inmortalidad i adquirió, manchados con su propia sangre, mojados en su propio llanto, nuevos títulos que atestiguasen la soberbia de su heroísmo i la inviolada pureza de su honra. [grifo nosso]⁷⁸

Para o articulista anônimo de *El Comercio*, a Batalha de Arica foi a síntese insuperável de heroicidade e grandeza. Aqui, mais uma vez, o resultado da guerra e da batalha são apequenados.

No hay entre las acciones de armas de otros pueblos, ninguna que supere á la defensa de Arica, ni en heroicidad, ni en grandeza. [...] Si no tuvimos en Arica los resplandores del triunfo, conquistamos los lauros de la gloria. Si no nos favoreció el destino por la desigualdad material de la contienda, se escribió en el Morro, con la sangre generosa de tanta víctima, una página brillante de nuestra historia de que podemos con justicia enorgullecernos. La victoria en la guerra depende frecuentemente del azar; no así el heroísmo reflexivo y sereno, que, con el sacrificio de la vida, levanta al infortunio sobre el nivel del triunfo. El episodio de Arica honra al Perú tanto como la más hermosa de las victorias; los actores de esa gran epopeya merecen eterna y respetuosa gratitud de la patria.⁷⁹ [grifo nosso]

Nesses discursos, multiplicavam-se termos como “sacrifício”, “holocausto” e “martírio”, enfatizando-se o caráter redentor da guerra. Por seu turno, o prefeito Federico Elguera procurou justificar a construção de um monumento a uma batalha perdida, desassociando os verbos “vencer” e “ganhar”:

Si los pueblos coronan de laurel á sus guerreros vencedores, deben coronar también á sus guerreros abnegados. Si levantan arcos de triunfo al éxito, deben erigir monumentos de gloria al sacrificio. Hai victorias de las armas, como hai

⁷⁸ CARRILLO, Enrique A. “Lo que significa el monumento”. *Actualidades*: revista Ilustrada. Lima, ano 3, número extraordinário, novembro de 1905. BNP.

⁷⁹ *El Comercio*. “Francisco Bolognesi”. Lima, edição especial de 16 páginas, nº 29.883, 5 de novembro de 1905, p. 1. IRA.

victorias del deber. No son héroes, los que ganan el campo por la superioridad de fuerza, sino los que caen sobre él defendiendo la justicia y abrazando su bandera. [...]. *Las naciones que vencen en la guerra, no son siempre las que ganan*. Los triunfos materiales dan bienestar pasajero, orgullo que desmoraliza i riqueza que corrompe. [...]. Hai desastres útiles, heridas provechosas i sacudimientos necesarios. [...]. *Si Arica fué calvario, Bolognesi i sus compañeros fueron redentores* [grifo nosso].⁸⁰

É interessante cruzar o processo de construção da memória histórica da guerra com o outro país derrotado, a Bolívia. Laura Hosiasson, a partir dos escritos memorialísticos produzidos por personagens que viveram a experiência do conflito, argumenta que na Bolívia não houve um processo paralelo de exaltação de personalidades individuais – em especial, oficiais de alta patente – diante da condução desastrosa dos líderes Hilarión Daza, que abandonou o país durante o confronto, e Narciso Campero. Nesse país, ao contrário, constituiu-se uma “heroicidade coletiva”, dedicada aos soldados e batalhões como sujeito plural e anônimo, ao invés de personagens de singularidade exemplar. Assim são as palavras do boliviano Daniel Ballivián nas advertências de suas memórias *Recuerdos de un subteniente*, ao apresentar os objetivos de sua publicação:

Al mismo tiempo que para sacar del olvido en que yacen nombres que deberían estar grabados con letras de oro en más de un monumento público que me he decidido a exumar estos “Recuerdos” y publicarlos.⁸¹

Ao contrário da Bolívia, onde os comandantes do exército não foram poupados pelo fracasso na guerra e os louros deslocaram-se aos combatentes anônimos,⁸² no Peru houve o esforço de construir figuras heroicas individuais, eximindo-as de culpabilidade pela derrota. É interessante notar que esse esforço de heroicizar oficiais de alta patente tenha coincidido com as preocupações das classes dirigentes peruanas de promover a reconstrução do país preservando valores de respeito à ordem e hierarquia social.

Terminada a guerra, um dos primeiros desafios das elites peruanas foi o de reprimir a mobilização camponesa e indígena na serra central, que ganhara ares de revolução social. Tal agitação na região centro-andina nascera durante a guerra, quando guerrilhas camponesas e indígenas, sob a liderança do marechal Andrés Avelino Cáceres (1836-1923), ocuparam as terras de fazendeiros acusados de colaborar com o exército chileno na região. À medida, porém, que a colaboração com o inimigo deixou de ser uma

⁸⁰ Discurso transcrito em **Actualidades**: revista ilustrada. “Discurso del Alcalde de Lima Dr. Federico Elguera”. Lima, ano 3, número extraordinário, novembro de 1905. BNP.

⁸¹ HOSIASSON, Laura J. **Nação e imaginação na Guerra do Pacífico**. São Paulo: Edusp, 2011, p. 63.

⁸² Uma exceção, sem a envergadura de figuras como Grau e Bolognesi no Peru e Arturo Prat no Chile, é Eduardo Abaroa, civil que se associou às tropas bolivianas, morto no início da guerra. *Idem*, p. 58.

iniciativa isolada para se tornar uma opção de classe das elites proprietárias, esperançosas em contribuir para a rápida conclusão do conflito, as invasões se multiplicaram e abalaram a ordem fundiária. Após o fim da guerra, diante da recusa dos rebeldes de desocuparem as terras e deporem suas armas, o Estado dirigirá seu aparelho repressivo para garantir seu reenquadramento na tradicional estrutura de dominação. Caberá ao próprio Cáceres, investido com a faixa presidencial do país em 1886, conduzir a repressão contra seus antigos aliados de ocasião. Sintetizou Manrique:

La pacificación de la sierra central era imperativa porque al concluir la guerra la estructura social terrateniente había sido quebrada: aún en 1888 cuarenticinco de las haciendas más importantes – de la región comprendida entre Cerro de Pasco y la provincia de Tayacaja, en el norte de Huancavelica, estaban en poder de los indígenas en armas. [...]. Cuando Cáceres dispuso en Huancayo el fusilamiento de los jefes de la guerrilla de Colca, el 2 de junio de 1884, trataba de revertir este proceso, respondiendo a las demandas más urgentes de los terratenientes de la región: desarmar a los indígenas, volver a encuadrarlos en las estructuras de dominación tradicional que habían quedado profundamente subvertidas por la guerra y recuperar las tierras ocupadas. La pacificación de la sierra central combinó el manejo político de los conflictos, allí donde esta fue posible, con el recurso a la violencia, cuando la beligerancia indígena cerraba el camino a una salida negociada.⁸³

Desse modo, o Monumento a Bolognesi rende tributo a um momento específico da guerra, a campanha sul, marcada pela atuação de exércitos regulares, regidos por estreita hierarquia militar, reconhecidos como os legítimos representantes da nação em seu embate com o Chile. Pairava o silêncio até então, porém, a respeito da resistência guerrilheira camponesa e indígena, e suas reivindicações sociais.

Contudo, deve-se pontuar que a resistência na região andina – conhecida como *Campaña de la Breña* – foi parcialmente encoberta pelo manto do esquecimento nas primeiras décadas após a guerra, sobretudo, graças à atuação política de Andrés Cáceres, como já assinalou Iván Millones. Enquanto Bolognesi morreu no campo de batalha, preservando sua imagem das disputas políticas que sucederam o conflito e imediatamente alcançando a transcendência heroica, Cáceres permaneceu atuante na arena política: fundou o Partido Constitucional e, finalmente, vestiu a faixa presidencial (1886-1890, 1894-1895). Seu governo foi marcado pela aprovação do polêmico Contrato Grace (1889) com os credores britânicos, que envolveu pesadas concessões em troca da reinserção econômica do país no mercado mundial.⁸⁴ Cáceres governou mantendo atados os laços

⁸³ MANRIQUE, Nelson. **Historia de la República**. Lima: COFIDE, 1995, pp. 180-181.

⁸⁴ A dívida externa peruana não era paga desde a bancarrota de 1876, operação indispensável para a reinserção do país no mercado mundial. Nesse sentido, celebrou-se o contrato Grace, que resultou na entrega de importantes recursos naturais e da infraestrutura de transportes do país aos credores britânicos:

com importantes setores do Exército, o que provocou desconforto nas elites civilistas. Foi alijado do poder após uma guerra civil contra Nicolás de Piérola (1894-1895), que acabou por conduzir seu grande adversário ao poder. Desse modo, diluíram-se os consensos ao redor de sua figura, que não gozava de unânime estima entre os diversos setores políticos nacionais. Por outro lado, Cáceres foi constantemente criticado por ter ameaçado a ordem social, acusado de armar os camponeses andinos e estimular as ocupações das terras dos fazendeiros colaboracionistas. Apenas sob o Terceiro Militarismo, a partir da década de 1930, este militar seria plenamente alçado ao panteão de heróis nacionais, coincidindo com a celebração do centenário de seu natalício em 1936.⁸⁵

No plano político, após os governos de Andrés Cáceres e Nicolás de Piérola, que assumiram a missão de “pacificação” do país e resolução da questão da dívida externa, gradualmente retornou ao centro do poder o Partido Civil, fenômeno designado segundo civilismo. Sucedendo o governo de Eduardo López de Romaña (1899-1903), presidente que promulgou a lei determinando a construção do Monumento a Bolognesi, os civilistas deixaram a posição coadjuvante e assumiram a cadeira presidencial na pessoa de Manuel Candamo (presidente entre 1903 e 1904), permanecendo no poder – com um breve interregno no governo de Guillermo Billinghurst, de 1912 a 1914 – até 1919. Todas as etapas fundamentais do monumento foram, portanto, realizadas sob sucessivos governos civilistas: a lei que autorizou sua construção, em 1899, a organização do concurso e a colocação da pedra fundamental, em 1902, por López de Romaña, que governou sob uma coalizão dos partidos Civil e Demócrata; o andamento das obras, sob o governo civilista de Candamo; e a inauguração do monumento, por José Pardo, em 1905.

Por fim, a importância dos próceres da Guerra do Pacífico conquistou um estatuto especial no Peru. Segundo a historiadora peruana Carlota Casalino Sen, o processo de independência não forneceu ao Peru seus heróis nacionais, uma vez que as principais figuras que se destacaram na luta emancipatória permaneceram atuantes na arena política, erodindo a possibilidade de surgir ao redor delas amplos consensos e minando seu potencial de transcender à categoria de heróis.⁸⁶

---

entre outras coisas, concederam-se as estradas de ferro por 66 anos; a livre-navegação no Lago Titicaca; e dois milhões de hectares de terra na Amazônia, para colonização europeia. Cf. MANRIQUE, Nelson. *Op. Cit.*, 1995, p. 179.

⁸⁵ MILLONES MARÍÑEZ, Iván Ernesto. **De caudillo militar a héroe nacional: la creación de la figura heroica del mariscal Andres A. Cáceres entre la República Aristocrática y el Tercer Militarismo (1895-1939)**. Lima: UNMSM – Dissertação de mestrado em História Política, 2002.

⁸⁶ CASALINO SEN, Carlota. **Los héroes patrios y la construcción del Estado-nación en el Perú (siglos XIX y XX)**. Lima: Tese de Doutorado – UNMSM, 2008, pp. 136-138.

Dessa forma, para Iván Millones, configurou-se um panteão de heróis pátrios onde não se destacam as figuras da independência, mas da Guerra do Pacífico. Tal aspecto se manifestou no aproveitamento das festas pátrias – em comemoração à independência, no mês de julho – para a realização de cerimônias ligadas à rememoração da guerra contra o Chile. Exemplificam esse aspecto: a publicação do livro *Recuerdo de la S. A. de la Exposición a los Defensores de la Patria en la Guerra de 1879 a 1883 en el LXIV Aniversario de la Independencia del Perú*, pela Sociedad Administradora de la Exposición, no aniversário da independência de 1885, obra que continha distintas biografias de heróis e episódios épicos dos tempos de guerra; a colocação da pedra fundamental de um monumento na cidade de Iquitos, idealizado para homenagear os loreanos mortos na guerra, em julho de 1898; a colocação da pedra fundamental do Monumento a Bolognesi em julho de 1902; a publicação por iniciativa do governo, coincidindo com as festas pátrias, dos relatos *Nuestros héroes*, de Nicolás Augusto González e Victor Mantilla, e *Episodios heroicos de la Guerra del Pacífico*, de Ernesto Rivas, obsequiados às escolas.⁸⁷

Um dos pontos altos do processo de monumentalização da Guerra do Pacífico na capital peruana, do qual o monumento a Bolognesi constitui um primeiro capítulo, seria a inauguração da *Cripta de los Héroes* em 1908, no Cemitério Presbítero Maestro, onde foram acomodados os túmulos de Bolognesi e Grau – e, futuramente, Cáceres. A transferência dos mártires do conflito para a cripta, cuja edificação foi conduzida pelo arquiteto francês Émile Robert, constituiu-se num evento público de relevo (figura 16).

---

⁸⁷ MILLONES MARÍÑEZ, Iván Ernesto. *Op. Cit.*, 2002, pp. 28-30.

Figura 16: “El arzobispo leyendo su discurso”, “Sarcófago de Grau” e “Sarcófago de Bolognesi”. *Variedades*: revista ilustrada. “Gloria Victis”. Lima, número extraordinário, 11 de setembro de 1908, p. XIX. IRA.

No Chile, o país vencedor do conflito, despontaram importantes projetos escultóricos para homenagear a guerra, facilitados pelo êxito final na contenda. Nesse país, a grande personalidade heroica saída do conflito foi Arturo Prat (1848-1879), capitão da fragata *Esmeralda* morto no combate de Iquique em maio de 1879, transformado, a maneira de Grau, em herói máximo da marinha chilena.⁸⁸ Destacou-se também o general Manuel Baquedano (1823-1897), que liderou o exército chileno em diversas batalhas, regressando vivo do conflito.

