

Dias Scarelli, Rafael. "A los defensores del Perú y de la América": Monumento Dos de Mayo (1874) en Lima", *TAREA*, 10, (10), pp. 144-187.

RESUMEN

Este artículo busca analizar los significados del Monumento Dos de Mayo, inaugurado en Lima en 1874, obra del escultor Louis León Cugnot y del arquitecto Edmond Guillaume, ambos franceses. Por un lado, nuestra propuesta es recorrer la trayectoria de construcción del monumento, señalando sus cambios y resignificaciones. Por otro, buscamos también hacer un análisis formal de este conjunto escultórico, con la identificación de los diálogos que establece con el arte europeo decimonónico, así como el repertorio clásico. Para ello, nos apoyamos en una gran variedad de fuentes, como la correspondencia entre las autoridades peruanas en América y Francia y los artículos publicados en periódicos de los dos países.

Palabras clave: Monumento Dos de Mayo; Lima; escultura pública; Combate de Callao

"A los defensores del Perú y de la América": The Monument Dos de Mayo (1874), Lima

ABSTRACT

This paper seeks to analyze the meanings of the Monument Dos de Mayo, inaugurated in Lima in 1874, a work carried out by the sculptor Louis-Léon Cugnot and the architect Edmond Guillaume, both French. On the one hand, our proposal is to retrace the trajectory of the monument's construction, pointing out its alterations and resignifications. On the other hand, we also seek to make a formal analysis of this sculptural ensemble, identifying the dialogues it establishes with European art of the 19th century, as well as with the classical repertoire. To this end, we rely on a wide variety of sources, such as correspondence between Peruvian authorities in America and France and articles published in newspapers of both countries.

Keywords: Monument Dos de Mayo; Lima; public sculpture; Battle of Callao

Fecha de recepción: 11/05/2023

Fecha de aceptación: 30/06/2023

“A los defensores del Perú y de la América” Monumento Dos de Mayo (1874) en Lima

Rafael Dias Scarelli

Universidad de São Paulo, São Paulo, Brasil
rafael.scarelli@usp.br
<https://orcid.org/0000-0002-6103-6539>

El título elegido para este artículo –“a los defensores del Perú y de la América”– es la primera frase que se lee en la placa dedicatoria de uno de los más grandes monumentos escultóricos de Lima. Se trata del Monumento Dos de Mayo, obra de dos artistas franceses, el escultor Louis-Léon Cugnot (1835-1894) y el arquitecto Edmond Guillaume (1826-1894). Este es el tercer monumento público inaugurado en la capital peruana, en julio de 1874, antecedido por la estatua ecuestre del Libertador Simón Bolívar (1859) y por la estatua del almirante Cristóbal Colón (1860).¹ Lejos de una simple retórica discursiva, esas palabras traducen la amplia escala espacial que se pretendió dar al episodio histórico celebrado por el monumento, el Combate de Callao, librado el 2 de mayo de 1866, en el cual una alianza de cuatro repúblicas sudamericanas enfrentó a la escuadra naval española en las cercanías del puerto peruano.

Lo llamativo de esta obra es que incluye representaciones alegóricas de los países vecinos, aspecto no muy común en el conjunto de la escultura pública latinoamericana

¹ Además de los dos monumentos señalados, es importante mencionar a la serie de esculturas destinadas a la *Alameda de los Descalzos*, que representan a los signos del zodiaco y dioses griegos (Vifian, 2014, pp. 82-87).

decimonónica debido al nacionalismo que enmarcó a dichos proyectos en la región.² Alrededor del pedestal se encuentran cuatro estatuas de bronce que representan a las repúblicas del Perú, de Chile, del Ecuador y de Bolivia, que hicieron parte de la alianza arriba citada. Aunque la estatua del Perú esté en posición destacada frente a las demás en la parte frontal, podemos decir que las cuatro están en pie de igualdad: poseen las mismas dimensiones, ocupan espacios equivalentes, y todas ellas son representadas por figuras femeninas acompañadas por atributos que las caracterizan. El discurso de la placa dedicatoria de la obra encuentra su síntesis en la inscripción “unión americana”, insertada en los ángulos del pedestal.

Este trabajo busca revisar la trayectoria de construcción del Dos de Mayo, y la analiza dentro de la retórica americanista sostenida por el Perú a comienzos de la segunda mitad del siglo XIX. Nuestro objetivo es desvelar cómo la obra sufrió un proceso de metamorfosis de sentido, una vez que fue pensada originalmente en otros términos, que no incluían las estatuas de los países aliados. Por otro lado, pretendemos también hacer un análisis formal del monumento a partir del rescate de las referencias visuales movilizadas por el escultor francés para representar a las naciones aliadas. Finalmente, buscamos señalar cómo la retórica americanista difundida por esta obra, que valoriza la alianza del Perú con sus vecinos, cedió lugar a la animosidad de la Guerra del Pacífico (1879-1883), iniciada solamente cinco años después de la inauguración, y que enfrentó en el campo de batalla a los antiguos aliados.

El Monumento Dos de Mayo (figura 1) ya ha sido tema de numerosas publicaciones. Los primeros textos tuvieron un carácter conmemorativo, como el volumen editado por la Sociedad “Fundadores de la Independencia” (1941) en el 75° aniversario del combate. La primera investigación científica que destacamos es el estudio de Alfonso Castrillón (1991, pp. 325-385), que se dedicó al conjunto de la escultura pública y funeraria de Lima, sin profundizar en esta obra. Años después, Natalia Majluf (1994) publicó *Escultura y espacio público*, que podemos considerar el primer trabajo de realce sobre el Dos de Mayo. La autora revisó la documentación disponible en el Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú y localizó la correspondencia epistolar

2 Tal vez lo que más se asemeja al monumento limeño en el sentido de incluir representaciones de otras naciones americanas sea el Mausoleo de San Martín, del escultor Carrier-Belleuse, emplazado en el centro de la capilla de Nuestra Señora de la Paz de la Catedral de Buenos Aires. Según Erika Loíacono, “este escultor francés ideó un pedestal coronado por un sarcófago y rodeado por las esculturas de Argentina, Perú y Chile”. Así como el monumento Dos de Mayo, las figuras femeninas que alegorizan los tres países están acompañadas de atributos que las caracterizan (Loiácono, 2020, pp. 81-83).



FIGURA 1. Eugenio Courret, *Monumento en honor a los héroes del Combate del Dos de Mayo* (obra de Louis-Léon Cugnot, escultor y Edmond Guillaume, arquitecto), c. 1874, fotografía: sepia; 314 x 251 mm. Instituto Riva-Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima. Fuente: <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/110805> (acceso 10/05/2023).

entre las autoridades peruanas en París –donde la obra se construyó– y en Lima. Milton Godoy (2011, pp. 287-327; 2017, pp. 95-119) es autor de artículos que analizan el destino de una de las partes del monumento, la primera versión de la estatua de la Victoria que lo corona. A su vez, Rodolfo Monteverde (2019, pp. 39-75) asumió una perspectiva bastante semejante a la nuestra: analizar la obra encargada por el gobierno peruano como un símbolo americanista. Este último trabajo tuvo una nueva

versión como capítulo del libro *Monumentos en el Bicentenario*, primer volumen ya publicado de una colección organizada por la Municipalidad de Lima (2022, pp. 495-520).

Sin embargo, hasta la publicación de la Tesis de Maestría del autor (Scarelli, 2019), todavía no se habían desarrollado investigaciones que examinaran con profundidad la trayectoria de edificación de la obra, sus vicisitudes y cambios de ruta. Tampoco se había realizado un análisis más detallado de sus grupos escultóricos y que señalara sus apropiaciones del repertorio clásico y de la escultura pública europea contemporánea a los artistas. La propuesta de este artículo es volver a explorar estos temas a través de una expansión y actualización de esa reflexión.

De José Gálvez a la alianza americana: metamorfosis de un monumento

El Combate de Callao, librado el 2 de mayo de 1866, uno de los últimos enfrentamientos bélicos de la guerra hispano-sudamericana, tiene su origen en una combinación de múltiples factores.³ Por un lado, el hecho de que hasta aquellos años el reino de España todavía no había reconocido la independencia peruana, proclamada por José de San Martín en 1821. Dicha situación despertaba en los peruanos –y americanos en general– el temor de intentos de recolonización por parte de las antiguas metrópolis europeas, lo que no parece infundado cuando recordamos la intervención francesa en México a partir de 1862. Por otro lado, hay que citar el tratamiento dispensado a los españoles en el Perú después de la emancipación, como ejemplo de las confiscaciones de bienes promovidas por el ministro de San Martín, Bernardo Monteagudo. Dichas tensiones encontraron su punto de ebullición cuando una escuadra militar española, que acompañaba a la *Comisión Científica del Pacífico*, capturó las islas Chincha en abril de 1864, en respuesta a la inacción de la justicia peruana frente a la llamada “Riña de Talambo” –conflicto entre un hacendado local y los peones de origen vasca que trabajaban en su hacienda, que tuvo lugar en 1863–. Las islas en cuestión se destacaban en la producción del guano, principal artículo de exportación peruano en aquel entonces.

Al principio, el gobierno peruano liderado por Juan Antonio Pezet intentó negociar, mientras buscaba adquirir materiales bélicos en Europa para reforzar sus posiciones. Dichas negociaciones se encaminaron hacia

3 En Perú, el historiador Jorge Basadre hizo un relato bastante pormenorizado en su clásico *Historia de la República del Perú* (1946), que cuenta con numerosos volúmenes. Podemos citar también el relato más panorámico de Marcos Cueto y Carlos Contreras (2007).

el acuerdo de paz Tratado de Vivanco Pareja, que establecía condiciones más favorables a los españoles para la desocupación de las islas. Sin embargo, una sublevación militar en Arequipa, liderada por el coronel Mariano Ignacio Prado, se movilizó contra el tratado y alcanzó el poder, con la destitución de Pezet del mando político en noviembre de 1865. Mientras tanto, Chile, que seguía de cerca la presencia de los españoles en el Pacífico, ya había declarado guerra a España. Los dos países sudamericanos establecieron una alianza militar contra España, a la cual se sumaron Bolivia y Ecuador, lo que dejó a la escuadra enemiga destituida de un puesto en tierra para abastecerse de carbón y otras provisiones a lo largo de casi todo el Pacífico Sur.

En el Combate de Callao, las fuerzas peruanas lograron resistir al ataque, después del cual los navíos españoles se retiraron de la región. Dicha situación favoreció la retórica triunfalista de los peruanos, que se presentaron como los responsables por la victoria final conquistada frente a los invasores. Sin embargo, en el bombardeo murió el entonces secretario de Guerra del Perú, coronel José Gálvez, en la explosión de la Torre de la Merced, donde estaba posicionado.

Al día siguiente, el 3 de mayo de 1866, el presidente coronel Mariano Ignacio Prado promulgó el decreto que es el punto de partida para la obra escultórica aquí analizada. Sin embargo, al leerlo verificamos que no se trata del mismo monumento inaugurado casi diez años después. No se habla allí de "las repúblicas aliadas", sino específicamente del fallecido Gálvez, rápidamente convertido en héroe nacional. El segundo artículo determinaba que "*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*" [énfasis agregado] (El Peruano, 1866).⁴

Aunque el monumento estaba destinado a conmemorar el "hecho de armas del 2 del presente" en general, solamente una persona era nombrada: el coronel-mártir, que recibía un sitio de honor en la cúspide de la futura obra. No obstante, junto con los documentos que testimonian la construcción del monumento vemos que tiene lugar una metamorfosis de sentido. El monumento deja de estar concentrado en la persona del ministro para dar énfasis a la noción del triunfo como una victoria colectiva de la nación peruana y de las repúblicas aliadas.