Entre os monumentos chilenos à Guerra do Pacífico, uma das primeiras obras de importância foi o *Monumento a los Héroes de Iquique* – originalmente *Monumento a la Marina Nacional* –, erigido em 1886 na atual Plaza Sotomayor, na região portuária de Valparaíso, onde repousam os restos mortais de Prat e seus companheiros.⁸⁹ Esse monumento teve a particularidade de ter sido lançado durante o conflito, pelo presidente Aníbal Pinto, em 1879,⁹⁰ ainda que o esforço de guerra tenha adiado sua construção, conduzida pelo arquiteto francês Diógenes Maillart e pelo escultor francês Denys Pierre

⁸⁸ HOSIASSON, Laura. *Op. Cit.*, 2011, pp. 57-58.

⁸⁹ GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Op. Cit.*, 2004, p. 676; 679.

⁹⁰ Conforme consta na página da Armada de Chile. Disponível em: <https://www.armada.cl/armada/en-el-radar/monumento-a-la-marina-nacional/2017-12-12/145216.html> Acessado: 02.09.2019.

Puech, além do chileno Virginio Arias. A obra é coroada por uma estátua do herói Arturo Prat, além de estátuas de outras personalidades, como Ernesto Riquelme, Juan Dios Aldea, Ignacio Serrano e o marinheiro desconhecido.⁹¹ Posteriormente, destacaram-se o *Monumento a los Héroes del Combate de la Concepción*, encomendado em 1920 à escultora Rebeca Matte e erigido na Alameda de Santiago.⁹² Por fim, o escultor chileno Virginio Arias é autor do Monumento equestre a Manuel Baquedano, erigido em 1928 na praça homônima, em Santiago.⁹³

6. Epílogo: antigos personagens, novos heróis

Cumprir pontuar, por fim, que outros personagens mais antigos, anteriores à Guerra do Pacífico, dos tempos da luta pela independência e construção do Estado Nacional ou mesmo do período colonial, ganharam maior projeção em meados do século XX, especialmente em governos militares, como assinalou Iván Millones. Entre essas figuras, podemos citar o marechal e ex-presidente Ramón Castilla (1797-1867), quem, sob a ditadura militar de Manuel Odría (entre 1948 e 1956), teve sua imagem amplamente difundida, através da criação do *Instituto Libertador Mariscal Ramón Castilla*. Essa associação buscou afirmar as virtudes do tarapaquenho como grande estadista, responsável pela promulgação das leis que aboliram a escravidão e o tributo indígena no país na década de 1850. Desse modo, Castilla se diferenciava de Cáceres, por ter sido, simultaneamente, um militar e um político bem-sucedido, atestando a possível convergência das duas esferas em um momento que se desejava legitimar o papel do Exército na política.

Um segundo personagem resgatado em períodos militares foi o líder indígena rebelde Tupac Amaru II, transformado em ícone das reformas que se queriam implementar durante o governo do general Juan Velasco de Alvarado, entre 1968 e 1975.⁹⁴ Sobre o uso de Tupac Amaru II e, mais amplamente, do universo indígena

⁹¹ GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Op. Cit.*, 2004, p. 679.

⁹² *Idem*, pp. 679-680. Ver também, para esse e outros monumentos mencionados aqui: SALGADO, Alfonso. “Escultura pública e identidad nacional: Chile, 1891-1932”. In: CID, Gabriel; SAN FRANCISCO, Alejandro (ed.). **Nacionalismo e identidad nacional en Chile**. Siglo XX, vol. 1. Santiago: Ediciones Centro de Estudios Bicentenario, 2010, pp. 159-190.

⁹³ ZAMORANO PÉREZ, Pedro Emilio. “Escultura en Hispanoamérica durante el siglo XIX: el caso chileno”. *Archivo Español de Arte*, LXXXIV, 333, janeiro-março de 2011, pp. 25-40. Uma lista dos trabalhos do escultor chileno Arias pode ser acessada na página do *Museo Nacional de Bellas Artes* do Chile, “Artistas Visuales Chilenos”: <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40054.html#obra> Acessado: 02.09.2019.

⁹⁴ MILLONES MARÍÑEZ, Iván. *Op. Cit.*, 2002, pp. 32-33; p. 50; p. 78.

peruano como elemento legitimador pelo *Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada*, liderado por Velasco de Alvarado, Gabriela Pellegrino Soares pontuou:

A valorização das particularidades nacionais se traduziu, no projeto do GRFA, em um esforço para fortalecer símbolos históricos e criar um caráter nacional. O passado indígena e sobretudo inca ocupou um lugar central nessa construção, inspirando o próprio nome do plano de governo militar [Plano Inca]. *Como Belaúnde Terry, os militares colocavam os incas como precursores dos princípios comunitários e estatizantes que fundamentavam seu projeto, e o constante recurso a esse universo simbólico se expressou no GRFA através da oficialização do quechua, da organização dos festivais Inkarrí e da exaltação de personagens históricos como Tupac Amaru. Mais uma vez o passado peruano era tomado como fonte de legitimação de um projeto político reformador.*⁹⁵ [grifo nosso]

---

⁹⁵ SOARES, Gabriela Pellegrino. **Projetos políticos de modernização e reforma no Peru: 1950-1975**. São Paulo: Annablume/ FAPESP, 2000, pp. 125-126.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dos quatro capítulos desta dissertação, procuramos percorrer a trajetória dos monumentos Dos de Mayo (1874) e Francisco Bolognesi (1905), que estabeleceram profundas conexões com projetos políticos nacionais e internacionais. Os dois primeiros monumentos limenhos a render homenagem a personagens históricos peruanos, saídos de conflitos militares nos quais o Peru se envolveu no século XIX, não buscaram apenas afirmar narrativas gloriosas ou de resistência heroica para o passado da nação, mas corresponderam a uma agenda política então vigente no contexto pós-bélico.

Dessa sorte, apesar de proposto no dia seguinte ao Combate de Callao (1866), pelo próprio presidente coronel Prado, como uma homenagem de cunho personalizado a seu ex-ministro Gálvez, o Monumento Dos de Mayo se constituiu em uma afirmação do programa americanista que então pautava a política externa peruana, em um contexto de temor por uma reação espanhola ou por novas intervenções imperialistas de potências europeias no continente. O Monumento a Bolognesi, por sua vez, proposto quase vinte anos após a morte do herói homenageado, correspondeu aos esforços peruanos por recuperar do Chile as províncias de Tacna e Arica, frente à não realização do plebiscito esperado para 1894, em cuja estratégia o monumento, inaugurado com a presença do ex-combatente argentino Roque Sáenz Peña, jogou um papel central.

Nesse esforço, buscamos iluminar zonas cinzentas na trajetória das obras, até então não abordadas pelos historiadores. Para o Monumento Dos de Mayo, resgatamos sua mutação, de um projeto originalmente focado na figura do coronel Gálvez, pelo decreto de 3 de maio de 1866, para uma obra destinada a celebrar o triunfo do Peru e das repúblicas aliadas, em perspectiva americanista. Como demonstramos, o pintor suíço Marc Gleyre, escolhido como presidente da comissão organizadora do concurso, teve papel protagonista nesse processo, ao sugerir às autoridades peruanas que a manutenção do coronel Gálvez no alto da coluna resultaria na sobreposição de sua imagem individual à comemoração da vitória como triunfo coletivo da nação e da aliança americana. Nos diários de debates do Senado, pudemos recuperar as disputas ao redor da presença ou ausência da estátua do coronel no monumento. Como frisamos, outras pesquisas que nos antecederam apontaram para o viés americanista do Dos de Mayo. Contudo, ao não considerarem a mutação do conteúdo comemorativo da obra, testemunhada nos decretos publicados no diário oficial *El Peruano* e na correspondência consular entre as

autoridades na França e no Peru, no nosso entendimento, desenvolveram análises lacunares sobre o tema.

Por outro lado, empreendemos um esforço de análise formal do Dos de Mayo, buscando compreender seus relevos e grupos escultóricos ultrapassando a simples descrição, identificando os modelos que orientaram os artistas franceses provenientes tanto do repertório clássico greco-romano quanto da estatuária parisiense que lhes era contemporânea. Para interpretar os grupos escultóricos que alegorizam as repúblicas, consideramos os escudos de armas de cada país vigentes no período e os comentários do jornal *El Comercio* contemporâneos à inauguração.

Com relação ao Monumento a Bolognesi, entendemos que nossa contribuição foi problematizar a teoria de que existiu um “projeto original” do escultor Agustín Querol para a obra, rechaçado por razões econômicas, revelando sua vinculação ao esforço empregado na década de 1950 por desqualificar a escultura do herói e legitimar sua substituição. Por meio do *Archivo Central del Ministerio de Relaciones Exteriores*, logramos acessar os bastidores do concurso e da própria execução da obra, identificando as estratégias mobilizadas pelos escultores para triunfar no certame, bem como as tensões subsequentes entre Querol e as autoridades peruanas.

Dimensão central desta pesquisa foi a implantação dos monumentos na cidade e as dinâmicas de apropriação de que foram alvo desde sua inauguração. Resgatamos, buscando suporte nas fontes documentais, o processo de construção das praças e das edificações circundantes. Abordamos, igualmente, algumas das diversas cerimônias que se reuniram naquele espaço, desde as solenidades oficiais às espontâneas e contestatórias à ordem social.

A trajetória dos monumentos Dos de Mayo e Bolognesi nos revela como é dinâmica a interação da escultura pública com a população, as instituições e o Estado, de modo que novas camadas de sentido se acumulam e os ressignificam. Desse modo, vimos como as críticas aos monumentos se avolumaram ao longo do tempo, mobilizando argumentos contrários à atuação de escultores estrangeiros e à representação dos heróis em pose agônica.

Pelas somas monetárias investidas para sua construção, por suas dimensões e verticalidade, por sua implantação destacada na trama urbana limenha e pela relevância que os heróis ainda conservam – especialmente o coronel de Arica –, os monumentos Dos de Mayo e Bolognesi, apesar de já inaugurados há mais de um século, certamente estão entre as obras escultóricas mais importantes da capital peruana.

Entretanto, o estado contemporâneo das esculturas não corresponde à essa importância. Inúmeras peças de bronze estão ausentes nos dois monumentos – praticamente todas as espadas originalmente empunhadas pelas estátuas foram subtraídas, o que dificulta a compreensão das cenas retratadas pelo observador desavisado (figuras 1 e 2). A deterioração, por sua vez, extrapola os conjuntos escultóricos e atinge as edificações circundantes, que já foram cartão postal da cidade. Os palacetes construídos por Larco ao redor da *Plaza Dos de Mayo* na década de 1920, acompanhando a desvalorização socioeconômica da região, estão bastante deteriorados, sendo que um deles foi parcialmente destruído por um incêndio em 2014¹ (figura 3).

Soma-se à degradação das obras as transformações vivenciadas em seu entorno urbano, que converteram as praças Dos de Mayo e Bolognesi em ilhas de trânsito. Cercadas por avenidas largas com intenso fluxo de veículos, desprovidas de semáforos ou faixas de pedestres que assegurem aos pedestres uma travessia segura, instalados em praças desprovidas de qualquer atrativo que favoreça a sociabilidade, os monumentos Dos de Mayo e Bolognesi tornaram-se inacessíveis aos transeuntes.²

Figuras 1 e 2: Espadas ausentes na estátua que alegoriza o Peru no Monumento Dos de Mayo, e na estátua que integra o grupo soldados defendendo a bandeira, do Monumento a Bolognesi. Fotografia: Rafael Scarelli, julho de 2017.

¹ **El Comercio**. “Incendio en Plaza Dos de Mayo afecta antigua casona”. Lima, 16 de outubro de 2014. Disponível em: <https://elcomercio.pe/lima/incendio-plaza-dos-mayo-afecta-antigua-casona-288957>. Acessado: 24.08.2019.

² Agulhon sublinhou como as esculturas em praças públicas não podem mais ser contempladas das janelas dos carros pelos motoristas, nem pelos pedestres convertidos transeuntes apressados. Cf. AGULHON, Maurice. “La statuomanie et l’histoire”. **Histoire Vagabonde, I**. Paris: Gallimard, 1988, p. 181.

Figura 3: Aspecto ruinoso de um dos palacetes que margeia a Plaza Dos de Mayo. Fotografia: Rafael Scarelli, julho de 2017.

Deve-se ressaltar, contudo, que apesar do descaso e do isolamento, os monumentos Dos de Mayo e Bolognesi continuam sendo objeto de apropriações e interações que a população limenha, aglutinando-a para manifestações. Uma das mais importantes centrais sindicais do país, a *Confederación General de Trabajadores del Perú*, tem sua sede em um dos antigos palacetes construídos por Larco na Plaza Dos de Mayo,³ de modo que manifestações grevistas ou pelo Primeiro de Maio seguem acontecendo na praça com frequência.⁴ O Monumento a Bolognesi, por sua vez, permanece anualmente acolhendo a cerimônia de Jura da Bandeira.

Quem chega à capital peruana e percorre suas ruas, no entanto, dificilmente poderá imaginar a rica e controversa história desses monumentos já centenários, erigidos na fronteira entre a velha e a nova cidade.

³ Em sua página virtual, consta “Dirección: Plaza 2 de Mayo, n° 4, Lima 1”. Ver: <http://www.cgtp.org.pe>. Acessado: 24.08.2019.

⁴ Ver, por exemplo: **El Comercio**. “Día del trabajo: así fue marcha de la CGTP en Plaza Dos de Mayo”. Lima, 1º de maio de 2017. Disponível em: <https://elcomercio.pe/lima/dia-marcha-cgtp-plaza-dos-mayo-417926?foto=12>. Acessado: 24.08.2019.

LISTA DE IMAGENS

Introdução

Figura 1: Vista frontal do Monumento Dos de Mayo. *Prisma*: revista ilustrada de Artes, Letras etc. Lima, ano 2, nº. 8, 16 de fevereiro de 1906. Biblioteca del Museo de Arte de Lima (MALI).