El primer cambio surge poco tiempo después del primer decreto presidencial, cuando el secretario de Gobierno José María Quimper en carta dirigida al secretario de Relaciones Exteriores Toribio Pacheco el

4 Para leer el decreto del 3 de mayo de 1866 completo, ver el Anexo I.

26 de junio de 1866, le transmitió las bases para un concurso destinado a la construcción de la obra. Además de determinar que Pacheco ordenara la convocación del certamen en París, la misiva de Quimper incluye, por primera vez, a las repúblicas aliadas: “En la base se colocarán cuatro estatuas, de pie o sentadas, representando a las cuatro repúblicas aliadas; es decir, al Perú, Chile, Bolivia y el Ecuador”. A su vez, Gálvez mantuvo su posición destacada al determinarse que “en la cúspide del monumento se colocará la estatua del coronel Gálvez, secretario de Guerra” (Carta de José Quimper a Toribio Pacheco, 1866).

Quimper establecía los premios a los vencedores y definía al pintor de historia suizo Marc Gleyre como el presidente de la futura comisión juzgadora de los proyectos.⁵

Fue precisamente gracias a la influencia de Gleyre que el más importante cambio tendría lugar. Tras reunirse con Numa Pompilio Llona, comisionado por el gobierno peruano para gestionar la ejecución del proyecto en Francia, le ofreció una serie de sugerencias de modificaciones en las bases del concurso. Para Gleyre, mantener al coronel en la cúspide del monumento podría generar una tensión visual entre el héroe individual y la victoria como un triunfo de la nación y sus aliadas. Llona luego transmitió las sugerencias de Gleyre al gobierno en una carta escrita en noviembre 1866:

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 faltaría a la unidad, ley primordial de todas las bellas artes: no sería 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 heroísmo individual del ilustre Gálvez; esos dos asuntos principales se embarazarían recíprocamente, o más bien el hecho nacional sería dominado y en cierto modo absorbido, por el hecho individual, aunque altamente glorioso. (Carta de Numa Llona a José Quimper, 1866)

Como solución, el artista proponía la instalación del busto de Gálvez “en el frente del monumento” –es decir, fuera del conjunto principal–. Luego de acoger las sugerencias del suizo, el secretario Quimper firmó un decreto que determinaba que la comisión debía definir el sitio más apropiado para incluir la figura del coronel (El Peruano, 1867).

No obstante, la convocatoria del concurso, publicada en los periódicos franceses a fines de 1867 no resolvió esta cuestión.⁶ En ella se definió que los proyectos debían presentar cuatro estatuas, de pie o sentadas,

5 Majluf (1994, p. 44) señaló que Gleyre había sido el maestro del pintor peruano Francisco Laso en los años 1840, lo que podría explicar su elección para presidir la comisión.

6 Ver: La Chronique des Arts et de la Curiosité, 1867, pp. 260-261. Anexo II.

con el doble del tamaño natural, que representaran a las cuatro repúblicas aliadas. También debían contener “el busto o la estatua del coronel Gálvez, ministro de Guerra, que dirigió la defensa del Callao y que murió durante el combate”. Mientras el formato de las representaciones alegóricas de los aliados está bien definido y destacable –estatuas del “doble del tamaño natural”– la figura de Gálvez no lo es –ni siquiera define si sería un busto o estatua–.

Dicha tensión respecto a la figura de Gálvez se mantuvo y se hizo presente en las propuestas enviadas al concurso. Después de la publicación de las bases se inscribieron 28 proyectos –los de autoría conocida eran todos europeos–, los cuales fueron expuestos en el Palacio de las Industrias de París en febrero de 1868. De dicha exposición se conserva un grabado, firmado por Jules Gaildrau (1816-1898) y publicado en el periódico *L'Illustration*, donde se ven las maquetas admiradas por el público (figura 2).⁷

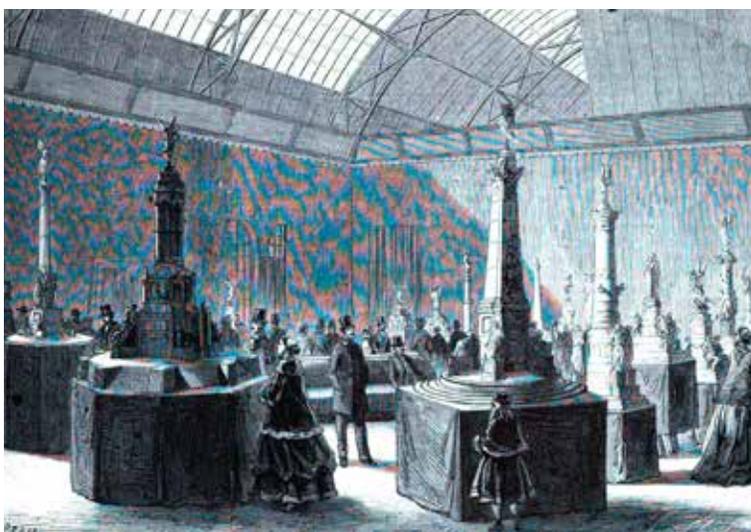


FIGURA 2. Jules Gaildrau. *Concours universel de projets pour le monument à élever en mémoire du Combat du Callao* (exposición de los proyectos para el Monumento Dos de Mayo), 1868. Publicado en: *L'illustration*, París, 29 de febrero de 1868, p. 137. Fuente: https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.3901501231_4996&view=1up&seq=149&size=150 (acceso 11/05/2023).

⁷ Dicho grabado ya había sido presentado por Natalia Majluf (1994), aunque sin información sobre su autoría.

Se nota que la mayoría de los artistas recurrió a una columna completada con un motivo alegórico. En dicha publicación el cronista acusó a algunos de los participantes de no haber comprendido el lugar marginal tendría Gálvez en el conjunto:

Varios de ellos parecen haber dado excesiva importancia a la figura del coronel Gálvez. Cuando se consideran las circunstancias que siguieron al bombardeo del Callao, cuando se piensa en el esfuerzo colectivo que improvisó la victoria del 2 de mayo, se llega al convencimiento de que, a juicio de los organizadores del concurso, el monumento debía erigirse mucho menos en memoria del coronel que en homenaje a la nación que, con su ímpetu, silenció los cañones de la flota enemiga. *Se trataba de glorificar, no el valor de un hombre, sino la victoria de un pueblo* [Énfasis agregado]. (*L'illustration*, 1868, p. 138)⁸

La opinión del articulista se mostró luego alineada con las expectativas de la comisión presidida por el pintor Gleyre.⁹ El ministro plenipotenciario del Perú en Francia, Francisco Rivero, envió una carta al gobierno peruano que incluía la transcripción del Acta de los Jurados, elaborada tras la reunión del comité juzgador el 24 de febrero de 1868. En este documento, escrito en francés, la comisión explicitó los criterios movilizados para rechazar algunos proyectos, una fuente documental muy preciosa para analizar lo esperado en la representación de la obra. Los jurados coincidieron explícitamente con la crítica formulada en *L'illustration* al considerar que:

1º Que aquellos monumentos que parecen elevarse menos a la victoria del Perú que en memoria del coronel Gálvez, no responden al espíritu del programa;
2º Que la disposición en diagonal de las figuras de las cuatro repúblicas no responde a las necesidades del programa porque, primero, se presentan en posición accesoria y, segundo, el Perú no ocupa el lugar principal. En consecuencia, se eliminan los números 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 27, 28; y se mantienen los números 5, 11, 13, 14, 17, 21, 26. (Carta de Francisco Rivero al MRE, 1868)¹⁰

Al leer el fragmento se concluye que la preocupación de los jurados no era solamente evitar que la imagen de Gálvez se sobrepusiera a la representación de la alianza, sino también que se garantizara el

8 Todas las traducciones son propias a menos que se indique lo contrario.

9 El jurado estaba compuesto también por Eugène Violet-le-Duc y Jacques Félix Duban, ambos arquitectos y miembros del Instituto de Francia; Eugène Guillaume, escultor miembro del Instituto y director de la Escuela de Bellas Artes; Jean-Joseph Perraud, escultor miembro del Instituto.

10 Hay un error en la transcripción del acta hecha por Rivero, ya que el proyecto n. 13 aparece entre los rechazados y también entre los mantenidos, mientras el n. 15 no se menciona.

protagonismo del Perú. De esta manera, aunque las estatuas de los países aliados debían estar en “igualdad”—todas hechas con el mismo material, representadas con el mismo tamaño— la idea era que el Perú destacara al liderar el bloque de aliados. Esa preocupación también es señalada en el Acta para justificar la elección del vencedor:

El Jurado dio por unanimidad el Primer Premio al nº 21, aplaude la forma en que el programa ha sido entendido y presentado por el autor del proyecto. El conjunto tiene grandeza, la proporción de las figuras con la arquitectura es excelente. Los hechos se presentan con precisión y energía. *El Perú colocado al frente, lucha solo, mientras las repúblicas aliadas agrupadas detrás de él, le ofrecen la ayuda de sus armas y sus finanzas. A los pies del Perú, el coronel Gálvez hace por su país el sacrificio de su vida.* La victoria que corona el monumento está en un movimiento entusiasta [...] [Énfasis agregado].

Aquí se explicitan también las demás soluciones encontradas por el proyecto vencedor para resolver la tensión entre Gálvez y la alianza americana: incluir una estatua de la Victoria en la cúspide de la columna, alegorizando el 2 de mayo como un triunfo colectivo, y la figura del secretario de Guerra a los pies de la estatua del Perú. Es curioso subrayar que dichas soluciones fueron adoptadas también por los proyectos premiados con el segundo y tercer puestos, representados en el álbum de grabados del arquitecto E.-F. Le Preux (1874, *planches* 1 a 3), localizado por Monteverde (2019, p. 50).¹¹ Por ende, el coronel-mártir, que al principio debía ocupar la cúspide, pasaba entonces al pedestal en una posición agónica, como la de quien “hace por su país el sacrificio de su vida”. El eje temático de la obra tuvo un desplazamiento al dejar de enfocar al ministro, sin excluirlo, para destacar a la dimensión colectiva, peruana y americana del triunfo.

En el decreto del 3 de mayo, que definió la construcción del monumento, el lugar destacado de Gálvez se comprende como un esfuerzo del presidente Prado de homenajear a la actuación de su propio gobierno en el conflicto, ya que Gálvez fue parte de su gabinete ministerial. A su vez, la decisión posterior de incluir a las repúblicas aliadas, ampliando el objeto del homenaje, que antecedió a las sugerencias del pintor Gleyre, correspondió al deseo de afirmar el protagonismo regional del Perú al colocarlo como líder de la alianza que derrotó a los españoles. Dicha dimensión estuvo presente desde el inicio, pues ya en el primer decreto se interpreta el resultado del combate como “la salvación de la honra del Perú y de la América”.

11 Sin embargo, a diferencia del primero y del segundo premios, el tercer colocado representó a Gálvez no en una estatua, sino en un medallón insertado en el pedestal.

Sin embargo, la presencia de Gálvez en el Dos de Mayo sufrió nuevos sobresaltos. El 21 de abril de 1868, Antonio Gutiérrez de la Fuente, ministro de Gobierno del nuevo presidente Pedro Diez Canseco, firmó un nuevo decreto que cambiaba el contenido del monumento. Después de subrayar que la obra estaba destinada a homenajear un combate en el cual habían luchado y perecido un gran número de “valerosos peruanos”, se disponía que, “al ejecutarse dicho monumento se suprima toda alegoría de figura personal” (El Peruano, 1868).¹² Esto significaba, en verdad, la exclusión de la estatua de Gálvez.

Para comprender dicho aspecto, se debe tener en cuenta que el nuevo presidente Diez Canseco era un adversario político de su antecesor, el coronel Prado, de cuyo gobierno Gálvez había hecho parte como su secretario de Guerra. Diez Canseco había apoyado la sublevación que derrumbó al gobierno de Pezet, y asumió la presidencia del país tras la deposición del ex mandatario, de quien era vicepresidente. Sin embargo, delante de su postura vista como inoperante frente al enemigo —evitó hacer una declaración de guerra a España y optó por convocar elecciones para el Parlamento— el Ejército lo depuso del sillón presidencial y entregó el mando al líder de la sublevación, el coronel Prado. Este último estuvo a la cabeza del gobierno peruano durante el Combate de Callao y siguió gobernando el país, primero en condición de dictador y luego de presidente constitucional, hasta una nueva revolución en Arequipa a comienzos del año de 1868, ahora conducida por el mismo Diez Canseco. Una vez que el coronel Gálvez fue parte del ministerio de Prado, su exclusión del conjunto escultórico respondió claramente al deseo de Diez Canseco de minimizar la importancia de las acciones emprendidas por el gobierno de su adversario en la resistencia, subrayando el 2 de mayo como un hecho colectivo sin espacio para tributos personales.

No obstante, las intenciones de Diez Canseco al respecto pronto se vieron frustradas. Tres días después de su salida de la presidencia, el 5 de agosto de 1868, el escritor y entonces senador por Loreto, Ricardo Palma, presentó en el Senado una proposición para suspender el decreto de abril, que fue admitida y pasada a la Comisión de Guerra de la casa (Diario de los Debates del Senado, 1868a, pp. 6-7). Pocos días después llegaron al plenario del Senado dos resoluciones salidas de la comisión, ambas favorables a la propuesta de Palma, pero con discursos distintos. La primera, firmada por los senadores Juan Salaverry y Manuel Álvarez Calderón presentaba un texto más conciliador, mientras que la segunda, firmada por Pedro Cisneros, contenía un tono más crítico al presidente

12 Para leer todo el decreto, véase el Anexo III.

Diez Canseco, que lo calificaba de “mano mezquina” por su decreto de abril. Con la defensa de la posición de Cisneros, Palma ponderó que Gálvez ni siquiera ocupaba un lugar destacado en el monumento:

Tengo en mano la tarjeta del monumento que se está construyendo en París. La figura del coronel Gálvez está al pie 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 alegoría que no tiene nada de individual? (Diario de los Debates del Senado, 1868b, p. 38)

Frente a la indefinición de la presencia del coronel en el monumento, los artistas vencedores, Cugnot y Guillaume, fijaron con el comisionado Llona una cláusula adicional al contrato, firmado el 12 de octubre de 1868, que establecía la suma extra de 20 mil francos en caso de que la estatua del coronel fuera nuevamente incluida en el conjunto.¹³ El 29 de enero de 1869 fue promulgada la Resolución Legislativa que restablecía la figura del coronel y derogaba el decreto del gobierno Diez Canseco. Sin embargo, el 26 de agosto de 1870 la autorización finalmente fue remitida para el cumplimiento de la cláusula adicional (Carta de Manuel de Santa María al MRE, 1870). Gálvez recuperaba, así, su lugar al pie de la estatua del Perú.¹⁴

Por todo lo mencionado, se pone de manifiesto que el carácter americanista del monumento, aunque presente desde su inicio, fue afirmándose gradualmente, y conformó un proceso de construcción simbólica en el que intervinieron otros actores, como el pintor Gleyre, responsable de sugerir que el coronel no apareciera en la cúpide del futuro monumento.

13 La cláusula adicional fue transcrita en una carta de Llona al Ministro de Gobierno en julio de 1870. La suma extra era necesaria porque, según Llona, para reemplazar la estatua de Gálvez, en atención al decreto de abril, los artistas ya habían arreglado el dorado de la estatua de la Victoria y la inclusión de nuevos bajorrelieves a los dos originalmente establecidos en las bases del concurso (anexo II), trabajos que estaban muy adelantados y no podían ser suprimidos.

14 Discordamos de la reflexión propuesta por Monteverde en su análisis del Dos de Mayo, incluida en su artículo de 2019 (pp. 44-45) y mantenida en el capítulo de 2022 (p. 497). Monteverde sugiere que la figura de Gálvez al principio no era parte del monumento, y que se incluyó con posterioridad. Como hemos visto aquí, Gálvez no solo fue parte del monumento desde su origen, sino que también ocupaba un sitio de mayor prestigio en el decreto del 3 de mayo. Asimismo, Monteverde afirma que “problemas de corte legal del Estado con la casa parisina *Dreyffus Freres et Cie.* hicieron tambalear la presencia en el monumento de la escultura de José Gálvez, y provocaron un retraso en la inauguración de la obra en Lima, porque en 1872 la firma *Dreyffus*, agencia financiera del Perú en Francia, se negó a pagar la escultura y los gastos de los ingenieros que irían a Lima a erigir el monumento”. Aunque es verdad que la situación económica peruana se deterioró a lo largo de los años 1870 a causa de la disminución de las exportaciones del guano y que dicha situación produjo reflejos en el monumento, Monteverde pasa por alto las disputas políticas alrededor de la figura de Gálvez y del monumento, reveladas en los debates parlamentarios, lo que efectivamente explica la temporaria exclusión del coronel de la obra en años anteriores.

Así como la definición del contenido simbólico del Dos de Mayo fue un proceso lleno de vaivenes y sorpresas, también lo fue su ejecución material e implantación en la ciudad de Lima. Como vimos, el concurso para el monumento fue organizado en París, seguramente para facilitar la participación de los artistas europeos en el certamen y la posterior ejecución del proyecto en Europa, dado que el país carecía entonces de instituciones dedicadas a la formación de escultores, así como de talleres de fundición artística de bronce.¹⁵ De esta manera, la obra se construyó en París, en lo que se refiere a las partes de bronce, y en Carrara, donde se hicieron los mármoles.¹⁶ Sin embargo, la realización de las obras en Francia también traería dificultades, ya que en aquellos mismos años estalló la Guerra Franco-Prusiana (1870-1871) y luego la Comuna de París en marzo de 1871. En esta ocasión, Pedro Gálvez –hermano del héroe, entonces ministro plenipotenciario del Perú en Francia– presentó en una carta las providencias que había tomado para garantizar la fundición de las piezas en medio del conflicto y asedio a la capital francesa por el ejército enemigo, cuando los talleres y el metal disponible en la ciudad estaban destinados a la producción de artillería:

La fundición de las estatuas continuó sin interrupción, todo el tiempo del sitio, y, a pesar de que todas las fundiciones fueron aplicadas por el Gobierno de la Defensa, a la construcción de armas, se hizo una excepción, que he agradecido debidamente, en favor de nuestras obras; *resultando, así, que nuestra estatua de la Victoria es la única obra de arte fundida en París en aquella época memorable* [Énfasis agregado]. (Carta de Pedro Gálvez al MRE, 27 de junio de 1871)¹⁷

A su vez, como ya analizó Majluf (1994), las autoridades peruanas tardaron en definir la ubicación del monumento en la ciudad. Finalmente lo hicieron tras mucha presión de los artistas Cugnot y Guillaume, transmitida al Perú a través de cartas de Llona y Gálvez. En consideración del vínculo simbólico con el episodio celebrado, y a través de la sugerencia de Gálvez, finalmente se eligió emplazar la obra donde antes estaba la *Portada del Callao*, una de las puertas de las murallas de

15 La *Escuela Nacional de Bellas Artes* del Perú se inauguró en 1919. Antes de su creación, tuvo un destacado rol en la enseñanza artística local la *Escuela de Artes y Oficios* de Lima, abierta en la década de 1860. Sin embargo, solamente en una etapa posterior a la Guerra del Pacífico, en las primeras décadas del siglo XX, dicha institución formaría escultores involucrados en grandes proyectos escultóricos, como Artemio Ocaña y Luis Agurto. Véase Villegas, 2010, pp. 211-245.

16 Los trabajos en Carrara fueron inspeccionados por Llona, que viajó a Italia, desde donde cobró una definición sobre las inscripciones que llevaría la placa de dedicatoria del conjunto (Carta de Numa Llona a Pedro Gálvez, 19 de marzo de 1871). Según la documentación consular, las piezas ejecutadas fueron enviadas al Perú en múltiples viajes, desde los puertos de Le Havre, Francia, y Génova, Italia.

17 No logramos identificar en qué taller de fundición parisino se ejecutaron los trabajos.

Lima, punto de partida de una carretera que seguía rumbo al puerto – escenario del combate de 1866 (Carta de Pedro Gálvez al MRE, 25 de septiembre de 1871)–.

De esta manera, el monumento fue instalado en uno de los límites de la capital, sobre sus antiguas murallas que recién se habían demolido, por lo que las fotografías contemporáneas a la inauguración (figura 1) revelan un ambiente poco edificado y con un horizonte forestado. Aunque en los años siguientes la ciudad, libre de las murallas, se expandió por el territorio extramuros, esta terminó por privilegiar otra zona, donde futuramente se abrió el Paseo Colón e instaló el monumento a Bolognesi a principios del siglo XX. A su vez, el sitio donde estaba el Dos de Mayo, por estar en la ruta de transporte de mercancías al puerto, se quedó socialmente marginado en dicha expansión, lo que trajo perjuicios a la conservación de la obra, según un informe del Inspector de Alamedas y Paseos de Lima, Federico Luna y Peralta, que señaló “el constante tráfico de ganado y carretas [...]” (1907, p. II).¹⁸

Análisis del monumento

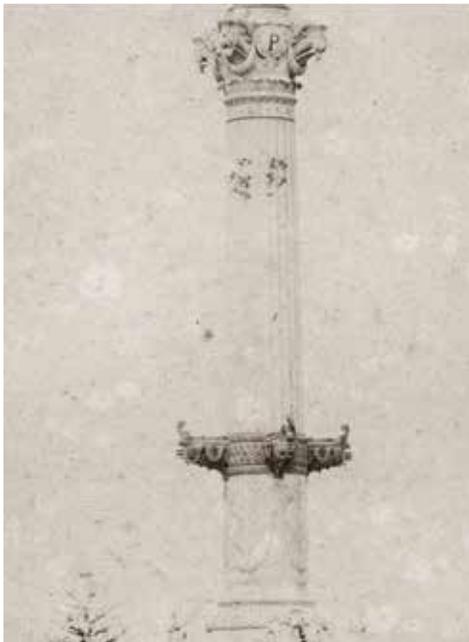
La columna y la Victoria

Esta es una obra vinculada a la tradición neoclásica. Nuestra propuesta en este apartado es identificar las apropiaciones que los artistas hicieron del repertorio visual clásico grecorromano, así como señalar los diálogos que establecieron con la escultura pública decimonónica europea y especialmente la francesa, que les era más cercana.

El monumento se compone de una columna rostral hecha en mármol, decorada con proas de navíos de guerra de bronce, haciendo referencia al carácter naval del conflicto (figura 3). Si bien la columna rostral es una solución escultórica para celebrar triunfos navales con raíces bien hondas en la escultura occidental – que remiten, por ejemplo, a la Columna *Duilia*, instalada cerca del Foro Romano – los artistas franceses parecen haber encontrado su inspiración estética en algo que les era

18 En los años 1920, hubo un proyecto de reurbanización financiado por el empresario Víctor Larco Herrera, que resultó en la construcción de una amplia plaza circular y de ocho palacetes afrancesados alrededor del monumento, emulando el modelo de la *Place d'Étoile* de París (Ramón, 2004, p. 25). Sin embargo, dichas obras no fueron suficientes para reubicar socialmente esta región en la ciudad, dado que en aquellos mismos años se abrió la Avenida Leguía – hoy Arequipa – conectando Lima a Miraflores, construyéndose allí barrios que luego atrajeron a las élites limeñas. Mientras tanto, como sintetizó Ledgard (1978, p. 20), la Plaza Dos de Mayo y la Avenida Alfonso Ugarte, conectada a ella, “quedaron en poco tiempo a merced de los sectores populares que, viniendo del resto del país, cambiaron violentamente el aspecto de la ciudad”.