Figura 2: No detalhe, estátua do coronel José Gálvez, aos pés da estátua que alegoriza o Peru. *Prisma*: revista ilustrada de Artes, Letras etc. Lima, ano 2, nº. 8, 16 de fevereiro de 1906. MALI.

Figura 3: Monumento a Bolognesi recém-inaugurado. *Prisma*: revista ilustrada de Arte, Letras, etc. Lima, ano 1, “edición extraordinaria: a la gloria de Francisco Bolognesi”, dezembro de 1905. Biblioteca Nacional del Perú (BNP).

Figura 4: estátua de Francisco Bolognesi. *Actualidades*. Lima, ano 2, nº 67, 7 de junho de 1904. BNP.

Capítulo 1

Figura 1: exposição dos projetos em fevereiro de 1868. *L'illustration*. “Exposition des modèles du monument à élever au Pérou”, Paris, ano 26, vol. 51, nº 1305, 29 de fevereiro de 1868, p. 138.

Figuras 2, 3 e 4: Projetos premiados pelo concurso Dos de Mayo. LE PREUX, E.-F. *Un album d'architecte*: 70 gravures accompagnées de leur texte explicatif par E.F. Le Preux, architecte. Paris: Charles Juliot, Éditeur, Librairie Artistique, Industrielle et Littéraire, 1874. Original de New York Public Library.

Figura 5: Delmaet & Durandelle, 4, Faub. Montmartre, fotógrafos. Monumento al “Dos de Mayo”. Simulacro erigido em Paris em 1872. Fotografia, 21 x 16.5 cm. Colección Luis Eduardo Wuffarden, Lima. Cf. MAJLUF, Natalia. *Escultura y espacio público*. Lima, 1850-1879. Lima: IEP, 1994, p. 52.

Figura 6: no detalhe, proas de navios ao redor da coluna. Cf. HAMANN MAZURÉ, Johanna. *Monumentos públicos en espacios urbanos de Lima, 1919-1930*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2011, p. 46.

Figura 7: “Colonne rostrale érigée à Roma en mémoire de la victoire navale remportée par Caius Duillius sur les Carthaginois”. *Figures de l'Histoire de Polybe*. Bibliothèque nationale de France, s/d, département Estampes et photographie, 4-ID-34.

Figura 8: ao fundo, reprodução da coluna Diulia, presente no Museo della Civiltà Romana, sala VII, “La conquista del Mediterraneo”. Disponível na página do museu:

http://www.museociviltaromana.it/es/percorsi/percorsi_per_sale/sezioni_storiche/sala_vii_la_conquista_del_mediterraneo Acessado: 31.07.2019.

Figuras 9 e 10: Paris Zigzag. Le site des parisiens curieux. “Les plus beaux réverbères de Paris”: <https://www.pariszigzag.fr/lieux-insolites/plus-beaux-reverberes-paris> Acesso: 01.04.2019.

Figura 11: *Monumento en honor a los héroes del Combate del Dos de Mayo* Fotografia: sépia; 314 x 251 mm. Autor: Eugenio Courret. Disponível em PUCP:

<http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/110805>. Localização: FOT-0972-A

Figura 12: Fontaine du Palmier, 1860-1869. Fotógrafo Édouard Baldus. Fotografia, 28,1 x 20,6 cm (épr.), 40 x 30 cm (mont.). Portal des Bibliothèques Municipales Spécialisées. Disponível em: <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0001989390>. Acesso: 01.04.2019.

Figuras 13, 14 e 15: Monumento a Crespel-Delisse, Arras, 2017. Fotografia: Sunala. Disponível em:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monument_%C3%A0_Crespel-Delisse_01.jpg Acesso: 01.04.2019.

Figura 16: conjunto alegórico representando o Peru, na face frontal do monumento. Aos pés da estátua do Peru e sobre a placa de dedicatória da obra, está a estátua do coronel José Gálvez. *Prisma*. Lima, ano 2, núm. 8, 16 de fevereiro de 1906. Biblioteca del Museo de Arte de Lima (MALI).

Figuras 17 e 18: porção lateral direita e esquerda do conjunto alegórico do Peru. *Prisma*, 1906.

Figura 19: no detalhe, do lado direito da estátua do Peru, podemos ver a *Vicunha*, camelídeo andino, e a *Quina*, planta arbustiva. Fotografia: Rafael Dias Scarelli, julho de 2017.

Figura 20: no detalhe, do lado esquerdo da estátua, podemos identificar a *Cornucópia* recheada de moedas. Fotografia: Rafael Dias Scarelli, julho de 2017.

Figura 21: Escudo de armas del Perú. Ao topo, a vicunha e a quina. Na parte inferior, a cornucópia. Disponível na página do Ministerio del Interior: <https://www.mininter.gob.pe/pdfs/simbolos-patrios.pdf> Acessado: 07.06.2017.

Figura 22: *Gaulês moribundo*, Museu Capitolino, Roma. Fotógrafo: José Luiz Ribeiro, 2016. Disponível: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dying_Gaul_-_Palazzo_Nuovo_-_Musei_Capitolini_-_Rome_2016_\(4\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dying_Gaul_-_Palazzo_Nuovo_-_Musei_Capitolini_-_Rome_2016_(4).jpg) Acessado em: 01.04.2019.

Figura 23: conjunto alegórico representando o Chile. *Prisma*, 1906.

Figuras 24 e 25: porção lateral direita e esquerda da estátua do Chile. *Prisma*, 1906.

Figura 26: no detalhe, ao lado direito da estátua, o *Condor*.. Fotografia: Rafael Dias Scarelli, junho de 2017.

Figura 27: no detalhe, ao lado esquerdo, o *Penacho de tres plumas* e um *Fascio littorio*. Fotografia: Rafael Dias Scarelli, junho de 2017.

Figura 28: *Escudos de armas del Chile*, com o condor, o cervídeo huemul e as plumas tricolores ao topo. Disponível na página Gobierno de Chile: <http://www.gob.cl/emblemas-patrios/> Acessado: 07.06.2017.

Figura 29: conjunto alegórico representando o Equador. *Prisma*, 1906.

Figuras 30 e 31: porção lateral direita e esquerda da estátua do Equador. *Prisma*, 1906.

Figura 32: no detalhe, ao lado direito da estátua, frutos tropicais, em especial bananas e abacaxi. Fotografia: Rafael Dias Scarelli, julho de 2017.

Figura 33: ao lado esquerdo, um jacaré pousa sua pata sobre um jarro do qual escorre um líquido. Fotografia: Rafael Dias Scarelli, julho de 2017.

Figura 34: *Escudo de Armas del Ecuador*. Disponível na página do Consulado do Equador nos Países Baixos: <http://www.embassyecuador.eu/site/index.php/es/ecu-simbolos-patrios> Acessado: 07.06.2017.

Figura 35: conjunto escultórico representando a Bolívia. *Prisma*, 1906.

Figuras 36 e 37: porção lateral direita e esquerda da estátua da Bolívia. *Prisma*, 1906.

Figura 38: no detalhe, do lado direito da estátua da mulher, espigas de milho e um arado. Fotografia: Rafael Dias Scarelli, julho de 2017.

Figura 39: no detalhe, à esquerda da estátua, um menino nu. Fotografia: Rafael Dias Scarelli, julho de 2017.

Figura 40: *Escudo de armas de Bolívia*, com o condor e a lhama. Disponível na página da Embaixada em Londres: <http://www.bolivianembassy.co.uk/index.php/bolivia/simbolos-patrios> Acessado: 07.06.2017.

Figura 41: Ercole Fanciullo. Museu Capitolino, Roma. Disponível em: <http://capitolini.info/scu00383/>. Acessado: 01.04.2019.

Figura 42: *L'Univers Illustré*, nº 902. Paris, 6 de julho de 1872, p. 428. Fonte: BnF – Gallica, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5757942p/f6.item> Acessado: 08.06.2017.

Figura 43: no detalhe da gravura, podemos facilmente discernir o menino nu, componente da alegoria da Bolívia, ao lado da alegoria do Peru.

Figura 44: primeiro relevo, “los preparativos de la defensa del Callao”. Fotografia: Rafael Dias Scarelli, julho de 2017.

Figura 45: “Mariano Ignacio Prado y su gabinete”, 1866. Fotografia, 215 x 250mm. Colección Elejalde, ELE 0396. Disponível: <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/9713> Acesso: 13.04.2019.

Figura 46: Anônimo, século XIX. *El general Mariano Ignacio Prado y su primer gabinete* ou *Gabinete de los Talentos*. Museo del Ejército Fortaleza Real Felipe del Callao. Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:El_Gabinete_de_los_Talentos.jpg. Acesso: 23.04.2019.

Figura 47: segundo relevo, “representa la torre de la Merced, el principio del combate”. Fotografia: Rafael Dias Scarelli, julho de 2017.

Figura 48: *Vista de un aspecto del Fuerte de Maipú durante el Combate del 2 de Mayo*. Callao, 1866. Fotografia, 227 x 148mm. PUCP, Colección Elejalde, 1866. Disponível em: <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/9386> Acesso: 08.04.2019.

Figura 49: “nombres de los patriotas que sucumbieron en el combate del Callao”. Fotografia: Rafael Dias Scarelli, julho de 2017.

Figura 50: terceiro relevo “figura el contra-almirante Mendez Nuñez, herido a bordo de la Numancia”. Fotografia: Rafael Dias Scarelli, julho de 2017.

Figura 51: no detalhe, o comandante ferido. Fotografia: Rafael Dias Scarelli, julho de 2017.

Figura 52: Antonio Muñoz Degrain, *El brigadier Casto Méndez Núñez cae herido en el puente de la fragata Numancia frente a los fuertes de El Callao*, 1870. Pintura a óleo, 164.5 x 267.5 cm, Museo Naval de Madrid, N° inventario: MNM-190. Disponível em: <http://www.bibliotecavirtualdefensa.es/BVMDefensa/i18n/consulta/registro.cmd?id=40850> Acesso: 15.04.2019.

Figura 53: quarto relevo, “nos pinta las averinas sufridas por la Villa de Madrid y la Berenguela, vistas en la bahia desde la playa”. Acervo pessoal, julho de 2017.

Figura 54: *Callao, siglo XIX: cañón del pueblo, combate del 2 de Mayo*. fotografia, 253x204 mm; Colección Jorge Renjifo Fowler. Disponível em: <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/4675> Acesso: 15.04.2019.

Figura 55: quinto relevo, “nos presenta otra escena martima en la derrota de la escuadra y en la persecucion que le hace la flotilla peruana”. Fotografia: Rafael Dias Scarelli, julho de 2017.

Figura 56: sexto relevo, “se trata de la entrada triunfal de las tropas en Lima, en la Plaza Mayor”. Fotografia: Rafael Scarelli, julho de 2017.

Figuras 57: no detalhe, a mulher indígena indiferente à comemoração. Rafael Scarelli, julho de 2017

Figura 58: Relevo do pilar norte na passagem central do arco. Fotografia em cartolina, papel albuminado, 19.4 x 25cm. Alinari Fratelli. Coleção do Institut d'Archéologie classique de Strasbourg, [Fundo Adolf Michaelis](#). Bibliothèque de la Maison Interuniversitaire des Sciences de l'Homme – Alsace. Disponível em: <http://docnum.u-strasbg.fr/cdm/ref/collection/coll4/id/549>. Acesso em: 15.04.2019.

Figura 59: Fotografia, papel albuminado, 19 x 25cm. Alinari Fratelli. Collection de l'Institut d'Archéologie classique de Strasbourg, [Fonds Adolf Michaelis](#). Bibliothèque de la Maison Interuniversitaire des Sciences de l'Homme – Alsace. Disponível em: <http://docnum.u-strasbg.fr/cdm/ref/collection/coll4/id/551>. Acesso: 15.04.2019.

Figura 60: Giulio Romano, *Triunfo de Tito e Vespasiano*, 1537. Pintura, óleo sobre madeira, 122 x 171cm. Museu do Louvre, Paris. Wikipedia, Steerpike, 2007. Disponível em:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Romano_Triumph_of_Titus_and_Vespasian.jpg Acesso: 24.08.2019.

Figura 61: placa de dedicatória do monumento, “a los defensores del Peru y de la America”. Fotografia: Rafael Dias Scarelli, julho de 2017.

Figura 62: gradil do Monumento Dos de Mayo. Fotografia: Rafael Dias Scarelli, julho de 2017.

Figuras 63 e 64: detalhes do gradil do Monumento. Fotografias: Rafael Dias Scarelli, julho de 2017.

Figura 65: Lampadários instalados na praça. Fotografia Rafael Dias Scarelli, julho de 2017.

Figura 66: Detalhe de uma fotografia sem data especificada, de aproximadamente meados do século XX, que exhibe lampadários distintos dos atuais. Provavelmente, esses também não se constituem nos originais, inaugurados em 1874. “Plaza Dos de Mayo”. MMML, AHF/Pla/52.

Capítulo 2

Figuras 1 e 2: projeto *Resurgit*, de Alessandro Biggi, e projeto *Pershelles*, de Charles Perron. MIRANDA ITURRINO, Enrique (dir.). *La Epopeya del Morro de Arica*, 7 de junio de 1880. Lima: Ministerio de Guerra, Comisión Permanente de la Historia del Ejército del Perú, 1980, parte III.

Figura 3: *El Alburn Iberoamericano*. Madrid, ano XX, n. 19, 22 de maio de 1902, p. 219. Biblioteca Nacional de España.

Figura 4: Capa de *Union Ibero-Americana*, ano 16, n. 195. Madrid, 30 de abril de 1902, Biblioteca Nacional de España.

Figura 5: GIL, Rodolfo. *Agustín Querol*. Madrid, 1910. “Proyecto de Monumento”. Lâmina XXV.

Figura 6: “Concurso de estatua ecuestre que perpetúe la memoria del rey Alfonso XII”. *La ilustración española y americana*. Madrid, ano 45, n. 23, 22 de junho de 1901, p. 373.