FIGURA 3. Columna rostral del Dos de Mayo, detalle de Fig. 1



más cercano en el tiempo y el espacio. Por lo menos, es lo que sugiere el articulista León Dommartin en un texto publicado en el periódico francés *Le Gaulois*, poco después de la exposición de proyectos en el Palacio de las Industrias:

El año pasado fue Perú quien pidió a Francia un monumento nacional. Incluso recordamos el horrible desenlace de ese caso y el golpe bajo que el jurado francés no temió dar a los peruanos, enviándoles, con el pretexto de un monumento nacional, un hermoso candelabro a gas, decorado con proas como los de la Place de la Concorde. (Dommartin, 1868, p. 2)

Aquí, Dommartin compara el proyecto de los artistas a los lampadarios que se encuentran en la *Place de la Concorde* en París (figura 4), que también se componen de columnas rostrales – referencia al cercano *Hôtel de la Marine* –, proyectados por el arquitecto Jacques Hittorff en 1836.¹⁹ Si bien es posible notar cierta semejanza compositiva entre los lampadarios y el proyecto de Cugnot y Guillaume, el contenido ácido de la crítica de Dommartin debe ser comprendido, como ya lo señaló Godoy –nuestra referencia para localizar esta publicación– a la luz de las posiciones políticas del periódico *Le Gaulois*.²⁰

¹⁹ Ambos aparecen en: *Description de la Place de la Concorde*, 1838, p. 4.

²⁰ Para Godoy, las críticas al proyecto vencedor de esta publicación se explicarían por la



FIGURA 4. Charles Marville, *Colonne Rostrale, Place de la Concorde* (lampadarios proyectados por Jacques Hittorff), c. 1870, fotografía, negativo en vidrio de colodión, 38 x 28,7 cm. Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, París. Fuente: <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0001070210> (acceso 10/05/2023).

El tope de la columna está ocupado por una estatua de bronce de la Victoria (figura 5), que trae en sus manos un ramo de laurel y una espada. Sin embargo, por sugerencia de Pedro Gálvez, la estatua fue cambiada durante el proceso de ejecución del monumento. Como mencionó Majluf (1994), un simulacro del monumento, que reunió las esculturas ya concluidas por los artistas, fue exhibido en la Exposición de Bellas Artes de 1872 en París. Tras contemplarlo y reunirse con los miembros del jurado del concurso, el ministro escribió una carta al gobierno peruano donde compartía sus impresiones. Para él, la estatua original de la Victoria realizada por el escultor Cugnot (figura 6), aunque muy bella, le parecía “muy pesada, considerando sobre todo los temblores en nuestro país” (Carta de Pedro Gálvez al MRE, 16 de mayo de 1872). Por ello, proponía que el gobierno dejara al escultor en libertad para hacer una nueva estatua, con dimensiones y peso más convenientes. El gobierno, tras un rechazo inicial debido a la situación económica del país, aceptó la idea de Pedro Gálvez y una segunda estatua fue modelada y luego fundida en bronce para el monumento.

Sin embargo, como lo señaló Monteverde (2019), la nueva versión de la Victoria no solamente tuvo sus dimensiones reducidas, sino que sufrió

postura del gobierno de Napoleón III frente a la Guerra Hispano Sudamericana, que tuvo lugar en la misma época de la ocupación francesa de México (Godoy, 2017, pp. 104-105).



FIGURA 5 Estatua de la Victoria que corona el Dos de Mayo, detalle de figura 1.



FIGURA 6. Louis-León Cugnot (escultor), *Victoria*, emplazada en Talca, Chile. Fotografía: Marcelo Guerrero Almonacid, 2023, Talca, Chile. Cortesía del autor.

también importantes cambios: mientras la primera estatua poseía la boca abierta y una expresión enérgica con el gorro frigio a la cabeza, la segunda tenía una expresión más serena.²¹ Para el autor, los cambios se pueden explicar porque la primera no correspondía a las expectativas del gobierno peruano, la cual representaba una Victoria más emocional que racional.

A esta consideración debemos añadir también que la primera versión de la Victoria hacía una alusión directa a la famosa figura *Le Départ des volontaires de 1792*, conocida como *La Marsellesa*, de 1836, del escultor francés François Rude, altorrelieve presente en el Arco del Triunfo de París.²² Dicha obra, que también incluye a una alegoría de la Victoria

21 Es posible realizar dicha comparación entre las dos versiones de la Victoria porque, como veremos en la conclusión, por sugerencia del ministro Pedro Gálvez, la primera estatua no fue destruida ni derretida para reaprovechamiento de material y se encuentra instalada en la ciudad chilena de Talca.

22 Agradezco a la investigadora Fanny Lopes por advertirme sobre dicho diálogo y sus posibles significados. También Carolina Vanegas (2023) mencionó esta relación con *La Marsellesa* en su reseña del libro editado por la Municipalidad de Lima (2022), al comentar el capítulo de Monteverde.

con la boca abierta y los brazos extendidos —como si señalara el camino a los soldados—, celebra la gloria de los ejércitos revolucionarios que, en 1792 defendieron las fronteras de Francia contra las monarquías enemigas de la Revolución francesa. Este se trata del más conocido relieve del Arco del Triunfo parisino, por lo que su utilización como modelo asume claros sentidos políticos.²³ De ahí se desprende el contenido simbólico de esta primera estatua para el Dos de Mayo como una afirmación republicana —frente a la enemiga monárquica España— no solo por usar el gorro frigio, sino también al sintonizarse con la obra de Rude, referente visual de la Revolución y de la primera República francesa, además de una celebración de la victoria en su dimensión bélica y energética.

De esta manera, en la nueva versión se nota un intento de “pacificar” la figura de la Victoria, al sustituir su interpretación más militarizada por una versión más serena. Para explicar este cambio, quizá sea útil considerar el hecho de que la sustitución de la estatua de la Victoria —propuesta por Pedro Gálvez— después de ser rechazada por el gobierno peruano en junio de 1872,²⁴ fue aceptada al año siguiente bajo la presidencia de Manuel Pardo, líder del Partido Civil y primer presidente civil del país. Cuando la primera escultura finalmente llegó al Perú, se consideró que tenía “defectos artísticos” (Carta de J. Rosas al MRE, 7 de marzo de 1873). En respuesta, Pedro Gálvez informó que se reuniría con Cugnot, no solo para acordar el peso y las dimensiones de la nueva estatua, sino también para fijar

las modificaciones artísticas de que puede ser susceptible después del estudio práctico y completo que permitió hacer la erección provisional que se hizo del monumento el año pasado en esta ciudad [Énfasis agregado]. (Carta de Pedro Gálvez al MRE, 1 de mayo de 1873)

Aunque estos documentos no especifiquen cuáles serían dichas “modificaciones” o “defectos” artísticos, resulta evidente que no se trataba ahora solamente de una cuestión “técnica”, relacionada al peso o al tamaño de la obra. Debemos considerar que las características de la primera Victoria están más sintonizadas con el gobierno que había encargado la obra, liderado por el militar Mariano Prado.

23 Altorreleve *Le Départ des volontaires de 1792*, o *La Marsellesa* (1836), del escultor François Rude, Arco del Triunfo, París. Imagen disponible en: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paris_July_2011-16a.jpg> (acceso: 10/05/2023). El relieve de Rude gozó de tanto prestigio que pasó a ser conocido por el nombre de la célebre canción patriótica de Rouget de Lisle. Ver: Le Louvre – Petite Galerie. *Le Départ des Volontaires de 1792*. Disponible en: <<https://petitegalerie.louvre.fr/oeuvre/le-d%C3%A9part-des-volontaires-de-1792-dit-la-marseillaise>> (acceso 20/07/2023).

24 El gobierno argumentó que esto retrasaría la inauguración y elevaría su costo (Carta de Manuel Santa María, 27 de junio de 1872).

En la base de la columna, delante de cada uno de los cuatro lados del pedestal cuadrangular, se distribuyen las estatuas de las repúblicas aliadas. Una vez más podemos encontrar en la prensa periódica francesa una importante sugerencia respecto a la inspiración de los artistas. Durante la exposición de las maquetas en el Palacio de las Industrias, *L'Illustration* hizo una crítica dirigida no al proyecto vencedor, sino al conjunto de las propuestas presentadas, pero que corresponde muy bien a los lineamientos generales de la obra ejecutada. El periódico acusó lo que interpretó como una falta de creatividad de los artistas, que recurrieron a la ya reiterada solución de poner una estatua triunfal sobre una columna. En especial, el articulista destacó la semejanza entre algunos proyectos y la “columna de la *Place du Chatelet*” (*L'Illustration*, 1868, p. 138).

Se trata de la *Fontaine du Palmier* (figura 7), instalada en la *Place du Chatelet* a comienzos del siglo XIX, que homenajea a los triunfos militares napoleónicos, inscriptos en anillos de bronce presentes en la columna. La fuente monumental, cuya parte escultórica estuvo a cargo de Louis-Simon Boizot, presenta muchos trazos convergentes con la columna del Dos de Mayo: también es completada por una estatua de la Victoria y, en sus pies, está rodeada por cuatro estatuas femeninas de pie, de manos dadas, que alegorizan la *Justicia*, la *Fuerza*, la *Prudencia* y la *Vigilancia* (Lacour, 1858, p. 206).

FIGURA 7. Vista de la *Fontaine du Palmier* en la *Place du Chatelet* del escultor Louis-Simon Boizot en Jacques François J. Swebach, *Vuè de La fontaine Elevée Sur L'emplacement du ci devant Grand-chatelet a L'aport-paris [sic] prise de La décente [sic] du pont au change*, sin fecha, dibujo a pluma y lavado de tinta marrón, 27,2 x 20,7 cm. Bibliothèque nationale de France, Paris. Fuente: Gallica.



Empero, el propio escultor Cugnot había movilizado una composición semejante en un proyecto, el monumento a Crespel-Dellisse (1867) en Arras (figura 8), que rinde tributo a un industrial francés. La obra se compone de una columna en cuya base están dos estatuas femeninas de manos dadas, la *Industria* y la *Agricultura* (*Guide national et catholique...*, 1900, p. 188). A los pies de las mujeres está un conjunto de atributos que tiene el propósito de caracterizarlas como un arado (figura 9), de manera parecida a lo que veremos en el Dos de Mayo.



FIGURAS. 8 y 9. Léon Cugnot (escultor), *Monumento a Crespel-Dellisse en Arras*. Fotografía: Sunala, 2017. Fuente: WikiCommons.



Gálvez moribundo

A los pies de la estatua del Perú, tendido en el suelo está la figura moribunda de Gálvez, representado ya herido (figura 10). El secretario de Prado, vestido en uniforme militar, apoya el peso de su cuerpo en el brazo izquierdo, mientras sostiene la espada en la diestra, no más en posición de ataque, pues el arma está a punto de caer de su mano.

Su representación está en sintonía con la figura del conocido *Gálata moribundo*,²⁵ hoy presente en el *Museo Capitolino de Roma*, incluida por Haskell y Penny (2006, pp. 224-227) en su catálogo de obras de la Antigüedad que se convirtieron en modelos representacionales para el

25 *Gálata Moribundo*, escultor desconocido, Museo Capitolino, Roma. Imagen disponible en: <[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)> (Acceso: 01/04/2019).