Figuras 7 e 8: Ofício nº 97, do Consulado de Gênova, A. de Idiaquez, ao MRE. Gênova, 12 de outubro de 1904. AMRE, caixa 540, carpeta 34, código 8-31-A, fólios 68 e 69.

Figura 9: Face frontal do monumento, Alegoria da Fé. Foto: Moral. *Prisma: revista ilustrada de Artes, Letras*. Lima: ano 1, “edición extraordinaria a la gloria de Francisco Bolognesi”, dezembro de 1905, p. 8.

Figuras 10 e 11: Monumento aos Bombeiros (1897). Cemitério Colón, Havana, Cuba. Warburg, Banco comparativo de imagens – CHAA-UNICAMP. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/548>. Acessado: 05.05.2019.

Figura 12: Querol em seu ateliê, ao lado da escultura do *Monumento aos Mártires da Religião e da Fé*, de Zaragoza. Tomada de *L’art et les Artiste: revue mensuelle d’art ancien et moderne*. Paris, tomo III, abril-setembro de 1906, pp. 208-209. BnF-Gallica.

Figura 13: Face frontal do projeto de Querol para o monumento ao rei Alfonso XII. *Revue des Arts Décoratifs*. Paris, nº. 1, janeiro de 1902. BnF-Gallica.

Figura 14: projeto de Querol para o monumento a Bartolomé Mitre, 1906-1907. GIL, Rodolfo. *Agustín Querol*. Madrid: Sáenz de Jubera Hermanos Eds., 1910, Lámina XXXVIII.

Figura 15: no detalhe, vê-se a mulher alada e o grupo de soldados empunhando espadas. Pedestal do projeto de Querol para o monumento a Mitre.

Figura 16: Face posterior da obra, alegoria da História. *Actualidades: revista ilustrada*. Lima, ano II, n. 67, 7 de junho de 1904.

Figura 17: Face lateral esquerda da obra, Alfonso Ugarte e seu cavalo. *Actualidades*: revista ilustrada. Lima, ano II, n. 67, 7 de junho de 1904. BNP.

Figura 18: Agostino Marazzani (1905). *Inmolación de Alfonso Ugarte*, óleo sobre tela, 364cm x 258cm. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú. Fonte: página do museu, <http://sistemas2.cultura.gob.pe/pyBienes/index.jsp?paginaactual=1>. Acessado: 05.01.2018.

Figura 19: MANTILLA, Victor. RIVAS, Ernesto. *Nuestros héroes*. Episodios nacionales de la Guerra del Pacífico (1879-1883). Lima, Arequipa: J. Boix Ferrer Editor, 1903, p. 240. IRA.

Figura 20: Face lateral direita, grupo de soldados defendendo a bandeira. *Alma Española*. Madrid, ano II, n. 21, 16 de abril de 1904, capa. Biblioteca Nacional de España

Figura 21: Relevô do monumento, face esquerda do pilar. Fotografia: Rafael Scarelli, julho de 2017.

Figura 22: Juan Lepiani (1894). *La respuesta*, óleo sobre tela. MCMA, Lima, Peru. Fonte: [https://es.wikipedia.org/wiki/La_respuesta_\(pintura\)](https://es.wikipedia.org/wiki/La_respuesta_(pintura)). Acessado: 05.01.2018.

Figura 23: Relevô do monumento, face direita do pilar. Fotografia: Rafael Scarelli, julho de 2017.

Figura 24: Juan Lepiani (1899), *El último cartucho*, óleo sobre tela, 650x450cm. MCMA, Lima, Peru. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Batalla_de_Arica.jpg. Acessado 05.01.2018.

Figura 25: Capitel do Monumento a Bolognesi, exibindo as esculturas em mármore da Fama, com a trombeta, e da Glória, com os louros. *Actualidades*: revista ilustrada. “El Monumento a Bolognesi”. Lima, ano 2, n. 55, 22 de fevereiro de 1904. BNP.

Figura 26: Projeto de Querol para o monumento ao rei Alfonso XII. No capitel, vemos as figuras da Fama, com sua trombeta, e da Glória. *Revue des Arts Décoratifs*. Paris, nº. 1, janeiro de 1902. BnF-Gallica.

Figura 27: Placa de dedicatória. *Actualidades*: revista ilustrada. “El Monumento a Bolognesi”. Lima, ano 2, n. 55, 22 de fevereiro de 1904. BNP.

Figura 28: Placa com os nomes dos chefes militares que participaram do conselho de guerra que rechaçou a oferta de rendição oferecida pelos chilenos. *Actualidades*. “El Monumento a Bolognesi”. Lima, ano 2, n. 55, 22 de fevereiro de 1904. BNP.

Figura 29: Escudo peruano. *Actualidades*: revista ilustrada. “El Monumento a Bolognesi”. Lima, ano 2, n. 55, 22 de fevereiro de 1904. BNP.

Figura 30: Estátua de Bolognesi. *Actualidades*: revista ilustrada. Lima, ano II, n. 67, 7 de junho de 1904. BNP.

Figura 31: Monumento aos Mortos em Avranches, Manche, inaugurado em 1924, obra de Fernand-Louis Angué. Alain Choubard. Disponível em: <https://monumentsmorts.univ-lille.fr/monument/3641/avranches-place/?elm=90>
Acessado: 29.07.2019.

Figura 32: Monumento aos Mortos em Préaux-Du-Perche, Orne, obra de *Marbreries Générales de Paris* [Gourdon dir.]. Outros exemplares dessa obra estão presentes em numerosas cidades francesas. Serge Philippe Lecourt. Disponível em: Acessado: <https://monumentsmorts.univ-lille.fr/monument/29625/preaux-du-perche-place/?elm=1203>
29.07.2019.

Capítulo 3

Figura 1: *Actualidades*, revista ilustrada. “Los viajes de Colón”. Lima, ano IV, n. 177, 18 de agosto de 1906, p. 861.

Figura 2: Plano de Lima. Primer Plano elaborado por el sistema de fotogrametría por el Servicio Geográfico del Ejército en 1935 para el Cuerpo Técnico de Tasaciones. Escala 1:10,000 (Archivo JGD). GUNTHER DOERING, Juan. *Planos de Lima*, 1613-1983. Lima: Municipalidad de Lima/PetroPerú, 1983. Biblioteca Nacional del Perú (BNP).

Figura 3: Portada del Callao, s/d. MML. Archivo Fotográfico, Casas, Balcones, Murallas. Caixa 3, 2008.

Figura 4: *El Comercio*. “Monumento Bolognesi”. Lima, n.º 27.993, 14 de junho de 1903, p. 3. IRA.

Figura 5: *Memoria de la Municipalidad de Lima, 1902*. Lima: Librería e Imprenta Gil, 1903.

Figuras 6, 7, 8 e 9: Plano de Lima por Santiago Basurco, 1904. In: GUNTHER DOERING, Juan. *Planos de Lima*, 1613-1983. Lima: Municipalidad de Lima/PetroPerú, 1983. Biblioteca Nacional del Perú (BNP).

Figuras 10 e 11: “Monumento en honor a los héroes del Combate del Dos de Mayo”. Fotografía, 314 x 251 mm. Eugenio Courret. Disponível em: <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/110805>. Localização: [FOT-0972-A.jpg \(876.9Kb\)](#)

Figura 12: detalhe “Perspectiva de la Plaza”, já apresentado na figura 4.

Figura 13: fotografia da cerimônia inaugural, antes de puxar-se o véu que cobria a obra. *El Comercio*. La inauguración del monumento”. Lima, ed. de la tarde, n. 29.887, 7 de novembro de 1905, p. 1. IRA.

Figuras 14 e 15: “Plaza Bolognesi. – Edificios de la familia Merkel premiados por el H. Concejo”. *Memoria de la Municipalidad de Lima*, 1906. Lima: Librería é Imprenta Gil, 1907. BNP e AHML.

Figura 16: *Variedades*. “Las construcciones modernas de Lima”. Lima, ano VII, n. 174, 1º de julho de 1911, p. 785. BNP.

Figura 17: Avenida Interior de la Colmena. *Memoria de la Municipalidad*, 1906. Lima: Librería é Imprenta Gil, 1907. BNP.

Figura 18: “Plaza Dos de Mayo estado actual”. *Mundial*. “Los bellos proyectos que tenía don Victor Larco Herrera para el embellecimiento de Lima”. Lima, ano 2, n. 80, 25 de novembro de 1921, p. 17. MALI.

Figura 19: Projeto assinado pelo arquiteto Claude Sahut. *Mundial*. “Los bellos proyectos que tenía don Victor Larco Herrera para el embellecimiento de Lima”. Lima, ano 2, n. 80, 25 de novembro de 1921, p. 17. MALI.

Figura 20: Projeto das fachadas dos edifícios. *Variedades*. “La infatigable cooperación del señor Victor Larco Herrera al progreso de la ciudad”. Lima, ano 20, n. 873, 22 de novembro de 1924, p. 2901. BNP.

Figura 21: Plano da nova Plaza Dos de Mayo. *Ciudad y Campo y Caminos*. “Urbanización 2 de Mayo”. Lima, n. 10, setembro de 1925, pp. 21-22. BNP.

Figura 22: “Embellecimiento de la Plaza ‘2 de Mayo’”. *Mundial*. “El embellecimiento de la Plaza Dos de Mayo”. Lima, ano 6, n. 283, 13 de novembro de 1925, pp. 16-17. BNP.

Figura 23: “Plaza Dos de Mayo”. MMML, Archivo Fotográfico, Plazas y Plazuelas, caixa 1, 2008, AHF/Pla/52.

Figura 24: Johann Moritz Rugendas (1802-1858). *La Plaza de Armas de Lima* (1843). Óleo sobre tela. 68,3 x 91,8cm. Coleção particular.

Figura 25: Discurso de Plácido Jiménez ante o Monumento Dos de Mayo. *Variedades*. “La fiesta del ‘2 de mayo’”. Lima, Ano XVII, n. 636, 8 de maio de 1920. BNP.

Figura 26: “Aspecto de parte de las tropas y del público en la Plaza Bolognesi”. *Variedades*: revista ilustrada. “La ceremonia del domingo”. Lima, ano VI, n. 119, 11 de junho de 1910, p. 717.

Figura 27: “Entrega del pabellón al cuerpo de Tiradores nº 1 y misa de campaña en la Plaza Bolognesi”. *Ilustración Peruana*. Lima, ano I, n. 36, 8 de junho de 1910. Biblioteca

MALI. Ao centro, aparecem o altar e os sacerdotes. Ao lado direito, junto à bandeira peruana, o presidente Augusto B. Leguía em seu primeiro mandato (1908-1912).

Figura 28: Missa de campanha celebrada pelo “Capellán del Palacio” na cerimônia de Jura da Bandeira de 1926. *Variedades*. “La Jura de la Bandera”. Lima, ano XXII, n. 954, 12 de junho de 1926.

Figura 29: *Variedades*. “Las fiestas de la victoria de los aliados”. Lima, ano XIV, n. 560, 23 de novembro de 1918, p. 1.116. BNP.

Figura 30: “Un aspecto del mitin”. *Variedades*. “La Huelga”. Lima, ano VIII, n. 237, 14 de setembro de 1912, p. 1.109. BNP.

Figura 31: “Los obreros en la plaza dos de mayo”. *Variedades*. “La fiesta obrera del 1º de mayo”. Lima, ano VIII, n. 218, 4 de maio de 1912, p. 540. BNP.

Figura 32: *Variedades*. “Las últimas carreras de bicicletas”. Lima, n. 535, ano XIV, 1º de junho de 1918, p. 514.

Figura 33: *Mundial*. “Nuevas vistas aereas de Lima”. Lima, ano VIII, n. 369, 8 de julho de 1927. BNP.

Capítulo 4

Figuras 1 e 2: Duas faces de uma medalha comemorativa ao combate, e uma das quais se vê alegorias das quatro repúblicas aliadas, com a inscrição *Alianza Americana de MDCCCLXVI*. “Medalla conmemorativa de la victoria del Callao, existente en el Museo Numismático de la Casa Nacional de Monedas”. In: SOCIEDAD FUNDADORES. *1866 – Dos de Mayo 1916*. Lima: Sociedad Fundadores, 1917, IRA.

Figura 3: primeira página do jornal *El Comercio*, nº 29.883, véspera da inauguração, 5 de novembro de 1905, IRA. Em destaque, aparecem o retrato de Francisco Bolognesi e o monumento.

Figura 4: retratos dos treze chefes militares que participaram do conselho de guerra que rejeitou a rendição aos chilenos, publicado em *Actualidades*: revista ilustrada, ano 3, nº extraordinário. Lima, novembro de 1905, BNP. Abaixo dos retratos, há um uma legenda explicativa que designa seus nomes e patentes.

Figura 5: duas faces da moeda distribuída na cerimônia da primeira pedra. Fonte: *Rincón de Historia Peruana*. Página: <http://historiadordelperu.blogspot.com.br/2012/06/el-primer-monumento-francisco-bolognesi.htm>. Acessado: 05.11.2017.

Figura 6: “Aspecto de la Plaza de la Exposición al llegar del Callao el ilustre argentino”. *Actualidades*: revista ilustrada. Lima, ano III, n. 137, 11 de novembro de 1905. BNP.

Figura 7: “La calle de la Minería em momentos de entrar el General en su casa”. *Actualidades*: revista ilustrada. Lima, ano III, n. 137, 11 de novembro de 1905. BNP.

Figura 8: “Vista panorámica de la Plaza Bolognesi i Paseo Colón, al descubrirse el monumento”. *Actualidades*: revista ilustrada. Lima, ano III, n. 138, 18 de novembro de 1905. BNP.

Figura 9: *El Comercio*. Lima, ed. da manhã, nº. 29.880, 4 de novembro de 1905, p. 3. IRA.

Figura 10: *El Comercio*. Lima, ed. da manhã, nº 29.874, 2 de novembro de 1905, p. 3. IRA.

Figura 11: “sobrevivientes del combate de Arica”. Fotografia: Ugarte. *Actualidades*: Revista Ilustrada. Lima, ano 3, nº extraordinário, novembro de 1905. BNP.