FIGURA 10. Léon Cugnot (escultor), *José Gálvez*. Publicado en: *Prisma*, Lima, 16 de febrero de 1906. Biblioteca del Museo de Arte de Lima (MALI), Lima.

arte occidental.²⁶ Si bien se trata de una escultura romana, copia de un original griego, fue descubierta en el siglo XVII, lo que desde entonces le hizo gozar de gran prestigio y ha sido objeto de múltiples reproducciones. Además de eso, el *Gálata* se conformó también en un modelo para la representación de personajes heridos o “vencidos”, como ejemplo de la obra *El Esclavo* del escultor argentino Francisco Cafferata, premiada con medalla de oro en la Exposición Continental de 1882 en Buenos Aires. Debemos tener presente que el escultor Cugnot y el arquitecto Guillaume obtuvieron el *Prix de Rome* de la academia francesa, a través del cual viajaron a Roma becados por el gobierno francés, donde pudieron admirar directamente el *Gálata moribundo*.

Aunque las representaciones de guerreros o héroes moribundos están ligadas a una larga tradición en el arte occidental, que retoma al propio *Gálata*, renovada por la idea de “martirio” en el Cristianismo, cabe señalar que la representación de héroes en el momento de la muerte no es muy frecuente en la escultura pública monumental decimonónica, tan anclada en el nacionalismo y que suele retratar a los próceres en su momento de gloria.²⁷ En algunos casos, como propone Carolina Vanegas (2019, pp. 216-247) respecto de la figura de la heroína Policarpa Salavarrieta, conocida como *La Pola* –representada en su

26 Agradezco a Luciano Migliaccio (FAU-USP) por ayudarme en el análisis de esta obra.

27 En Lima, un paralelo curioso es la estatua del coronel Francisco Bolognesi, inaugurada en 1905 y que representaba al héroe cayéndose, con las rodillas dobladas. Sin embargo, dicha estatua, emplazada en la punta del monumento –a diferencia del Dos de Mayo, donde Gálvez está en el pedestal– en la década de 1950 fue sustituida por otra que representa a un Bolognesi triunfal (Ver Scarelli, 2020, pp. 55-110).

monumento bogotano por el escultor Dionisio Cortés en el patíbulo en que fue ejecutada—, podemos pensar que la imagen del héroe estaba tan vinculada a su condición de mártir que a los artistas les dificultaría representarlos de otra manera.²⁸ En el caso del Dos de Mayo, la representación de José Gálvez yacente, que contrasta con el discurso “triumfalista” del conjunto de la obra, quizá haya sido una solución encontrada por los artistas para incluir su figura sin quitar el protagonismo visual de las estatuas de las repúblicas aliadas, también presentes en la parte inferior del monumento. Así, a los pies de la alegoría del Perú, el héroe surge como un personaje sin acción: mientras que la estatua del Perú empuña la espada en movimiento enérgico de combate, Gálvez está a punto de dejar caer la suya en el suelo.²⁹

Las repúblicas aliadas

Analizar la representación de las repúblicas aliadas fue una tarea bastante difícil porque no contamos ni con investigaciones anteriores que hayan profundizado sobre este tema, ni con fuentes documentales que lo discutan de forma directa. La identificación de las alegorías fue inequívoca porque se incluyó tanto la letra inicial del nombre de cada país, como el escudo nacional en el pedestal, por detrás de las estatuas. Empero, más allá de identificarlas, el reto principal fue interpretar los atributos que acompañan a las figuras femeninas. Nuestra hipótesis es que el escultor se basó en los elementos presentes en los escudos nacionales de cada una de las repúblicas para crear sus atributos característicos, operación bastante comprensible dado que se trató de un artista europeo buscando “individualizar” naciones americanas —las que, muy probablemente, no conocía en profundidad—. Para hacer este análisis, recurrimos también a la publicación conmemorativa del periódico *El Comercio* (1874, pp. 1-2) de la inauguración del monumento, en la cual se incluyó una larga descripción de la obra, así como a fotografías firmadas por Moral y publicadas en la revista *Prisma* en 1906.

28 Policarpa Salavarrieta fue fusilada en 1817 por el Ejército Realista por haber actuado como espía de los patriotas en la guerra de independencia en la Nueva Granada. En este monumento, iniciativa de una asociación barrial en el Centenario de la Independencia colombiana, *La Pola* está sentada sobre un banquillo con las manos atadas en la espalda. Sin embargo, según Vanegas (2019), más allá de su factura local en material innoble para la escultura —el cemento— esta obra no fue bien acogida por parte de la crítica contemporánea justamente por la representación de la heroína en la clave del martirio.

29 Como señala Reyero (1999, p. 214 *apud* Gutiérrez, 2004, pp. 97-98) respecto las figuras sedentes, las posiciones corporales de reposo —como la de Gálvez— denotan “ausencia de acción”, “ya que sentado nada se ejecuta”: quien está arrodillado, sentado o acostado no participa, como protagonista, del episodio representado.

Perú

Como quería el Jurado, la estatua del Perú (figura 11) se destaca frente a las demás, no solo por estar en la cara frontal, sino también porque es la única de las cuatro que posee una postura más beligerante. En la mano derecha, la mujer empuña una espada en posición de ataque, mientras que con la izquierda sostiene una bandera. A la cabeza lleva el gorro frigio, afirmando la oposición de la alianza de “repúblicas” contra la monarquía española.

A su derecha y a su izquierda, se agrupan diversos elementos. *El Comercio* dice solamente que la estatua venía acompañada de una llama y no se pronuncia respecto de los demás componentes. Sin embargo, discrepamos del análisis del cronista, pues es posible asociar directamente los elementos alrededor de la estatua al escudo nacional peruano. En dicho escudo (figura 12) podemos identificar la cornucopia liberando monedas, símbolo de la prosperidad, que puede ser vista al costado izquierdo de la estatua del Perú (figura 13). Por otro lado, en el escudo están representados también la vicuña – especie de camélido andino – y el árbol de la quina – planta presente en el territorio peruano-. Los dos elementos están representados al lado derecho de la estatua (figura 14).

Chile

La estatua de Chile (figura 15) es la única que, como el Perú, sostiene una espada, lo que se explica por el protagonismo del vecino dentro de la alianza: fue el primer país en declarar la guerra contra España y, junto a los peruanos enfrentaron a los enemigos en algunos combates. En la otra mano, Chile lleva un rollo de papel donde se puede leer “Tratado de Alianza. 5 diciembre de 1865”, una referencia a la alianza entre los dos países, que culminó en la unión sudamericana más amplia contra los españoles.

Como la estatua del Perú, esta presenta una serie de atributos que podemos vincular al escudo nacional chileno (figura 16): el cóndor, al costado derecho de la mujer, y el penacho de tres plumas al lado izquierdo –símbolo de distinción que utilizaban en el sombrero los primeros presidentes del país-.³⁰ Junto al penacho está también un *Fascio Littorio*. Aunque el *Fascio* no está presente en el escudo chileno por ser un símbolo romano asociado al poder y a la autoridad, se podía combinar con el penacho tricolor como referencia a los gobernantes chilenos.

30 Ministerio Relaciones Exteriores de Chile. *Emblemas nacionales*. Disponible en: <<https://www.minrel.gob.cl/minrel/ministerio/ceremonial-y-protocolo/emblemas-nacionales>>(acceso 10/05 /2023).



FIGURA 11. Léon Cugnot (escultor), *Alegoría del Perú*. Publicado en: *Prisma*, Lima, 16 de febrero de 1906. Biblioteca del Museo de Arte de Lima (MALI), Lima.



FIGURA 12. Escudo de armas del Perú, grabado en la verja de hierro que circula el monumento. Fotografía: Rafael Dias Scarelli, julio de 2017, Lima.



FIGURA 13. Léon Cugnot (escultor), parte lateral izquierda de la alegoría del Perú. Fotografía: Rafael Dias Scarelli, julio de 2017, Lima.



FIGURA 14. Léon Cugnot (escultor), parte lateral derecha de la alegoría del Perú. Fotografía: Rafael Dias Scarelli, julio de 2017, Lima.



FIGURA 15. Léon Cugnot (escultor), *Alegoría de Chile*.
Publicado en: *Prisma*, Lima, 16 de febrero de 1906.
Biblioteca del Museo de Arte de Lima (MALI), Lima.



FIGURA 16. Escudo de armas de Chile, instituido en 1832 y vigente hasta hoy.
Fuente: Ejército de Chile.
<https://www.ejercito.cl/prensa/visor/los-secretos-del-escudo-nacional> (acceso 23/07/2023).

Ecuador

A su vez, las estatuas del Ecuador y de Bolivia contienen atributos directamente vinculados a sus escudos nacionales. Esto posiblemente se explica por el hecho de que los escudos ecuatoriano y boliviano poseen varios elementos comunes o semejantes a los escudos peruano y chileno, países más centrales en la narrativa del conflicto. De esta manera, para evitar confusiones, el artista recurrió a otros elementos.

La estatua del Ecuador (figura 17) también lleva en una de las manos el rollo de papel con referencia al tratado. En su cabeza estaba originalmente una corona. A sus costados vemos frutos tropicales, en especial la piña, y un cocodrilo. Dichos elementos no están en el escudo ecuatoriano (figura 18), aunque es posible vincularlos indirectamente a él. El cocodrilo, por ejemplo, descansa su pata sobre un jarro de cuya boca vierte agua, una posible asociación al río Guayas representado en el escudo ecuatoriano en cuyas orillas se encuentra el réptil. El cronista de *El Comercio* sugiere esa asociación al decir que “pisa además sobre [una cuba] un caimán o lagarto, tan abundante en su río principal”. Por otro lado, la corona que aparece sobre la cabeza de la mujer se asemeja a rayos solares, en diálogo con el sol presente en el escudo ecuatoriano. También *El Comercio* afirma que

a la estatua “la corona un sol ecuatorial”. Cabe aclarar que el animal que aparece destacado en el escudo del Ecuador, el cóndor, no podría aparecer como atributo de la estatua, ya que estaba representado en el lado chileno.

Bolivia

La estatua que representa a Bolivia (figura 19) tiene en su cabeza una especie de yelmo que, cuando observamos más de cerca notamos que se trata de la piel de la cabeza de un felino: su hocico está sobre la frente de la mujer, mientras que las patas del animal se encuentran cruzadas sobre su pecho. Se trata de una referencia a las representaciones del héroe griego Hércules. De acuerdo al relato de la mitología griega, el primero de sus famosos “doce trabajos” era matar al león de Nemea, que aterrizzaba la región donde vivía. Después de haberlo matado, el héroe le quitó el cuero y se hizo un manto. Las representaciones de Hércules con dicho yelmo se repitieron desde la Antigüedad, desde las estatuas que representan al héroe como un chico –como el *Ercole fanciullo*, fechada del siglo III–³¹ hasta el arte del Renacimiento –como la pintura de Antonio Pollaiuolo, *Ercole e L’idra*, de fines del siglo XV–.³²

La asociación con el héroe Hércules se reviste de amplios contenidos simbólicos. En primer lugar, por la propia vinculación de la monarquía española con el héroe griego, establecida a través de la adopción del lema *Plus Ultra* y de las dos columnas de Hércules como enseña personal del Emperador Carlos V, y luego asociado a la expansión ultramarina española. Por otro lado, el león está presente en el escudo de la corona de Castilla y León, de manera que el felino fue visto como una representación de la propia monarquía española.

A diferencia de las demás, la estatua de Bolivia no está acompañada de ningún atributo que la vincule al escudo boliviano: de un lado, se encuentran un arado y mazorcas de maíz, del otro, un niño desnudo. Una vez más, la inclusión de los elementos destacables en el escudo boliviano podría resultar en una confusión o repetición, como el ejemplo del cóndor. Para comprender estos elementos es muy interesante leer lo que escribe *El Comercio* en la inauguración.

La estatua que representa a Bolivia es hermosa y varonil. [...]. Brota a 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

31 *Ercole Fanciullo*. Museo Capitolino, Roma. Disponible en: <<http://capitolini.info/scu00383/>> (acceso 01/04/2019).