Figura 12: *Actualidades*. “Retrato hecho recientemente en Buenos Aires”. Lima, ano III, nº extraordinário, novembro de 1905. BNP.

Figura 13: “‘Cruz de Malta’ ofrecida por el departamento de Puno”. *Actualidades*. Los obsequios al general”. Lima, ano III, n. 141, 9 de dezembro de 1905. BNP.

Figura 14: “Medalla de oro obsequiada por la ciudad del Cuzco trabajada por el joyero Agustín Salazar H.”. *Actualidades*. “Obsequios al general”. Lima, ano III, n. 142, 16 de dezembro de 1905. BNP.

Figura 15: “En Ancón: el almuerzo en casa del señor Talleri i en honor de la familia Sáenz Peña – los invitados”. Foto: Ugarte. *Actualidades*: revista ilustrada. Lima, ano IV, n. 145, 6 de janeiro de 1906. BNP.

Figura 16: “El arzobispo leyendo su discurso”, “Sarcófago de Grau” e “Sarcófago de Bolognesi”. *Variedades*: revista ilustrada. “Gloria Victis”. Lima, número extraordinário, 11 de setembro de 1908, p. XIX. IRA.

Considerações finais

Figuras 1 e 2: Espadas ausentes na estátua que alegoriza o Peru no Monumento Dos de Mayo, e na estátua que integra o grupo soldados defendendo a bandeira, do Monumento a Bolognesi. Fotografia: Rafael Scarelli, julho de 2017.

Figura 3: aspecto ruinoso de um dos palacetes que margeia a Plaza Dos de Mayo. Fotografia: Rafael Scarelli, julho de 2017.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Fontes

1.1. Periódicos

a. Periódicos peruanos

- Actualidades: revista ilustrada*. Lima, 1904-1906. BNP.
- Boletín de la Municipalidad de Lima*. Lima, 1901-1902. AHML.
- Ciudad y Campo y Caminos*. Lima, 1925. BNP.
- El Comercio*. Lima, 1860-2017. IRA.
- Mundial*. Lima, 1921-1927. MALI.
- La Opinión Nacional*. Lima, 1874. AMRE.
- El Peruano: diario oficial*. Lima, 1866-1924.
- La Prensa*. Lima, 1906.
- Prisma: revista ilustrada de Artes, Letras etc.* Lima, 1905-1906. BNP e MALI.
- Turismo*. Lima, 1954. BNP.
- Variedades*. Lima, 1910-1926. BNP.

b. Periódicos franceses

- El Americano*. Paris, 1873-1874.
- L'art et les Artiste: revue mensuelle d'art ancien et moderne*. Paris, 1906. BnF – Gallica.
- La Chronique des arts et de la curiosité. Supplément a la Gazette des Beaux-Arts*. Paris, 1867-1894. BnF – Gallica.
- Le Figaro*. Paris, 1867. BnF – Gallica.
- Le Gaulois: littéraire et politique*. Paris, 1868. BnF – Gallica.
- L'illustration, journal universel*. Paris, 1858-1868. BnF – Gallica.
- Le Monde Artiste*. Paris, 1894. BnF – Gallica.
- La Presse*. Paris, 1867. BnF – Gallica.
- Revue des Arts Décoratifs*. Paris, 1902. BnF-Gallica.
- Société d'Histoire et d'Archéologie Le Vieux-Saint-Maur. *Art et Culture à Saint-Maur sous la IIIe. République*. Bulletin n° 59, 1986, p. 27. BnF – Gallica.
- L'Univers Illustré*. Paris, 1872. BnF – Gallica.

c. Periódicos espanhóis

El Álbum Ibero-Americano. Madrid, 1902. BNE.

Alma Española. Madrid, 1904. BNE.

Arquitectura y construcción. Madrid/Barcelona, 1902. BNE.

La Correspondencia de España. “Noticias generales”. Madrid, 1902. BNE.

El Día. Madrid, 1902. BNE.

Diario Oficial de Avisos de Madrid. Madrid, 1902. BNE.

Las Dominicales del libre pensamiento. Madrid, 1902. BNE.

Heraldo de Madrid. “Noticias generales”. Madrid, 1902. BNE.

La Ilustración Artística. Barcelona, 1902. BNE.

La Ilustración Española y Americana. Madrid, 1901-1902. BNE.

El Imparcial. Madrid, 1902. BNE.

La Lectura. Madrid, 1902. BNE.

Mercurio: revista comercial ibero-americana. Madrid, Barcelona, 1904. BNE.

El Nuevo Régimen. Madrid, 1902. BNE.

El País. Madrid, 1902. BNE.

Revista Ibero-Americana de Ciencias Eclesiásticas. Madrid, 1901. BNE.

La Última Moda. Madrid, 1902. BNE.

Unión Ibero-Americana. Madrid, 1901-1902. BNE.

1.2. Livros e folhetos

Catalogo de las Secciones de Colonia i República i de la Galeria Nacional de Pinturas del Museo de Historia Nacional, cuyo actual diretor D. Emilio Gutiérrez de Quintanilla lo hizo i lo da a la estampa. Primera Parte Ubicación por salas i vidrieras. Lima: Imprenta Peruana de E. Z. Casanova, 1916. Archivo del MNAHP.

Commission Impériale. “Républiques de l’Amérique Centrale et Méridionale. République du Pérou”. **Exposition Universelle de 1867 a Paris**. Catalogue Général. Paris: E. Dentu Éditeur, 1867.

DÁVALOS Y LISSON, Pedro. **Lima en 1907**. Lima: Librería é Imprenta Gil, Banco del Herrador Nos. 569 á 579, 1908. BNP.

Description de la Place de la Concorde, Explication des Statues qui la décorent [...].

Paris: Chassaignon, Imprimeur-Libraire, 1838, p. 4. BnF – Gallica.

FUENTES, Manuel Atansio. **Guía Historico-Descriptiva, Administrativa, Judicial y de Domicilio de Lima.** Lima, publicado por Felipe Bailly, Librería Central, 1861.

GONZÁLEZ, Nicolás, MANTILLA, Víctor, RIVAS, Ernesto. **Nuestros héroes.** Episodios Nacionales de la Guerra del Pacífico 1879-1883. Lima: Ministerio de Guerra, 1979, 2v.

GONZÁLEZ PRADA, Manuel. “Las Fiestas” [publicado en Los Parias, nº 20, dezembro de 1905]. In: **Prosa menuda.** Buenos Aires: Ediciones Imán, 1941, pp. 119-121.

GONZÁLEZ PRADA, Manuel. “Nuestras glorificaciones. La de Bolognesi”. **Páginas Libres. Horas de lucha.** 2ª ed. Caracas: Biblioteca de Ayacucho, v. 14, prólogo e notas de Luis Alberto Sánchez, 1985. Biblioteca da FFLCH-USP.

Guide national et catholique du voyageur en France: avec notices religieuses, historiques et biographiques, [...]. Paris, 1900-1901, p. 188. Bibliothèque nationale de France, département Philosophie, histoire, sciences de l'homme, L29-175 (2, 1).

LE PREUX, E.-F. **Un album d'architecte:** 70 gravures accompagnées de leur texte explicatif par E.F. Le Preux, architecte. Paris: Charles Juliot, Éditeur, Librairie Artistique, Industrielle et Littéraire, 1874. Original de New York Public Library.

LORENTE, Sebastián. **Historia del Perú, compendiada para el uso de los colegios y de las personas ilustradas.** Lima: Editores Aubert & Loiseau, Librería General y Central, Imprenta y Litografía del E. Prengue, 1866.

MANTILLA, Víctor; RIVAS, Ernesto. **Nuestros héroes.** Episodios Nacionales de la Guerra del Pacífico 1879-1883. Lima/Arequipa: J. Boix Ferrer – Editor; Joya Literaria, 1901-1903. IRA.

Ministère des Beaux-Arts. **Salon de 1870**. 88^o Exposition Officielle. Paris: Charles de Mourgues Frères, imprimeurs des musées impériaux, 1870. Edição digitalizada: Paris Salon de 1870. Garland Publishing, Inc. New York & London, 1977.

Ministère de L'Instruction Publique, des Cultes et des Beaux-Arts. **Salon de 1872**. 89^o Exposition Officielle. "Sculpture, gravure en médailles et en pierres fines". Paris: Imprimerie Nationale, 1872. Edição utilizada: Paris Salon de 1872. New York & London: Garland Publishing, Inc., 1977.

MUNICIPALIDAD DE LIMA. **Memoria de la Municipalidad de Lima 1902**. Lima: Librería e Imprenta Gil, 1903. AHML e BNP.

MUNICIPALIDAD DE LIMA. **Memoria de la Municipalidad de Lima, 1906**. Lima: Librería e Imprenta Gil, 1907.

PORTAL, Ismael. **Bolognesi y sus hijos, familia de héroes**. 2^a ed. Lima: Imprenta Colegio Militar Leoncio Prado, 1950 (1^a ed. 1916). IRA.

Sociedad Fundadores de la Independencia. **1866 – Dos de mayo 1916**. Lima: Sociedad Fundadores de la Independencia, 1917. IRA.

TORRES, Jose Luis. **Catecismo patriótico y los mártires**. Lima: Imprenta del Universo de Carlos Prince, 1885. IRA.

URREA, José Celedonio. **Una pagina gloriosa para la Historia del Péru o el Dos de Mayo de 1866**. 2^a Ed. Lima: Imprenta dirigida por J. R. Montemayor, 1866. IRA.

1.3. Acervos documentais

Concejo Provincial de Lima. "Seguido por Sociedad Unión de Labor Nacionalista sobre Monumento à José Olaya". Archivado de Casilla n.º 2, Expediente 574, fólío 192, série 2, 1917. MMLL, Caixa "Monumentos".

Consejo Provincial de Lima. “Seguido por Ministerio de Guerra solicita información sobre acuerdo del Consejo sobre erección del Monumento a Bolognesi”. Archivado Casilla n.º 33, Expediente Letra M, n.º 2251, fólío 376, série 1, 1951. MMML, Caixa “Monumentos”.

Diario de debates de la H. Camara de Diputados. Lima, 1899. BCP.

Diario de debates de la H. Camara de Senadores. Congreso ordinario. Lima, 1868-1899. BCP.

1.4. Correspondência e documentação consular

Oficios de la Legación del Perú en Francia al Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú. Año 1867-1874. AMRE.

Oficio al Sr. Ministro de Estado en el Despacho de Gobierno, Policía y Obras Publicas. Año 1870. Colección Teatro. IRA.

Oficios del Ministerio de Gobierno, Policía y Obras Públicas al Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú. Año 1873-1875. AMRE.

Oficios del Consulado del Perú en Roma al Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú. Año 1901-1905. AMRE.

Oficios del Consejo Provincial de Lima al Ministerio de Relaciones Exteriores. Año 1903-1905. AMRE.

Oficios del Consulado General del Perú en Génova al Ministerio de Relaciones Exteriores. Año 1904-1905. AMRE.

Oficios del Consulado del Perú en Pisagua al Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú. Año 1905. AMRE.

Oficios de la Legación del Perú en Argentina al Ministerio de Relaciones Exteriores. Año 1905. AMRE.

Oficios de la Legación del Perú en Bolivia al Ministerio de Relaciones Exteriores. Año 1905. AMRE.

Oficios del Ministerio de Relaciones Exteriores a la Legación del Perú en España. Año 1905. AMRE.

Cartas de Particulares al Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú. Año 1905-1906. AMRE.

2. Bibliografía

AGULHON, Maurice. **Histoire Vagabonde**, v. I. Paris: Gallimard, 1988.

ALJOVÍN DE LOSADA, Cristóbal; VELÁSQUEZ SILVA, David (colaborador). “El Perú en el mundo”. In: CONTRERAS CARRANZA, Carlos (org.). **Perú: la construcción nacional**, v. 2 (1830-1880). Madrid: Fundación Mapfre, Taurus, 2014, pp. 101-162.

ALVA ORLANDINI, Hernán. **Biblioteca Hombres del Perú**, t. I. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2003.

ANDERSON, Benedict. “Raízes Culturais”. **Comunidades Imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo, trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARGAN, Giulio Carlo. “Problemas do Neoclassicismo” e “O Neoclássico”. **Arte moderna na Europa**: de Hogarth a Picasso, trad. Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 (1ª ed. Milão, 1983), pp. 143-195.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural, trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BACZKO, Bronislaw. “Imaginação social”. In: ROMANO, Ruggiero (dir.). **Enciclopédia Einaudi**, vol. 5, Anthropos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985.

BARENTZEN, Hilda. “El enigma de Gil”. **Revista del Museo Nacional**, Lima, tomo L, 2010, pp. 173-192.

BARRA, Felipe de la. **Monumentos escultóricos en Lima metropolitana y Callao y los grandes ausentes**. Lima: Imprenta del Ministerio de Guerra, 1963.

BASADRE, Jorge. **Historia de la República del Perú**, v. 1, 1822-1866. 3º Ed. Lima: Editorial Cultura Antártica S. A., 1946.

BASTIEN, Jean-Luc. “Le triomphe Romain” e “Le Triomphe de Vespasien et Titus, Giulio Romano, 1537”. **Triumphes des Victoires, Rome 300 AV. J.-C. Paris 1998**. Catalogue d l’Exposition, Épinal, Musée d’Image, 2016.

BEARD, Mary. **The Roman Trimumph**. Cambridge, Massachussetts; Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 2007.

BEIRED, José Luís Bendicho. “Hispanismo e latinismo no debate intelectual ibero-americano”. **Varia Historia**, Belo Horizonte, vol. 30, nº 54, p.631-654, set/dez 2014.

BERRESFORD, Sandra. “I monumenti ai caduti”. In: BERRESFORD, S. (org.). **Carrara e il mercato della scultura**. 1ª ed. Milão: Federico Motta Editore, 2007

BERTONI, Lilia Ana. “Construir la nacionalidad: héroes, estatuas y fiestas patrias, 1887-1891”. **Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. E. Ravignani”**, Buenos Aires, Tercera serie, n. 5, 1º semestre de 1992.

BOCHICCHIO, Luca. “Transported Art: 19th-Century Italian Sculptures Across Continents and Cultures”. **Material Culture Review**, 74-75, primavera de 2012, pp. 70-85.

BRAVO MAXDEO, Roosevelt. **Gálvez: en el sesquicentenario de su muerte heroica**. Libro Homenaje: 1866-2016. Lima: Fuero Militar Policial, Centro de Altos Estudios de Justicia Militar, 2016.

CABANILLAS DELGADILLO, Virgilio Freddy. “Arte y Nación. Escultura pública en Lima”. **Investigaciones Sociales - UNMSM**, Lima, vol. 21, núm. 38, 2017, pp. 127-137.

CALDEIRA, Júnia Marques. **A praça brasileira – trajetória de um espaço urbano: origem e modernidade**. Campinas: UNICAMP, Tese de Doutorado, 2007.

CASALINO SEN, Carlota. **Los héroes patrios y la construcción del Estado-nación en el Perú** (siglos XIX y XX). Lima: UNMSM – Tese de doutorado, 2008.

_____. “Comunidad de culto y construcción del héroe: la rebelión de Tacna y Francisco de Zela, 1811-1911”. LOAYZA PÉREZ, Alex (ed.). **La Independencia Peruana como representación: Historiografía, conmemoración y escultura pública**. Lima: IEP, 2016.

CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e sociedade na Arte italiana: ensaios de história social da arte**, trad. Franklin de Mattos, coord. Sérgio Miceli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006

CASTRILLÓN VIZCARRA, Alfonso. “Escultura monumental y funerária en Lima”. In: LAVALLE, José A. **Escultura en el Perú**. Lima, Banco de Crédito, 1991.

CATROGA, Fernando. **Memória, História e Historiografia**. Coimbra: Quarteto Editora, 2001.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**, trad. Maria Manuel Galhardo. Lisboa: Difel, 1990.

CHASTEL, André. **L’art français**. Le temps de l’éloquence, 1775-1825. Paris: Flammarion, 1996.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**, trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Editora Unesp/ Estação Liberdade, 2001.

COARELLI, Felippo. “Le Forum Romain”. **Guide Archéologique de Rome**. Paris: Hachette, 1994, pp. 37-74 (1ª. Ed. Italiano 1980).

COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Editora Senac, 2005.

CONTRERAS, Carlos; CUETO, Marcos. **Historia del Perú Contemporáneo**. Desde las luchas de independencia hasta el presente. 4ª Ed. Lima: IEP, 2007.

DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **A América de Rugendas**: obras e documentos. São Paulo: Estação Liberdade, Kosmos, 1999.

FERNANDES, Luiz Estevam de Oliveira. **Patria mestiza**: a invenção do passado nacional mexicano (século XVIII e XIX). Jundiaí: Paco Editorial, 2012, pp. 180-181.

FUENTES TORRES, Emerson Martín. **Construcción de la memoria histórica del coronel Francisco Bolognesi Cervantes 1880-1908**. Lima: FCS-UNMSM, tese para obter o título de Licenciado em História, 2018.

GIL, Rodolfo. **Agustín Querol**. Madrid: Sáenz de Jubera Hermanos Eds., 1910.

GODOY ORELLANA, Milton. “*Ha traído hasta nosotros desde territorio enemigo, el alaud de la guerra*: confiscación de maquinarias y apropiación de bienes culturales durante la ocupación de Lima, 1881-1883”, **Historia**, nº 44, vol. 2, julho-dezembro de 2011, pp. 287-327.

_____. “Destinado a perpetuar el recuerdo de *La Victoria*. Guerra y memoria en torno al monumento del 2 de mayo. Perú y Chile, 1866-1881”. **Universum**, Universidad de Talca, vol. 32, n. 1, 2017.

GUNDA LÓPEZ, Antonio. “El legado póstumo de Agustín Querol: su estudio madrileño, su museo no realizado ni en Madrid ni en Tortosa”. **Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte**, Zaragoza, nº 9, dez. 2009.

GUNTHER DOERING, Juan. **Planos de Lima** (1613-1983). Lima: Municipalidad Metropolitana, 1983.

GUNTHER DOERING, Juan; LOHMANN VILLENA, Guillermo. **Lima**. Madrid: Mapfre, 1992.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. “Capítulo IV: Un Siglo de Escultura en Iberoamérica (1840-1940)”. In: GUTIÉRREZ, Ramón; GUTIÉRREZ VIÑUALES,

Rodrigo (coord.). **Pintura, Escultura y Fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997, pp. 89-151.

_____. “Monumentos conmemorativos de escultores españoles en Iberoamérica (1897-1926)”. In: Cabañas Bravo, Miguel (coord.). **El arte español fuera de España**. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003, pp. 355-366.

_____. **Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica**. Madrid: Cátedra, 2004.

HAMANN MAZURÉ, Johanna. **Monumentos públicos en espacios urbanos de Lima, 1919-1930**. Barcelona: Universitat de Barcelona – Tese de Doutoramento, 2011.

HASKELL, Francis; PENNY, Nicholas. **Taste and the Antique**. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900. Londres: Yale University Press, New Haven and London, 2006 (1ª ed. 1981).

HITE, Katherine. “El monumento a Salvador Allende en el debate político chileno”. In: JELIN, Elizabeth; LANGLAND, Victoria (org.). **Monumentos, memoriales y marcas territoriales**. Colección Memorias de la Represión. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2003, pp. 19-55.

HOLGUÍN CALLO, Oswaldo. **Cafés y fondas en Lima ilustrada y romántica**. Lima: Fondo Editorial Universidad San Martín de Porres, 2013.

HOSIASSON, Laura J. **Nação e imaginação na Guerra do Pacífico**. São Paulo: Edusp, 2011.

HUAPAYA ESPINOZA, José Carlos. “A construção do Peru pelos peruanos: a experiência urbanística em Lima, 1919-1963”. In: GOMES, Marco (org.). **Urbanismo na América do Sul: circulação de ideias e constituição do campo, 1920-1960**. Salvador: EDUFBA, 2009.

HOBSBAWM, Eric. “A produção em massa de tradições: Europa, 1870-1914”. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). **A invenção das tradições**, trad. Celina Cavalcanti. 2ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

KNAUSS, Paulo. “Introdução”. In: KNAUSS, Paulo (coord.). **Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

_____. “O homem brasileiro possível: Monumento da Juventude Brasileira”. In: KNAUSS, P. (coord.). **Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

_____. “A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX”. **19&20**, Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out./dez. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/pknauss.htm>. Acessado: 17.08.2019.

LEDGARD PARRÓ, Reginald. **La Plaza Dos de Mayo: Analisis de una transformacion**. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería – Programa Académico de Arquitectura, 1978.

LEONARDINI, Nanda. **Los italianos y su influencia en la cultura artística peruana en el siglo XIX**. México DF: Universidad Autónoma de México (UNAM), Tese de Doutorado, 1998.

_____. “VI. 8, Carrara e il Perú”. In: BERRESFORD, Sandra (org.). **Carrara e il mercato della scultura**. Milano, Federico Motta editore, 2007.

LÉVANO, Diego. “Genoveses em Lima a finales del Virreinato”. In: **Revista del Instituto Riva-Agüero**, Lima, vol. 4, n. 1, maio de 2019, pp. 67-104.

LLONA, Teresa María. **Numa Pompilio Llona y el monumento 2 de mayo**. Lima: s.n., 1966.

LOPES, Fanny Tamisa. **Cenografia e paisagem urbana: um estudo de caso na cidade de São Paulo**. Campinas: Dissertação de Mestrado – UNICAMP, 2012.

MAJLUF, Natalia. **Escultura y espacio público**. Lima, 1850-1879. Lima: IEP, 1994.

MAJLUF, Natalia; WUFFARDEN, Luis Eduardo. **La piedra de Huamanga: lo sagrado y lo profano**. Lima: Museo de Arte de Lima, Banco de Crédito del Perú, Promperú, 1998

MALOSETTI COSTA, Laura. **Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX**. 1ª ed. 2ª reimp. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

MANRIQUE, Nelson. **Las guerrillas indígenas en la guerra con Chile**. Lima: Centro de Investigación y Capacitación (CIC); Editora Ital Perú S.A., 1981, unidade “balances”.

_____. **Historia de la República**. Lima: COFIDE, 1995.

MARINS, Paulo C. Garcez. “Nas matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia”. **Revista do IEB**, n. 44, fev. 2007, pp. 77-104.

MEJÍA TICONA, Víctor. **Prefiguración de la Plaza San Martín y su Monumento (1899-1921)**. Lima: Dissertação de Mestrado – Pontifícia Universidad Católica del Perú, 2013.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. “A fotografia como documento - Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico”. **Tempo**, núm. 14, 2002.

_____. “Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares”. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, nº 45, 2003.

MILLA BATRES, Carlos. **Enciclopedia Biográfica e Histórica del Peru**, siglos XIX-XX. Lima: Editorial Milla Batres, 1994.

MILLONES MARÍÑEZ, Iván Ernesto. **De caudillo militar a héroe nacional: la creación de la figura heroica del mariscal Andres A. Cáceres entre la República**

Aristocrática y el Tercer Militarismo (1895-1939). Lima: UNMSM – Dissertação de mestrado em História Política, 2002.

MIRANDA ITURRINO, Enrique; ROMEO GIBELLI, Horacio. **La Epopeya del Morro de Arica**. Tengo Deberes Sagrados a Cumplir. Lima: Ministerio de Guerra; Comision Permanente de la Historia del Ejército del Perú, 1980.

MONTEIRO, Michelli C. Scapol. **São Paulo na disputa pelo passado: o Monumento à Independência de Ettore Ximenes**. São Paulo: FAU-USP, Tese de doutorado, 2017.

_____. “O Mausoléu de Belgrano de Ettore Ximenes e a presença artística italiana na Argentina”. **Caiana**, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte, 8, 1º semestre de 2016, pp. 1-16.

MONTEVERDE SOTIL, Rodolfo. **Proyectos estatales y privados para erigir un monumento público al general José de San Martín en Lima y Callao (1822-1921)**. Lima: Tese para o título de Licenciado em Arte – UNMSM, 2014.

_____. “El proyecto estatal para erigir el monumento al libertador José de San Martín, Lima 1904-1921”. In: LOAYZA, Alex (ed.). **La independencia peruana como representación**. Historiografía, conmemoración y escultura pública. 1ª Ed. Lima: IEP, 2016, pp. 313-352.

_____. “Política internacional de la posguerra del Pacífico, remodelación urbana y proyectos escultóricos de Lima: el monumento público a Francisco Bolognesi y los Caídos en la Batalla de Arica (1905)”. **Historia**, n. 50, vol. II, jul-dez 2017, pp. 663-697.

_____. “El monumento al Combate del 2 de Mayo en Lima: un símbolo americanista frente a España, 1866-1874”. **Procesos**: revista ecuatoriana de historia, n.º 49, janeiro-junho 2019, pp. 39-75.

_____. **Entre la posguerra con Chile y el plebiscito para recuperar a las “Cautivas”**: Espacio urbano y escultura pública dedicados a los próceres y héroes de la

Patria, Lima (1883-1929). Lima: UNMSM – Tese para Título de Mestre em Arte Peruana e Latino-Americana, 2019.

MORENO LUZÓN, Javier; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. **Memorias de la Independencia**. España, Argentina y México en el primer centenario (1908-1910-1912). Madrid: Acción Cultural Española, 2012.

MÜCKE, Ulrich. **Política y burguesía en el Perú**. El Partido Civil antes de la Guerra con Chile. Lima: IEP, 2010.

Musée Cantonal des Beaux-Arts Lausanne. **Charles Gleyre (1806-1874), le génie de l'invention**, n° 9, 2006. Disponível: <https://www.bcu-lausanne.ch/wp-content/uploads/2013/05/dp-09.pdf> Acessado: 03.04.2019.

O'PHELAN, Scarlett. “El mito de la independencia concedida: los programas políticos del siglo XVIII y del temprano XIX en el Perú y Alto Perú (1730-1814)”. **Histórica**, Lima, vol. 9, n.º 2, 1985.

OCAÑA, Artemio. **Monumento en homenaje al héroe de Arica Coronel Francisco Bolognesi**: reseña informativa de todo el proceso [...]. Lima, 1959[?], pp. 14-15. BNP.

PACHAS MACEDA, Sofia. “De Italia al Perú. La obra litográfica de Carlo Fabbri”. In: **Revista del Instituto Riva-Agüero**, vol. 3, n° 1, maio-2018, pp. 137-166.

PASSETTI, Gabriel. **Indígenas e criollos**: política, guerra e traição nas lutas no sul da Argentina (1852-1885). São Paulo: Alameda, 2012.

PEREIRA, José R. Alonso. “Agustín Querol y el monumento conmemorativo del novecientos”. **Boletín Académico** - Escuela Técnica Superior de Arquitectura, A Coruña, n° 7, 1987.

PEVSNER, Nikolaus. **Academias de Arte**: Passado e Presente, trad. Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 [1ª ed. 1940].

PICON, Antoine. “Racionalidade técnica e utopia: a gênese da Haussmannização”. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (org.). **Cidades capitais do século XIX**: racionalidade, cosmopolitismo e transferência de modelos. São Paulo: EDUSP, 2001, pp. 65-101.

PINHEIRO, Eloísa Petti. “Haussmannização ou *haussmannizações*?”. In: **Europa, França e Bahia**: difusão e adaptação de modelos urbanos (Paris, Rio e Salvador) [online]. 2nd ed. Salvador: EDUFBA, 2011.

PLATNER, Samuel Ball. **The Topography and Monuments of Ancient Rome**. Boston: 2ª ed. Allyn and Bacon, 1911 [1ª ed. 1904].

PRADO, Maria Lígia Coelho. **América Latina no século XIX**: tramas, telas e textos. 2ª Ed. São Paulo: EDUSP, 2014.

PROST, Antoine. “Les monuments aux morts: Culte républicain? Culte civique? Culte patriotique?”. In: NORA, Pierre. **Les lieux de mémoire**, v. 1. La République. Paris: Galimard, 1984, pp. 195-225.