32 La pintura retrata a Hércules en su segundo trabajo, abatir la Hidra de Lerna. *Ercole e L’idra* (c. 1475). Pintura al temple y tabla, 16 x 9 cm. Gallerie degli Uffizi, Florencia, Italia.

subsanarse, porque destruye el pensamiento simbólico y la unidad, que presiden en todo él. Se han invertido el lugar que correspondía a las estatuas de Bolivia y el Ecuador, ocupando una el lugar de la otra, y viceversa, de modo que ahora, Bolivia, a quien ofrece su hijo, no es al Perú, que amenazado y en actitud defensiva, lo que necesita son auxilios eficaces y no papeles. (El Comercio, 1874, p. 1)

La denuncia hecha por el periódico es comprobable. Como hemos dicho, antes de ser inaugurado en Lima, un simulacro del monumento ya había sido montado y expuesto al público en la Exposición de 1872 en París, donde fue instalado bajo la orientación de los artistas Cugnot y Guillaume. Allí, la obra fue fotografiada y representada en grabados que circularon en la prensa, por ejemplo, el publicado en el periódico francés *L'Univers Illustré* el 6 de julio de 1872 (figura 20). En esta imagen, podemos verificar la posición original de la alegoría de Bolivia al costado de la estatua del Perú, en donde se puede ver la silueta del niño desnudo que la acompaña.

Este aspecto nos llama la atención por el hecho de que, en su proyecto original, las estatuas de las repúblicas aliadas presentes en el monumento no gesticulaban ni ocupaban posiciones aleatorias. Al mirarlas en su conjunto y considerando sus posiciones originales, podemos reconstruir el hilo narrativo que las enlaza. La estatua del Perú es la única que está en posición de acción: empuña la espada con la mano diestra, como quien está en vísperas del combate. Su posición frontal y su actitud beligerante sugieren que es la líder de la alianza, como si tuviera el enemigo delante de sí. Las demás estatuas tienen los dos brazos abiertos, y hacen movimientos de ofrecimiento o aceptación de una ofrenda a la estatua vecina. Al rodear el monumento, la primera estatua que el observador encuentra a la derecha de la alegoría del Perú es la de Chile, que también lleva una espada, pero no la usa para el combate; al contrario, la ofrece al Perú, en actitud de apoyo militar. Con su otra mano ofrece al Ecuador el rollo de papel que simboliza el tratado de alianza que unió a las cuatro repúblicas. A su vez, Ecuador recoge con su mano el tratado ofrecido por Chile, mientras con la otra mano lo entrega a Bolivia. Finalmente, Bolivia recoge el tratado y entrega a su hijo, en un gesto de apoyo material a los peruanos, completando así un circuito narrativo que empieza y concluye en la estatua del Perú. Al considerar su disposición original tal como la pensaron los artistas franceses, el orden de las estatuas sigue la misma cronología de adhesión de los países a la alianza contra España: primero Chile –que firma la alianza con el Perú el 5 de diciembre de 1865–, después el Ecuador –se suma en enero de 1866– y finalmente Bolivia –que ingresa en el grupo en marzo de 1866–. De hecho, la inversión de las posiciones de las estatuas alegóricas del Ecuador y Bolivia al instalarse el monumento en Lima generó la quiebra de este hilo narrativo.



FIGURA 17. Léon Cugnot (escultor), *Alegoría del Ecuador*. Publicado en: *Prisma*, Lima, 16 de febrero de 1906. Biblioteca del Museo de Arte de Lima (MALI), Lima.



FIGURA 18. Escudo de armas de Ecuador, definido en 1845. Las banderas bicolores serían luego sustituidas por las tricolores actuales. Fuente: WikiCommons.



FIGURA 19. Léon Cugnot (escultor), *Alegoría de Bolivia*. Publicado en: *Prisma*, Lima, 16 de febrero de 1906. Biblioteca del Museo de Arte de Lima (MALI), Lima.



FIGURA 20. Proyecto del Monumento Dos de Mayo en la Exposición de Bellas Artes de París de 1872 en Sellief (?), *Exposition des Beaux-Arts de 1872*, 1872. Grabado publicado en: *L'Univers Illustré*, París, 6 de julio de 1872, p. 428. Fuente: Gallica.

Bajorrelieves

En el cuerpo inferior del pedestal, en formato circular se encuentra una serie de seis bajorrelieves de bronce que presentan una narrativa cronológica del conflicto; desde sus preparativos hasta la conmemoración final. Los relieves siguen la misma secuencia de las estatuas mediante un giro alrededor de la obra. Nuevamente, no tenemos referencias sólidas al respecto además de la publicación de *El Comercio*, la cual será nuestro punto de apoyo para la descripción de los sucesos narrados.

En las bases del concurso se mencionaron solamente dos relieves, y solo uno de ellos fue especificado: el que representaría la explosión de la Torre de la Merced, donde Gálvez murió (Anexo II). Este aumento en el número de relieves está explicado en una carta de Numa Llonca al gobierno peruano en julio de 1870: había sido determinado para reemplazar la estatua del coronel Gálvez, excluida por el decreto del 21 de abril de 1868.³³ Cuando el monumento se presentó en la Exposición de 1872, el trabajo ya estaba concluido, lo que se puede atestiguar por la descripción incluida en el catálogo oficial del salón francés: “seis episodios del combate – bajorrelieves, bronce” (Ministère, 1872, p. 249).

Para la confección de los relieves, el escultor Cugnot pudo contar con un importante conjunto de fuentes visuales: Llonca, encargado por el gobierno peruano para acompañar la construcción del monumento, llevó en su equipaje rumbo a París retratos fotográficos de los principales personajes involucrados en los episodios del combate, con el objetivo de garantizar el parecido a las representaciones que contendría el monumento. Posteriormente, las fotografías fueron donadas por la viuda del comisionado al antiguo *Museo de Historia Nacional del Perú*, como se puede leer en la introducción de su catálogo de las sesiones de Colonia, República y Galería Nacional de Pinturas:

Los 41 retratos que anteceden desde el signado con el n°74 inclusive, son los mismos que llevó a Europa el ilustre poeta ecuatoriano D. Numa Pompilio Llonca, 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 Llonca (Museo de Historia Nacional, 1916, p. 206).

El listado de fotografías contenido en el catálogo presenta una gran variedad de actores. Entre otros, son mencionados el presidente Mariano

33 Por ello, como ya hemos dicho, cuando el Congreso peruano deliberó la suspensión de aquel decreto y la reposición de la estatua del héroe en el monumento, fue necesario añadir la suma extra de 20 mil francos a los artistas, dado que no era posible volver a reducir el número de relieves, cuyos trabajos ya estaban avanzados.

Ignacio Prado y su gabinete ministerial, conocido como el "gabinete de los talentos". Este encabezaba el gobierno durante el ataque y estaba compuesto por: José Gálvez, secretario de Guerra; José María Quimper, secretario de Gobierno; Manuel Pardo, secretario de la Hacienda (presidente durante la inauguración de la obra, en 1874); Toribio Pacheco, secretario de Relaciones Exteriores; y finalmente Simeón Tejada, secretario de Justicia. Asimismo, aparecen nombres de otros personajes destacables, como el del ingeniero colombiano Cornelio Borda, también fallecido en la explosión de la Torre de la Merced.

El primero de los relieves (figura 21), según *El Comercio* "los preparativos de la defensa del Callao", exhibe una escena formada por numerosas personas en acción. Según el periódico, estarían presentes "los principales personajes de la defensa: Gálvez, Prado, Pardo, Quimper; los ingenieros Malinouski, Borda, Arancibia están allí, más o menos aproximadamente representados". La escena es dominada por un grupo central en el primer plano, cuyos seis personajes están representados en mayores dimensiones. Ellos aparecen en una especie de reunión particular, como si deliberaran los detalles de la resistencia, mientras los demás personajes trabajaban en la preparación de la defensa. Nos parece plausible que este grupo sea una representación del "gabinete de los talentos" —el presidente Prado y sus cinco ministros—. Uno de ellos está arrodillado —posiblemente, Gálvez—, y tiende sobre el suelo un rollo que se asemeja a un gran mapa, lo que refuerza la idea de una planificación del combate.

Vale recordar que Prado y sus cinco ministros posaron para una fotografía en el mismo año de 1866³⁴ y fueron también representados juntos en una pintura, lo que revela la producción y circulación contemporánea de la imagen del grupo. En la mencionada pintura, sobre la cual no conocemos ni su autoría ni su fecha, los seis personajes también fueron retratados delante de un mapa, como en el relieve.³⁵ Aunque la representación del "gabinete de los talentos" en la primera escena parezca valorar el rol del presidente Prado en la resistencia, cabe señalar que la probable fecha de ejecución de este relieve es posterior a la caída de su gobierno, a comienzos de 1868.

El segundo relieve de la secuencia "representa la torre de la Merced, el principio del combate" (figura 22). Este relieve parece representar la explosión de la Torre de la Merced donde murió el héroe, único relieve

34 Anónimo, *Mariano Ignacio Prado y su gabinete*, 1866, fotografía b/n, 215 x 150 mm, Colección Elejalde, Instituto Riva-Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima. Disponible en: <<http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/9713>> (acceso 13/04/2019).

35 Dicho lienzo será analizado más adelante.

explícitamente mencionado en las bases del certamen. De hecho, vemos en el ángulo inferior izquierdo rayos que parecen resultar de la colisión de una bala de cañón. Junto al sitio de la explosión hay personas heridas que son socorridas. Según el cronista de *El Comercio*, Gálvez está sobre la torre empuñando su espada y dando órdenes para el ataque. Después del segundo relieve, se encuentra una gran placa de bronce –mencionada desde el primer decreto en mayo de 1866– que registra los nombres de todos los muertos en el combate, agrupados por sus puestos.

En el tercer relieve representa a la “figura el contraalmirante Méndez Núñez, herido a bordo de la Numancia” (figura 23). Casto Méndez Núñez había asumido el mando de la escuadra española tras el suicidio de Pareja, su antecesor. La representación del comandante de las fuerzas españolas herido parece estar en diálogo directo con la pintura de



FIGURA 21. Léon Cugnot (escultor), Primer relieve. Fotografía: Rafael Dias Scarelli, julio de 2017, Lima.



FIGURA 22. Léon Cugnot (escultor), Segundo relieve. Fotografía: Rafael Dias Scarelli, julio de 2017, Lima.

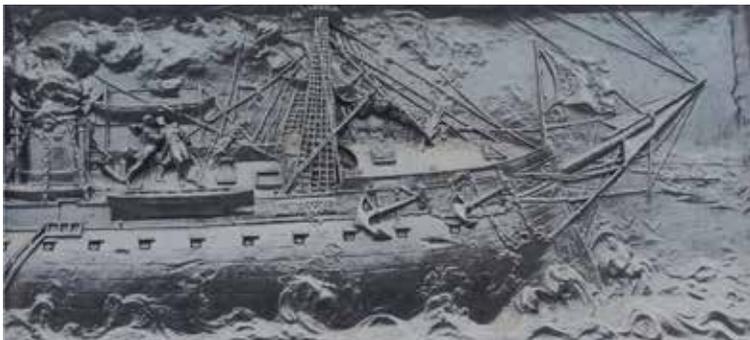


FIGURA 23. León Cugnot (escultor), Tercer relieve. Fotografía: Rafael Díaz Scarelli, julio de 2017, Lima.



FIGURA 24. León Cugnot (escultor), Cuarto relieve. Fotografía: Rafael Díaz Scarelli, julio de 2017, Lima.

Antonio Muñoz Degrain, fechada en 1870.³⁶ En las dos escenas vemos al almirante en el barco casi desfallecido y siendo mantenido de pie por otro tripulante. No se puede afirmar que el artista francés se haya inspirado en la pintura de Muñoz Degrain, aunque sería posible por la cronología de las obras.