RAMÓN JOFFRÉ, Gabriel. **A cidade ordenada**. Intervenção urbana e projeto político na Hispano-América: Lima na segunda metade no século XIX. São Paulo: Dissertação de Mestrado, PROLAM-USP, 1997.

_____. “El guión de cirugía urbana. Lima 1850-1940”. **Ensayos en Ciencias Sociales**. Lima: Fondo Editorial de la FCS-UNMSM, 2004.

_____. “De la Plaza Mayor a la Plaza de Armas: la política borbónica y el espacio urbano de Lima (1780-1820)”. In: RAMÍREZ, Susan; NOACK, Karoline. **Contextualizando la ciudad en América Latina**. Quito: Abya Yala, Universidad Politécnica Salesiana, 2011.

_____. “El Inca indica Huatica: simbología precolonial e intervención urbana en Lima, 1920-1940”. AGUIRRE, C.; PANFICHI, A (ed.). In: **Lima, siglo XIX**. Cultura, socialización y cambio. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2013.

_____. **El Neoperuano:** arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima, 1910-1940. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima; Sequilao Editores, 2014.

REVEL, J., HARTOG F. (dir.). **Les usages politiques du passé.** Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2001.

RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. “Memória em bronze: Estátua Equestre de D. Pedro I”. KNAUSS, Paulo (coord.). **Cidade vaidosa:** imagens urbanas do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

RICHARDSON JR., Lawrence. **A new Topographical Dictionary of Ancient Rome.** “Columna Rostrata C. Duilii (2)”. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.

SÁBATO, Hilda. **La política en las calles:** entre el voto y la movilización. Buenos Aires, 1862-1880. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998.

SALAZAR BONDY, Sebastián. **Lima la horrible.** Lima: Lápix, 2015 [1964].

SALGADO, Alfonso. “Escultura pública e identidad nacional: Chile, 1891-1932”. In: CID, Gabriel; SAN FRANCISCO, Alejandro (ed.). **Nacionalismo e identidad nacional en Chile.** Siglo XX, vol. 1. Santiago: Ediciones Centro de Estudios Bicentenario, 2010, pp. 159-190.

SALGUEIRO, Valéria. **De pedra e bronze:** um estudo sobre monumentos. O monumento a Benjamin Constant. Niterói: EdUFF, 2008.

SAVELIEV, Yuri R. “Proyecto de Antonio Cerveto (Tortosa) en el concurso internacional de San Petesburgo un gran éxito de la escuela asrtística catalana”. **Recerca**, 13 (2009).

SBORGI, Franco. “Percorsi del marmo in America Latina”. In: BERRESFORD, Sandra (org.). **Carrara e il mercato della scultura.** Milano, Federico Motta editore, 2007.

SCARELLI, Rafael Dias. “A batalha dos nomes: antiga toponímia de Lima e a reforma de 1861”, **Ponto Urbe** [Online], NAU-USP, n. 23, 2018, 28 dezembro 2018. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/5261>. Acessado: 09.03.2019.

_____. “De héroe mártir a héroe victorioso: intelectuales peruanos frente al monumento de Francisco Bolognesi y la tesis de un proyecto primitivo para el monumento”. **Revista Del Instituto Riva-Agüero**, vol. 5, n.º 1, pp. 55-110. Disponível em: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/revistaira/article/view/21505>. Acessado: 17.12.2019.

_____. “Da devoção à explosão: manifestações populares de adesão e contestação à estatuária urbana de Lima (1859-1921)”. **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, ano XIX, n.º. 27, dezembro de 2019, pp. 310-346. Disponível em: <http://revistas.fflch.usp.br/anphlac/article/view/3463>. Acessado: 01.01.2020.

SEGAWA, Hugo. **Ao amor do público: jardins no Brasil**. São Paulo: FAPESP/ Studio Nobel, 1996.

SEOANE BYRNE, Glauco. **Revisando una historiografía hostil: sobre el origen de la Guerra del Pacífico, la industria del salitre y el papel de la casa Gibbs de Londres**. Lima: PUCP, IRA, 2013.

SILVA, Natania Neres da. “As imagens do jornalista Héctor Florencio Varela sobre Madame Lynch e o Paraguai no pós-Guerra da Tríplice Aliança”. **Revista Eletrônica da ANPLHAC**, n.º. 24, jan.-jun. 2018, pp. 44-71.

SIMIONI, Ana Paula C. **Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras**. São Paulo: Edusp, FAPESP, 2008.

SOARES, Gabriela Pellegrino; COLOMBO, Sylvia. **Reforma liberal e lutas camponesas na América Latina: México e Peru nas últimas décadas do século XIX e princípios do século XX**. São Paulo: Ed. Humanitas, 1999.

SOARES, Gabriela Pellegrino. **Projetos políticos de modernização e reforma no Peru: 1950-1975**. São Paulo: Annablume/ FAPESP, 2000.

Sociedad “Fundadores de la Independencia Vencedores el Dos de Mayo de 1866 y Defensores Calificados de la Patria” (ed.). **El 75 aniversario del glorioso Combate del 2 de Mayo de 1866**. Lima: Ministerio de Guerra, 2 de maio de 1941, pp. 353-354.

SORIANO, Graciela. “Introdução”. In: BOLÍVAR, Simón. **Escritos políticos**, trad. Jacques Brand e Josely Baptista. Campinas: Unicamp, 1992.

TENORIO-TRILLO, Mauricio. **I Speak of the City**. Mexico City at the turn of the Twentieth Century. Chicago: The University of Chicago Press, 2012.

UHLE, Ana Rita. “Operários da memória: artistas escultores do início do século XX e o concurso do monumento *Glória imortal aos fundadores de São Paulo*”. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 23, n. 2, jul.-dez. 2015, pp. 139-163.

VARGAS LLOSA, Mario. “En torno a una escultura”. **Turismo**. Revista peruana de viajes, artes, letras y actualidades, año 18, n. 171. Lima, abril-maio de 1954. BNP.

VELÁSQUEZ SILVA, David Víctor. **La reforma militar y el gobierno de Nicolás de Piérola. El Ejército moderno y la construcción del Estado peruano**. Lima: Dissertação de mestrado – FCS-UNMSM, 2013.

VIFIAN LOPEZ, Daniel. **Escultura civil público estatal en Lima de 1852 a 1860**. Lima: FLCH - UNMSM, Tese para o título de Licenciado em Arte, 2014.

VILLEGAS TORRES, Fernando. **El Perú a través de la pintura y crítica de Teófilo Castillo (1887-1922)**. Nacionalismo, modernización y nostalgia en la Lima del 900. Lima: Asamblea Nacional de Rectores. 2006.

_____. “La Escultura en el 900: entre la obra europea importada y la formación de la escultura nacional”. **Revista del Museo Nacional**, Lima, tomo L, Ministerio de Cultura del Perú, 2010.

_____. **Vínculos artísticos entre España y el Perú (1892-1929).** Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano. Lima: FECP, 2015.

WITTMAN, Laura. **The Tomb of Unknown Soldier, Modern Mourning and the Reinvention of Mystical Body.** Toronto: University of Toronto Press, 2011.

ZAMORANO PÉREZ, Pedro Emilio. “Escultura en Hispanoamérica durante el siglo XIX: el caso chileno”. **Archivo Español de Arte**, LXXXIV, 333, janeiro-março de 2011, pp. 25-40.

ANEXOS

ANEXO I - Decreto de origem do Monumento Dos de Mayo

Publicado em: *El Peruano*. Lima, ano 24, tomo 50, semestre I, nº 40, 4 de maio de 1866.

Mariano Ignacio Prado, Jefe Supremo Provisorio de la República.

Considerando:

- 1º Que en la memorable jornada del día de ayer la escuadra española ha sido rechazada á cañonazos del puerto de Callao;
- 2º Que este hecho glorioso importa la salvación de la honra de Perú y de la América;
- 3º Que la circunstancia de haber sido el número de cañones de la escuadra española seis veces mayor que el de nuestras baterías, honra altamente el valor y denuedo de los defensores del Callao;
- 4º Que el haber sido puestas fuera de combate, desde el principio de la accion, tres de las fragatas enemigas y los grandes daños causados á las demas por nuestros cañones hasta obligarlas á huir vergonzosamente de nuestros fuegos, dan el carácter de una espléndida victoria por parte del Perú, á la accion de ayer, y
- 5º Que la memoria de este acontecimiento, realzado con la muerte del Ilustre Secretario de la Guerra, Coronel José Gálvez, merece ser perpetuada en un monumento en que las generaciones venideras contemplen las virtudes cívicas de la presente y aprendan á preferir la muerte á la deshonra;

Decreto:

Art. 1º En el lugar que el Gobierno designará oportunamente, se erijirá un monumento consagrado á perpetuar la memoria del hecho de armas de 2 del presente;

Art. 2º En la cúspide del monumento se colocará el busto del Secretario de la Guerra, Coronel D. José Gálvez, y en los lugares convenientes, por orden de sus graduaciones, los nombres de todas las víctimas de ese memorable dia;

Art 3º El valor de este monumento será costado por una subscripcion nacional, para la cual se señala el término de sesenta dias en la República, y cuyo producto será recibido en las Tesorerías de los Departamentos.

El Secretario de Estado en el Despacho de Gobierno, Policía y Obras Públicas queda encargado de la ejecucion de este decreto.

Dado en la ciudad del Callao, á los tres dias del mes de Mayo de mil ochocientos sesenta y seis. – *Mariano I. Prado* – *J. M. Quimper*.

ANEXO II- Bases do concurso Dos de Mayo determinadas por José María Químper
Publicado em: *El Peruano*. Lima, Ano 24, Tomo 51, 2º semestre, nº 2, 7 de julho de 1866.

Lima, junio 26 de 1866

Sr. Secretario de Estado en Despacho de Relaciones Exteriores.

Para dar cumplimiento al supremo decreto dado en la ciudad del Callao el dia 3 del mes próximo pasado, disponiendo que se erija un monumento consagrado á perpetuar la memoria del combate del 2 de mayo y hacer imperecedero el recuerdo de los ciudadanos que murieron en tan memorable dia, US. se servirá ordenar al Sr. Ministro Plenipotenciario de la República en Francia, que, convoque á los artistas para un concurso público para que la ejecucion del indicado monumento se conceda al estatuário que obtenga el primer prémio. El concurso puede establecerse bajo las bases siguientes:

El monumento tendrá uno ó mas cuerpos, segun la voluntad del artista. En la base se colocarán cuatro estátuas, de pié ó sentadas, representando á las cuatro repúblicas aliadas, es decir, al Perú, Chile, Bolivia y el Ecuador.

En la cúspide del monumento se colocará la estatua del Coronel Gálvez, Secretario de Guerra.

En uno de los cuerpos se gravarán los nombres de los que murieron defendiendo á la América el 2 de mayo, y habrá dos bajos relieves representando dos episodios del combate.

Las estátuas tendrán por dimensiones el doble de la estatura natural.

Todo el monumento será en bronce.

Se fijará el plazo de un año para el término del concurso, y el lugar de su decision será Paris.

Habrà tres premios.

El 1º, además de obtener la comision del monumento, tendrá diez mil francos, de gratificacion.

El 2º tendrá siete mil francos de recompensa.

El 3º cinco mil francos.

El jurado se compondrá de dos escultores de crédito, de dos arquitectos y del pintor de historia Mr. Gleyre, quien será el Presidente.

El Sr. Ministro Plenipotenciario cuidará de repartir á los concurrentes que se inscriban, para que puedan comprender mejor el asunto que van á tratar, el decreto supremo que ordena la ereccion del monumento, una suscinta relacion del combate del 2 de Mayo, el

retato fotográfico del malogrado coronel Gálvez y las fotografías de las baterías del Callao.

US., con el vivo interés que le inspira su patriotismo, por que se levante ese monumento que simboliza la gloria del 2 de Mayo, sabrá dictar las medidas mas eficaces para su pronta ejecucion.

Dios guarde à US. – *J. M. Quimper.*

ANEXO III - Decreto de Quimper alterando as Bases do Concurso Dos de Mayo, após sugestões do pintor Marc Gleyre

Publicado em: *El Peruano*. Lima, ano 25, tomo 52; 1º semestre, nº 6, 19 de janeiro de 1867.

Lima, Enero 13 de 1867

Visto este oficio y el dirijido á este Despacho por D. Numa Pompilio Llona, comisionado por el Gobierno, para intervenir en la construccion del monumento que debe erigirse con el objeto de perpetuar la memoria del combate del 2 de Mayo, conforme á lo dispuesto por supremo decreto de 3 del mismo mes, y resultando de ellos, y de la observaciones hechas por el artista Mr. Gleyre, nombrado presidente del jurado que debe juzgar los proyectos que se presenten al concurso que se abrirá en Paris, para la espresada consctrucion; que es necesario modificar el artículo 2º del enunciado decreto de 3 de Mayo último, y las bases fijadas, con tal objeto, por esta Secretaria;

Se Resuelve:

1º Que en la construccion del enunciado Monumento, pueda emplearse el bronce y el mármol, haciendo una artística combinacion de ambas matérias, á juicio del autor.

2º Que puedan ser admitidos al concurso, tanto los escultores como los arquitectos; bien sea que se presenten separadamente, ó asociados los unos á los otros.

3º Que se fija como máximo del costo del Monumento, en Paris, ó en el lugar donde se construya, la cantidad de cuarenta mil soles, ó sea doscientos mil francos.

4º Que la Secretaria de Hacienda, jire desde luego, contra la casa consignataria del guano en Paris, y á favor del Ministro del Perú en esa Corte, por la cantidad de veintidos mil francos, ó sea cuatro mil cuatrocientos soles, que importan los tres premios que deben adjudicarse á los artistas que presenten los tres mejores proyectos, á juicio del *Juri*.

5º Que el plazo de un año, fijado en las mencionadas bases, para que tenga lugar el concurso, se reduzca al de seis meses, contados desde la fecha en que se publiquen los respectivos avisos de convocatoria, en los periódicos de Europa.