El cuarto relieve (figura 24) es descrito como “nos pinta las averías sufridas por la *Villa de Madrid* y la *Berenguela* [buques de la escuadra española], vistas en la bahía desde la playa”. Más allá de lo que dice el cronista, lo que domina la escena es el grupo de soldados peruanos conmemorando en tierra firme la huida de la escuadra enemiga.

36 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 al óleo, 164.5 x 267.5 cm, Museo Naval de Madrid. Disponible en la Biblioteca Virtual de Defensa: <<http://www.bibliotecavirtualdefensa.es/BVMDefensa/i18n/consulta/registro.cmd?id=40850>> (acceso: 15 /04 /2019).

En el primer plano está, al parecer, el propio presidente Prado a caballo. En una interpretación que nos parece equivocada de esta escena, Monteverde (2019, p. 49, 52) la describió como “José Gálvez dirigiendo a caballo el combate” y “José Gálvez visita uno de los frentes de defensa”. En primer lugar, no podría ser Gálvez el personaje retratado en este relieve si consideramos que él murió en uno de los relieves anteriores, que retrata la explosión de la Torre de la Merced –único citado en las bases del concurso–. En segundo lugar, no se trata de una escena de combate, como dijo Monteverde: los soldados aparecen aquí no en acción de lucha sino de confraternización, levantando sus sombreros.

El quinto relieve “nos presenta otra escena marítima en la derrota de la escuadra y en la persecución que le hace la flotilla peruana” (figura 25). Vemos que los peruanos retiran del mar el mástil roto del navío español, que aparecerá como un trofeo de guerra en la próxima escena. A su vez, la nave enemiga huye mientras lanza una nube de humo al cielo, señalando que había sido dañada. En la parte superior del relieve está una figura alada, representación de la victoria, que trae consigo coronas de laureles destinadas a los vencedores. El sexto y último relieve (figura 26) “se trata de la entrada triunfal de las tropas en Lima, en la Plaza Mayor”. En dicha escena, vemos a los soldados peruanos victoriosos entrar en la plaza principal de la capital peruana, trayendo el mástil del navío español capturado anteriormente. Los recibe en la plaza una gran multitud popular.

Los dos últimos relieves del conjunto parecen estar inscritos en la tradición de representación de triunfos militares lanzada por los romanos, analizada por Mary Beard (2007). En dichas composiciones vemos desfiles de soldados que llevaban consigo los expolios saqueados del enemigo acompañados algunas veces de prisioneros capturados. Uno de los ejemplos más consagrados de estas representaciones es el par de relieves presentes en el pasaje central del Arco de Tito, en Roma, construido alrededor de 80 d.C. para conmemorar la captura de Jerusalén por los romanos tras la rebelión judaica ocurrida diez años antes. En el primero de estos relieves, el general Tito conduce un carruaje mientras es coronado con laureles por una victoria alada, así como en el Dos de Mayo. En el segundo, vemos a un desfile de las tropas romanas con las reliquias del Templo de Jerusalén, en especial la *Menorá* – el candelabro de siete brazos –, así como los soldados peruanos llevaron el mástil español por las calles de Lima.³⁷ El mismo episodio siguió presente en el repertorio visual del arte occidental, el cual fue tema del óleo *Triunfo de Tito y Vespasiano* (1537), del pintor Giulio Romano, que incluye también

37 La descripción de los relieves del Arco de Tito se puede encontrar en Beard, 2007, pp. 44-45.



FIGURA 25. León Cugnot (escultor), Quinto relieve. Fotografía: Rafael Dias Scarelli, julio de 2017, Lima.



FIGURA 26. León Cugnot (escultor), Sexto relieve. Fotografía: Rafael Dias Scarelli, julio de 2017, Lima.

una alegoría de la Victoria que vuela sobre los comandantes victoriosos con dos coronas de laurel, de manera muy parecida a la representación del quinto relieve. A la cabeza del desfile está una mujer prisionera, que alegoriza la Judea, acompañada de la *Menorá*.³⁸

Cabe señalar que todas las obras artísticas mencionadas aquí como posibles referentes para el escultor Cugnot correspondían a producciones célebres en aquel entonces, que por supuesto eran conocidas por un artista formado en la tradición académica de las bellas artes, premiado con el *Prix de Rome* y que, por lo tanto, pudo vivir en Roma

38 Giulio Romano, *Triunfo de Tito e Vespasiano*, 1537. Pintura al óleo sobre tabla, 122 x 171 cm., Museo del Louvre, París. Disponible en: <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010066777>> (acceso: 21/07/2023). Dicha pintura fue encargada por el duque de Mantua e hizo parte de la colección de la familia Gonzaga. Posteriormente, en el siglo XVII, fue adquirida por la corona francesa e incorporada a la colección del Museo del Louvre. Ver: Louvre. "Le Triomphe de Titus et de Vespasien". Disponible en: <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010066777>> (acceso 21/ 07/ 2023).

y en París. Dentro de dicha tradición, la “referencia” a otras obras, sobre todo del repertorio clásico grecorromano, no era comprendida como plagio, sino como una prueba del conocimiento de los cánones artísticos apreciados. El lector debe tener presente que la tradición artística neoclásica y académica no solo aceptaba, sino que también valoraba dichos diálogos.

Conclusión: el Dos de Mayo como un monumento americanista

Podemos identificar un claro esfuerzo peruano, materializado en el monumento aquí analizado, de conferir al Combate de Callao una importancia de escala continental: al resistir al ataque español, los peruanos no obtuvieron una victoria exclusivamente *nacional*, sino *americana*, una vez que lograron alejar el riesgo colonizador representado por la antigua metrópolis europea. El discurso se tradujo en otras obras artísticas producidas en el período que retrató el combate, como la pintura del “gabinete de los talentos” mencionada. En esta obra (figura 27), los ministros de Prado aparecen en actitud reflexiva alrededor de un gran mapa de América, señalando con sus dedos a diferentes partes del mismo y aludiendo directamente a la escala supuestamente “continental” del conflicto.



FIGURA 27. Anónimo, *El Gabinete de los Talentos*, siglo XIX. Museo del Ejército Fortaleza Real Felipe, Callao. Fotografía: Simon Chara, 2000. Fuente: WikiCommons.

En esta narrativa vemos que no existe una contradicción en celebrar la victoria como una gloria nacional así como fruto de la alianza americana. Al contrario, desde que el Perú estaba representado como el líder de la coalición, la escala americana funcionaba como un signo de prestigio, valorando aún más el rol peruano en la región.

Como señaló Cristóbal Aljovín (2014, p. 109), el ideario americanista ganó fuerza en los países americanos en la mitad del siglo XIX gracias a una combinación de factores, aunque los intentos de integración y unidad regional estuvieron en escena desde las guerras de independencia. En primer lugar, dicho ideario se fortaleció como reacción a las amenazas e intervenciones realizadas por las metrópolis europeas en el continente en aquellos años, movilizándolo el miedo de la recolonización, como sucedió, por ejemplo, con la ocupación francesa de México en la misma década de 1860. Entonces no habían aún mecanismos internacionales para el cobro de deudas entre naciones, de manera que un país acreedor podría exigir los pagos a través de la fuerza militar, algo que promovía ocupaciones que amenazaban la soberanía de los países deudores.³⁹ Según Aljovín (2014), el Perú asumió un rol protagónico en estos intentos de integración regional gracias a la prosperidad que disfrutó en razón de la explotación del guano, lo que le dió estabilidad política y económica y dispensó mayor atención a las relaciones diplomáticas con los estados vecinos.

Sin embargo, el discurso americanista que ganó ímpetu en estos años e impulsó la construcción del monumento luego perdió espacio y quedó desactualizado. Cinco años después de la inauguración del Dos de Mayo tuvo inicio la Guerra del Pacífico, que colocó en lados opuestos a las antiguas nacionales aliadas, Chile, Perú y Bolivia. Para explicar este fenómeno, Aljovín (2014) subraya justamente que, una vez alejadas las amenazas extranjeras de intervención en América, las tensiones y disputas regionales —sobre todo, respecto de la definición de las fronteras territoriales— pudieron aflorar sin ningún freno, como la tensión entre Chile y Bolivia en la región norte del Atacama. La defensa de la unidad rápidamente dio paso a la desconfianza y a las rivalidades recíprocas, que llevarían muchos vecinos a los campos de batalla.

Tal vez la metáfora más potente de ese cambio sea el destino de la primera estatua de la Victoria, sustituida en el monumento por sugereencia del ministro Pedro Gálvez. La propuesta de Gálvez, acogida por

39 A comienzos del siglo XX, justamente de un país americano partió una propuesta para un nuevo tratamiento de las deudas internacionales que rechazara el uso de la fuerza contra los deudores. Se trata de la "Doctrina Drago" del canciller argentino Luis María Drago (Junqueira, 2021, pp. 347-352).

el gobierno, consistía en que la estatua original no fuera fundida para reaprovechar su bronce –lo que significaba la destrucción de una obra de arte para salvar una cantidad ínfima de material–, y que fuera instalada como monumento público en otro sitio, por ejemplo, el Puerto del Callao, lugar del combate. Sin embargo, como demostró Godoy (2017, p. 111), el plan no se concretó y la obra permaneció por años olvidada en un cajón en el puerto, hasta que fue encontrada por las tropas de ocupación chilena durante la Guerra del Pacífico. El comandante de los chilenos, José Francisco Gana, decidió enviarla a su ciudad natal, Talca. De esta manera, una estatua originalmente concebida para homenajear el triunfo de una alianza de cuatro repúblicas sudamericanas terminó por celebrar la victoria militar de una de ellas sobre las demás.

Agradecimientos

Este trabajo presenta parte de los resultados de mi investigación de maestría en Historia Social realizada en la Universidad de São Paulo y con una estancia académica en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en Lima, financiada por la FAPESP (procesos n°. 2017/05623-7 y n° 2018/11586-0, São Paulo Research Foundation). La tesis tiene como título “Nos altares da pátria: Monumento al Combate Dos de Mayo y Monumento a Francisco Bolognesi em Lima (1866-1924)”. Agradezco a mi directora Profa. Gabriela Pellegrino Soares por el apoyo brindado. Agradezco también al fotógrafo y doctorando en Química por la Universidad de Talca, Marcelo Guerrero, por hacerme la fotografía de la estatua de la Victoria ubicada en Talca, Chile, utilizada en este artículo.