6° Que el enunciado *Juri* determine el lugar mas conveniente que debe ocupar, en el Monumento, el busto del Secretario de Guerra Coronel D. José Gálvez; sin perjuicio de que su figura pueda aparecer tambien, en la actitud mas propia, en el bajo relieve en que se represente el episodio de la explosion de la Torre de la Merced; consultando en todo caso, las exigencias del arte, las glorias de la Nacion y el alto merecimiento de aquel ilustre patriota.

Comuníquese, regístrese y pulíquese. –

Rubrica de S.E. – *Quimper*.

ANEXO IV - Convocatória e Bases do concurso Dos de Mayo, divulgada nos jornais da Europa por Numa Pompilio Llona

Publicado em: *La Chronique des Arts et de la Curiosité*. Supplément a la Gazette des Beaux-Arts. “Exposition et Concours”. Paris, nº 198, 10 de novembro de 1867, pp. 260-261.

Programme officiel pour la construction d'un monument à élever au Pérou.

Un concours est ouvert par le gouvernement du Pérou dans le but d'élever un monument destiné a perpétuer le souvenir de la victoire remportée le 2 mai 1866 sur l'escadre espagnole. Les condition du concours sont les suivantes:

1. Sont appelés à y prendre part les artistes (sculpteurs ou architectes) de tous les pays.
2. Le monument devra être exécuté soit entièrement en bronze, soit partie bronze et partie marbre, l'artiste étant libre, du rest, de choisir la disposition qu'il jugera la plus convenable.
3. Le sujet du monument, dans son ensemble, sera la victoire du 2 mai; l'artiste fera entrer dans sa composition quatre statues, assises ou debout, du double de la grandeur naturelle, représentant les quatre républiques alliées de l'Amérique méridionale: le Pérou, le Chili, la Bolivie et l'Écuateur; et aussi le buste ou la statue du colonel Galvez, ministre de la guerre, commandant la défense du Cállao; et qui fut tué pendant le combat.
4. On gravera sur les côtés du monument les noms des citoyens morts dans cette mémorable journée. Deux bas-reliefs représenteront les principaux épisodes du combat. L'un d'eux rappellera l'épisode de l'explosion de la Tour de la Merced, où fut tué le coronel Galvez.
5. Les artistes devront présenter un modèle de leurs projets en plâtre ou toute autre matière, d'une dimension au moins au 12º et au plus au 10º de l'exécution. Les modèles

devront être remis à la légation du Pérou, à Paris, rue de Ponthieu 66, le 31 janvier 1868 (dernier délai), la décision du jury devant être prononcée vers le 15 février.

6. Le jury appelé à juger les oeuvres présentées au concours se réunira à Paris et sera composé de deux sculpteurs et de deux architectes choisis parmi les artistes qui n'y auront pas pris part, sous la présidence de M. Gleyre, peintre d'histoire, assisté du ministre du Pérou en France et du commissaire du gouvernement péruvien spécialement chargé de l'organisation du concours et de surveiller l'exécution du monument.

7. Trois prix sont accordés aux trois meilleurs projets; l'auteur du modèle classé sous le n° 1 aura pour prix l'exécution du monument (il est bien entendu qu'il offrira les garanties nécessaires); celui du projet classés sous le n°2 recevra un prix de trois mille francs, et enfin un prix de deux mille francs sera remis à l'auteur du projet qui obtiendra le n°3.

8. Les projets récompensés par le jury deviendront la propriété du gouvernement du Pérou, qui sera libre d'en disposer comme il lui conviendra.

9. Chaque projet devra être accompagné d'une notice explicative, l'artiste étant obligé, en outre, à donner aux membres du jury tous les détails qui lui seront demandés au sujet de l'exécution de son oeuvre.

10. Une somme de deux cent mille francs comme maximum est fixée pour la construction du monument, les frais de transport jusqu'aux lieux où il doit être élevé restant à la charge du gouvernement péruvien.

11. Dans le cas où l'on jugerait convenable de faire une Exposition publique, un avis serait publié ultérieurement.

Les artistes qui désireraient avoir de plus amples renseignements pourront s'adresser à M. Llona, rue Saint-Lazare, 103, à Paris.

ANEXO V- Decreto retirando Gálvez do Monumento Dos de Mayo

Publicado em: *El Peruano*. Lima, ano 26, tomo 54, semestre I, n° 21, 1° de maio de 1868.

Lima, Abril 21 de 1868.

Visto el oficio del Ministro de la República en Francia, transcrito por el Ministro de Relaciones Exteriores, y manifestándose en él que ha sido necesario formar un concurso de artistas para la construccion del monumento nacional que debe perpetuar la memoria del 2 de Mayo; y exponiéndose en la mencionada comunicacion que tambien ha sido indispensable dar el premio de doscientas libras esterlinas á los artistas agraciados, igualmente que la cantidad de doscientos mil francos al que ha obtenido como

recompensa la egecucion del monumento preferido; se aprueba el gasto de las dos sumas indicadas; y en atencion á que se ha mandado construir el monumento con el único fin de hacer notable y duradera la memoria de un heho de armas nacional, en que combatieron y perecieron gran número de valerosos peruanos; se dispone que, al egecutarse dicho monumento se suprima toda alegoría de figura personal. Comuníquese á quienes corresponda y pase al Ministerio de Hacienda para los efectos convenientes. – Rúbrica de S.E. – La Fuente.

ANEXO VI - Decreto reinserindo a estátua de Gálvez no Monumento Dos de Mayo
R. L. 29 de Enero de 1869. Autorizando al Ejecutivo realizar los gastos para la construcción del monumento á don José Gálvez. Archivo Digital de Legislación Peruana.

Exmo. señor:

El Congreso, revocando el supremo decreto por el que se prohibió que el monumento del “2 de mayo” llevase figuras alegóricas, ha resuelto se coloque en él el busto del esclarecido patriota don José Gálvez, muerto en la jornada de ese dia, defendiendo los derechos de la América y la dignidad del Perú, y ha autorizado al poder ejecutivo, para que haga los gastos que demande la construccion y colocacion de dicho monumento, debiendo considerarse en el presupuesto de la República la partida que al efecto sea necesaria. Lo comunicamos á V.E. para su inteligencia y cumplimiento. – Dios guarde V.E.

José Rufino Echenique, Presidente del Senado – *Juan Oviedo*, presidente de la Cámara de Diputados – *Francisco Chávez*, Senador Secretario – *Pedro Bernalles*, Diputado Secretario.

Al Excmo. señor Presidente de la República.

Lima, Enero 29 de 1869.

Cúmplase, comuníquese y publíquese. – Rúbrica de S.E. – *BALTA*.

ANEXO VII - Lei de origem do Monumento a Bolognesi

Archivo Historico de la Municipalidad de Lima (AHML), Caixa “Monumentos”.

[Cópia]

Ley autorizando la ereccion de un monumento que perpetue la memoria de Bolognesi y de sus compañeros que sucumbieron el 7 de junio de 1880 en el combate de Arica.

El presidente de la República, por cuanto el Congreso ha dado la ley siguiente.

El Congreso de la República Peruana

Considerando;

Que es deber de la justicia honrar la memoria de los Buenos hijos de la Patria; y

Que de diversos puntos de la República se ha manifestado el deseo de contribuir a la erección de un monumento conmemorativo a la gloriosa batalla de Arica.

Ha dado la ley siguiente:

Artículo único. Autorízase la erección del monumento proyectado por el H. Concejo Provincial de Lima, en homenaje al Coronel D. Francisco Bolognesi y a los que bajo sus órdenes combatieron en Arica, en defensa del honor nacional, el 7 de junio de 1880, debiendo observarse los procedimientos contenidos en el acuerdo de ese Consejo de fecha 11 de diciembre de 1898.

Comuníquese al poder Ejecutivo, para que disponga lo necesario á su cumplimiento.

Dada en la sala de Sesiones del Congreso, en Lima, á 25 días del mes de octubre de 1899.

Bejamín Boza, presidente del Senado.

Aurelio Sousa, presidente de la Cámara de los Diputados.

José S. Morán, Secretario del Senado.

Armando José Vélez, Diputado Secretario.

Por tanto:

Mando se imprima, publique y circule y se le dé el debido cumplimiento.

Dado en la Casa de Gobierno en Lima, á los 3 dias del mes de noviembre de 1899.

Eduardo L. de Romaña

Camilo N. Carrillo

ANEXO VIII - Bases do Concurso Bolognesi

Publicadas em: *El Comercio*. “Bases para el concurso del Monumento á Bolognesi”. Lima, ed. da tarde, n. 24.723, 3 de julho de 1901, p. 2.

Bases para el concurso del Monumento á Bolognesi

El Honorable Concejo Provincial de Lima, encargado por la resolución legislativa, fecha 3 de noviembre de 1899, de la ejecución del monumento que debe conmemorar la gloriosa defensa de la plaza de Arica y el heroico sacrificio del coronel Francisco Bolognesi y de sus compañeros en junio de 1880, convoca á un concurso para esta obra conforme á las siguientes

BASES

1ª. El concurso estará abierto tanto para los artistas nacionales como para los extranjeros (escultores, arquitectos, &).

2ª. Los artistas que deseen tomar parte en este concurso, deberán remitir sus proyectos á la municipalidad de Lima hasta el 31 de diciembre de 1901, *última fecha de admisión*.

Los proyectos, que comprenderán: [a] una fotografía del modelo en bulto [*maquette*] á un décimo de la ejecución, [b] un croquis explicativo, y [c] un presupuesto del costo, – serán dirigidos al “señor Alcalde del honorable Concejo Provincial de Lima – Comisión del monumento á Bolognesi, – Lima, Perú,” – y serán firmados con un seudónimo, el mismo que se repetirá en pliego cerrado y sellado, á la misma dirección, el cual contendrá el nombre verdadero del autor y su residencia exacta: ciudad, calle y numero.

En el presupuesto del valor del monumento se comprenderán los gastos de traslación hasta Lima, en el caso de que fuere aprobado un proyecto de monumento que deba hacerse fuera de esta capital. Los artistas que lo deseen, pueden añadir al valor del presupuesto de ejecución del monumento y de su traslación, el de erección completa del mismo en la plaza Bolognesi; pero esta no es condición indispensable para los artistas, como no lo es para la municipalidad de Lima, la que puede contratar la ejecución del monumento con el artista que obtenga el primer premio, sin estar obligada por ello á encargarle de su colocación, que puede dar á quien le parezca conveniente.

3ª. El monumento se erigirá en la plaza Bolognesi en la ciudad de Lima (Perú): la plaza referida es circular, se halla en la intersección de las avenidas 9 de Diciembre, Piérola y Bolognesi, y tiene un diámetro de ciento cuarenta y cuatro metros. Acompaña á estas bases un plano de la plaza y avenidas mencionadas.

4ª. El jurado encargado de escojer, entre los diversos proyectos que se presenten, los que merezcan los cuatro premios de que trata la base siguiente, se reunirá el 10 de enero de 1902, y procederá á dar su fallo cuando más tarde el 23 del mismo mes.

Premiados por la mayoría de votos los cuatro mejores proyectos, con la mención de 1º, 2º, 3º y 4º premios, se procederá á abrir los sobres que lleven el seudónimo igual al de los proyectos premiados. Los otros proyectos y los sobres correspondientes se conservarán en la municipalidad de Lima durante un año á partir de la fecha del fallo, y, pasado este plazo sin haber sido reclamados, se quemarán los sobres que contengan los nombres verdaderos, y los proyectos pasarán á ser propiedad del Honorable Concejo Provincial de Lima.

Este Jurado se compondrá de las siguientes personas: Señor alcalde de la ciudad de Lima, los señores ministros de Bélgica, España, Estados Unidos, Francia é Italia (que han aceptado bondadosamente formar parte de la Comisión encargada de juzgar los proyectos); los miembros de la Comisión municipal que deben llevar á cabo el monumento, señores Carlos de Piérola, Rafael Canevaro, Pedro Larrañaga, Manuel V. Villarán, Carlos G. Amézaga, Octavio Ayulo, Félix Costa y Laurent é Hidelbrando Fuentes y Don José Vicente Oyague y Soler, Presidente de la Asamblea patriótica Bolognesi, adscrito á la Comisión ejecutiva.

5ª. El escultor ó arquitecto cuyo proyecto mereciese el primer premio quedará encargado de la ejecución del monumento; el autor del proyecto que obtenga el segundo premio recibirá dos mil soles; el del proyecto premiado en tercer lugar tendrá mil soles; y el que obtenga el cuarto premio, quinientos soles. Los proyectos recompensados por el jurado serán propiedad del Honorable Concejo Provincial de Lima, quien será libre de disponer de ellos como le convenga, sin que nadie, sino el Concejo de Lima, pueda reproducirlos ni aprovechar de ellos en ninguna forma.

6ª. El jurado queda ampliamente autorizado para resolver cualquiera duda ó dificultad que se presente relativa al concurso, siendo sus fallos inapelables.

7ª. La jurisdicción del jurado se extiende, como queda dicho, al concurso; más no á la ejecución del monumento, que queda encargada á la comisión municipal y al presidente de la Asamblea Patriótica Bolognesi.

8ª. Una vez discernidos los premios, el comité ejecutivo de la obra procederá sin demorar á comunicarlo al que haya obtenido el primer premio, á fin de que este formalice, directamente ó por medio de apoderado, el contrato respectivo antes del 31 de marzo de 1902.

9ª. Se concede al autor del proyecto premiado un plazo de diez meses para terminarlo, después de firmado el contrato, de modo que, en el caso de aceptarse un proyecto que se deba ejecutar en el extranjero, deberán salir para el Perú todas las piezas que lo compongan el 1º de febrero de 1903.

10ª. Si se premia un proyecto que comprenda la ejecución, traslación y colocación del monumento en la plaza Bolognesi, todos estos trabajos deberán quedar enteramente concluidos el 31 de mayo de 1903, pues el monumento debe inaugurarse el 7 de junio del mismo año.

Lima, mayo 22 de 1901.

Por la Comisión Ejecutiva, EL ALCALDE DE LIMA, Presidente.