Referencias documentales

- Carta de José Quimper a Toribio Pacheco. Lima, 26 de junio de 1866. Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú Lima (AMRE), caja 159, carpeta 5, código 2-0, folios 55 y 56.
- Carta de Numa Llona a José Quimper. París, 7 de noviembre de 1866. Reproducida en: *El Peruano* (1867). Lima, 19 de enero de 1867.
- Carta de Francisco de Rivero al Ministro de Relaciones Exteriores. París, 29 de febrero de 1868. AMRE, caja 178, carpeta 2, código 5-14-, folios 37 a 41.
- Carta de Numa Llona al Ministro de Gobierno, Policía y Obras Públicas. París, 16 de julio de 1870. Incluye la transcripción de otras cartas. Instituto Riva-Agüero, Colección Teatro.
- Carta de Manuel Santa María al Ministro de Relaciones Exteriores. Lima, 26 de agosto de 1870. AMRE, caja 190, carpeta 9, código 2-0.
- Carta de Numa Llona a Pedro Gálvez. Carrara, 19 de marzo de 1871. Copia enviada al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. AMRE, caja 201, carpeta 1, código 5-17, folios 77 a 79.
- Carta de Pedro Gálvez al Ministro de Relaciones Exteriores. Londres, 27 de junio de 1871. AMRE, caja 201, carpeta 1, código 5-17, folios 74 e 75.
- Carta de Pedro Gálvez al Ministro de Relaciones Exteriores. París, 25 de septiembre de 1871. AMRE, caja 200, carpeta 11, código 5-14-, folios 118-119.
- Carta de Pedro Gálvez al Ministro de Relaciones Exteriores. Londres, 16 de mayo de 1872. AMRE, caja 208, carpeta 5, código 5-17-, folios 136 a 139.
- Carta de Manuel Santa María. Lima, 27 de junio de 1872. AMRE, caja 205, carpeta 7, Código 2-0.
- Carta de J. Rosas al Ministro de Relaciones Exteriores. Lima, 7 de marzo de 1873. AMRE, caja 213, carpeta 8, código 2-0, folio 25.
- Carta de Pedro Gálvez al Ministerio de Relaciones Exteriores, 1 de mayo de 1873. AMRE, Caixa 216, Carpeta 10, Código 5-14-, Fólío 89. *Diario de los debates del Senado* (1868a). Congreso ordinario, Sesión VIII, 5 de agosto de 1868. Biblioteca del Congreso del Perú.
- Diario de los debates del Senado* (1868b). Congreso ordinario, Sesión XIX, 22 de agosto de 1868. BCP.
- Description de la Place de la Concorde, Explication des Statues qui la décorent* (1838). Chassaignon, Imprimeur-Libraire.
- Guide national et catholique du voyageur en France* (1900). Maison de la Bonne Presse.
- Lacour, F. (1858). La Fontaine du Palmier (Place du Châtelet). En *Le Monde Illustré*, París, 27 de marzo de 1858.

- Le Preux, E.-F. (1874). *Un album d'architecte*. Charles Juliot, Ed.
- Luna y Peralta, F. (1907). Inspección de Alamedas y Paseos. Memoria del Inspector. Lima, 31 de diciembre de 1906, p. II. En *Memoria de la Municipalidad de Lima, 1906*. Librería é Imprenta Gil.
- Resolución Legislativa 29 de Enero de 1869*. Autorizando al Ejecutivo realizar los gastos para la construcción del monumento a don José Gálvez.

Referencias periódicas

- Dommartin, L. Ricanements. En *Le Gaulois*. París, 15 de julio 1868.
- El Comercio* (1874). Monumento del Dos de Mayo. Lima, 31 de julio de 1874.
- El Peruano* (1866). Lima, 04 de mayo de 1866.
- El Peruano* (1867). Lima, 19 de enero 1867.
- El Peruano* (1868). Lima, 01 de mayo 1868.
- L'illustration* (1868). Exposition des modèles du monument a élever au Pérou. Paris, 29 de febrero de 1868.
- La Chronique des Arts* (1867). Exposition et Concours. París, 10 de noviembre de 1867.

Referencias bibliográficas

- Aljovín, C., y Velásquez, D. (Col.). (2014). El Perú en el mundo. En C. Contreras (Dir.), *Perú*, v. 2 (pp. 101-162). Mapfre/Taurus.
- Basadre, J. (1946). *Historia de la República del Perú*, v. 1. Cultura Antártica.
- Beard, M. (2007). *The Roman Trimumph*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Castrillón, A. (1991). Escultura monumental y funeraria en Lima. En J. Lavalle (Ed.), *Escultura en el Perú* (pp. 325-385). Banco de Crédito.
- Contreras, C., y Cueto, M. (2007). *Historia del Perú Contemporáneo*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Godoy, M. (2011). Ha traído hasta nosotros desde territorio enemigo, el alaud de la guerra. *Historia*, 2(44), 287-327.
- . (2017). Destinado a perpetuar el recuerdo de La Victoria. *Universum*, 32(1), 95-119.
- Gutiérrez, R. (2004). *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Cátedra.
- Haskell, F., & Penny, N. (2006). *Taste and the Antique*. Yale University Press.
- Ledgard, R. (1978). *La Plaza Dos de Mayo*. Universidad Nacional de Ingeniería – Programa Académico de Arquitectura.

- Loiácono, E. (2020). *Trozos de Modernidad* [Tesis de doctorado]. Universidad Nacional de San Martín.
- Majluf, N. (1994). *Escultura y espacio público*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Junqueira, M. A. (2021). A defesa da soberania e as relações entre os Estados Unidos e a América Latina no século XX. En M. L. Prado (Dir.), *Utopías latino-americanas* (pp. 337-353). Contexto.
- Ministère de L'Instruction Publique (1872). *Salon de 1872*. Imprimerie Nationale.
- Monteverde, R. (2019). El Monumento al Combate del 2 de Mayo en Lima. *Procesos*, 49, 39-75.
- Monteverde, R. (2022). El Monumento a la victoria del 2 de Mayo en Lima. En Municipalidad de Lima, *Monumentos en el Bicentenario* (pp. 495-520). PROLIMA.
- Museo de Historia Nacional. (1916). *Catalogo de las Secciones de Colonia i República i de la Galeria Nacional de Pinturas*. Casanova.
- Ramón, G. (2004). El guión de la cirugía urbana. En G. Ramón et. al. (Ed.), *Ensayos en Ciencias Sociales* (pp. 9-33). Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales – UNMSM.
- Reyero, C. (1999). *La escultura conmemorativa en España*. Cátedra.
- Scarelli, R. (2019). *Nos altares da pátria* [Tesis de Maestría]. Universidad de São Paulo.
- . (2020). De héroe mártir a héroe victorioso. *Revista del Instituto Riva-Agüero*, 5(1), 55-110.
- Sociedad "Fundadores de la Independencia". (1941). *El 75º aniversario del glorioso combate del 2 de mayo de 1866*. Ministerio de Guerra.
- Vanegas, C. (2019). *Disputas monumentales*. Alcaldía de Bogotá.
- . (2023). Sin pátina. *Trama: espacio de crítica y debate*. <https://trama-critica.pe/critica/2023/03/04/sin-patina/> .
- Vifian, D. (2014). *Escultura civil público estatal en Lima de 1852 a 1860* [Tesis de Licenciatura en Arte]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Villegas, F. (2010). La escultura en el 900. *Revista del Museo Nacional*, tomo L, 211-245.

Anexo I: Decreto del 3 de mayo de 1866

El Peruano. Lima, año 24, tomo 50, semestre I, n° 40, 4 de mayo de 1866.

Mariano Ignacio Prado, Jefe Supremo Provisorio de la República.

Considerando:

1° Que en la memorable jornada del día de ayer la escuadra española ha sido rechazada a cañonazos del puerto de Callao;

2° Que este hecho glorioso importa la salvación de la honra del Perú y de la América;

3° 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;

4° Que el haber sido puestas fuera de combate, desde el principio de la acción, tres de las fragatas enemigas y los grandes daños causados a las demás por nuestros cañones hasta obligarlas a huir vergonzosamente de nuestros fuegos, dan el carácter de una espléndida victoria por parte del Perú, a la acción de ayer, y

5° 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 contemplan las virtudes cívicas de la presente y aprendan á preferir la muerte a la deshonra;

Decreto:

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

Art. 2° 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 día;

Art. 3° El valor de este monumento será costado por una suscripción nacional, para la cual se señala el término de sesenta días 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 ejecución de este decreto.

Dado en la ciudad del Callao, a los tres días del mes de mayo de mil ochocientos sesenta y seis. – *Mariano I. Prado* – *J. M. Quimper*

Anexo II: Bases del Concurso

La Chronique des Arts et de la Curiosité. "Exposition et Concours". Paris, n° 198, 10 de noviembre de 1867, pp. 260-261. Traducción del autor.

Programa oficial para la construcción de un monumento en Perú.

Se abre un concurso por parte del gobierno del Perú con el objeto de erigir un monumento destinado a perpetuar la memoria de la victoria obtenida el 2 de mayo de 1866 sobre la escuadra española. Las condiciones del concurso son las siguientes:

1. Podrán participar artistas (escultores o arquitectos) de cualquier país.
2. El monumento deberá ejecutarse íntegramente en bronce, o bien en parte en bronce y en parte en mármol, pudiendo el artista elegir libremente la disposición que considere más adecuada.
3. El tema del monumento, en su conjunto, será la victoria del 2 de mayo; el artista incluirá en su composición cuatro estatuas, sentadas o de pie, del doble de su tamaño natural, representando a las cuatro repúblicas aliadas de la América Meridional: el Perú, Chile, Bolivia y el Ecuador; y también el busto o la estatua del Coronel Gálvez, Ministro de Guerra, que dirigió la defensa del Callao y que murió durante el combate.
4. Se grabarán en los lados del monumento los nombres de los ciudadanos que murieron en aquel memorable día. Dos bajorrelieves representarán los principales episodios del combate. Uno de ellos representará la explosión de la Torre de la Merced, donde murió el coronel Gálvez.
5. Los artistas deberán presentar una maqueta de su proyecto en yeso o cualquier otro material, de una dimensión no inferior a 12° ni superior a 10° de la ejecución. Las maquetas deberán presentarse en la Legación del Perú en París, rue de Ponthieu 66, antes del 31 de enero de 1868 (fecha límite), y el fallo del jurado deberá producirse hacia el 15 de febrero.
6. El jurado encargado de juzgar las obras presentadas al concurso se reunirá en París y estará compuesto por dos escultores y dos arquitectos elegidos entre los artistas no participantes, bajo la presidencia de M. Gleyre, pintor de historia, asistido por el ministro peruano en Francia y el comisario del gobierno peruano encargado especialmente de organizar el concurso y supervisar la ejecución del monumento.
7. Se concederán tres premios a los tres mejores proyectos; el autor de la maqueta clasificada con el n° 1 recibirá como premio la ejecución del monumento (se entiende que ofrecerá las garantías necesarias); el autor del proyecto clasificado con el n° 2 recibirá un premio de tres mil francos, y finalmente se concederá un premio de dos mil francos al autor del proyecto que obtenga el n° 3.
8. Los proyectos premiados por el jurado pasarán a ser propiedad del Gobierno del Perú, el cual podrá disponer libremente de ellos según lo estime conveniente.
9. Cada proyecto deberá ir acompañado de una nota explicativa, asimismo el artista está obligado a dar a los miembros del jurado los detalles que le soliciten sobre la ejecución de su obra.

10. Se fija una suma máxima de doscientos mil francos para la construcción del monumento, quedando a cargo del Gobierno peruano los gastos de transporte hasta el lugar donde deba erigirse.

11. En caso de que se considere oportuna la celebración de una Exposición pública, se publicará posteriormente un anuncio al respecto.

Los artistas que deseen obtener más información pueden dirigirse al Sr. Llona, rue Saint-Lazare, 103, París.

Anexo III: Decreto del 21 de abril de 1868

El Peruano. Lima, año 26, tomo 54, semestre I, nº 21, 1º de mayo 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 construcción del monumento nacional que debe perpetuar la memoria del 2 de Mayo; y exponiéndose en la mencionada comunicación que también ha sido indispensable dar el premio de doscientas libras esterlinas a los artistas agraciados, igualmente que la cantidad de doscientos mil francos al que ha obtenido como recompensa la ejecución del monumento preferido; se aprueba el gasto de las dos sumas indicadas; y en atención a 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 ejecutarse dicho monumento se suprima toda alegoría de figura personal. Comuníquese a quienes corresponda y pase al Ministerio de Hacienda para los efectos convenientes. – Rúbrica de S.E. – La Fuente.

Biografía del autor

Rafael Dias Scarelli. Doctorante de la Universidad de São Paulo cuya investigación está dedicada al surgimiento y consolidación de los talleres de fundición artística de bronce en las ciudades de Buenos Aires, Río de Janeiro y São Paulo. Su maestría, concluida en 2019 en la misma universidad, analiza dos monumentos escultóricos ubicados en Lima, Perú: el Monumento Dos de Mayo y el Monumento a Francisco Bolognesi.