

“Baroffio y la estatuaría pública. Apuntes históricos, implicaciones urbanísticas y debates estéticos”. En: AA.VV. *Eugenio P. Baroffio. Gestión urbana y arquitectónica, 1906-1956*. Buenos Aires, CEDODAL, 2011, pp. 89-102. ISBN: 978-9974-0-0698-0

## **BAROFFIO Y LA ESTATUARÍA PÚBLICA. APUNTES HISTÓRICOS, IMPLICACIONES URBANÍSTICAS Y DEBATES ESTÉTICOS**

Rodrigo Gutiérrez Viñuales  
Universidad de Granada

### **Introducción**

El presente capítulo tiene como objetivo abordar la figura de Eugenio P. Baroffio a partir de sus vinculaciones con la estatuaría pública, tomando como referencia la documentación hallada en su archivo personal. Plantaremos el discurso siguiendo un cierto orden cronológico, e integrando a lo largo del mismo tres bloques conformados por distintas referencias. En primer lugar, aludiremos a algunos monumentos en cuya erección Baroffio estuvo involucrado, sea de manera directa en comisiones o con grados de decisión, o a través de la opinión; tres de estos monumentos, montevideanos, son referentes estéticos y simbólicos de la ciudad: los dedicados al Barón de Río Branco y a Bruno de Zabala, como asimismo *La Carreta* de José Belloni. Completa el bloque el Monumento a la Cordialidad Internacional, a erigirse en Buenos Aires, como homenaje a la capital argentina con motivo del IV Centenario de su fundación. Se tendrán en cuenta en varios de estos análisis cuestiones de tipo estético y urbanístico, vinculados en muchos casos a la conveniencia o no de llevar a cabo ciertos emplazamientos de obras, como asimismo traslados de las mismas; esto será una constante a lo largo de todo este ensayo.

Ilustrativo de lo expresado en el párrafo anterior son algunas opiniones reflejadas por Baroffio, de forma genérica o vinculada directamente con monumentos a los que haremos referencia. Entre los primeros, encontramos un texto sin fecha, pero que situamos a mediados de los años 20, momento en que realmente comienza con fuerza la andadura de Baroffio relacionada con la estatuaría, en el cual se pregunta, dejando sentada una postura que será habitual en su trayectoria a los efectos: “¿Esperaremos a que los trabajos estén ya iniciados en cierto sentido, para que el público por boca de sus apasionados, exprese sus puntos de vista sobre la ubicación elegida? ¿Dejaremos siempre para el último momento la discusión de los temas que debieran ser objeto de madura reflexión y de consideración detenida?”<sup>1</sup>.

El último monumento de los citados, el de la Cordialidad, abre la puerta, en cierta manera, al segundo bloque, de carácter internacional, que en este caso se vincula a una de las naciones con más presencia en la cultura del ámbito rioplatense como es Italia. Ello se manifestará a través de un monumento de gran significación, el dedicado a Giuseppe Garibaldi, como asimismo con la colocación de tres referentes clasicistas: la *Columna romana*, original, trasladada desde Argelia, y luego el *David* de Miguel Ángel y la estatua ecuestre de Colleoni, ambas copias de las situadas en Florencia y Venecia, respectivamente.

Finalmente, el tercer y último bloque refiere a obras vinculadas al tramo final de la existencia de Baroffio, el monumento al presbítero Dámaso Larrañaga, los dos relieves alusivos a la gesta de Artigas para el Banco de la República y el conjunto de

---

<sup>1</sup> . Archivo Eugenio P. Baroffio (-en adelante AEPB-). Baroffio, Eugenio P.. “Los monumentos y su ubicación”. *La Razón*, Montevideo, s/f (c.1923-1927).

homenaje a Alfonso Espínola conformado por el Árbol de la Abnegación y el monumento a él dedicado, obra, esta sí, del propio Baroffio junto al renombrado escultor español Pablo Serrano, a la sazón residente en el Uruguay.

Antes de comenzar a desgranar cada uno de los bloques, queremos dejar apuntado, a fin de ubicar el argumento, que en 1907, con treinta años de edad, Baroffio daba inicio a una sucesión de cargos municipales que desarrollaría durante cuatro décadas. A partir de 1917 hallamos notas con reseñas de escultores, destacando los escritos sobre el escultor italiano Giulio Monteverde, su compatriota el arquitecto Gaetano Moretti y su obra en el Palacio Legislativo, y los escultores uruguayos Juan Manuel Ferrari y José Luis Zorrilla de San Martín. Del primero de ellos publica una necrológica en octubre de aquél año, mencionando datos de su formación y trayectoria, y haciendo hincapié en numerosas obras, no escapando a su consideración una de las más emblemáticas, el monumento a Giuseppe Mazzini (1878) en Buenos Aires.

Asimismo deja constancia de su labor en la escultura funeraria, un tema que apasionaría a Baroffio, tanto en la práctica arquitectónica y urbanística como en el análisis de tipo histórico, y que también tiene en cuenta en el caso de Ferrari destacando su acción en el cementerio del Buceo, conviviendo con artistas de la talla del español Miguel Blay o el italiano Leonardo Bistolfi, sobre quien también hay referencias documentales en su archivo personal. En 1932 publicaría Baroffio uno de sus textos más recordados, refiriéndose a otro de los camposantos de la ciudad, el Cementerio Central<sup>2</sup>, destacando aspectos de su historia, sus proyectos de trazado y concreciones, y algunas obras artísticas de valor como la estatua del Redentor de otro escultor de origen italiano, José Livi, obra que sufrió numerosas vicisitudes, y el *Descendimiento* o la Piedad, del mismo artista; la *Ascensión del Señor* de Baldassare Verazzi, destinada a la Rotonda del Cementerio, al igual que las anteriores, pero que debido a su deterioro sería reemplazada en 1884 por la pintura *El Padre Eterno*, de Juan Manuel Blanes. Pero no es esta la historia que queremos contar aquí, aunque sí dejar constancia de ciertos intereses de Baroffio, lo mismo que hacer alusión a su proyecto para el Cementerio del Norte en 1929, temas todos que merecen un capítulo aparte por su envergadura<sup>3</sup>.

## **Algunos monumentos. Ubicaciones discutidas y debates estéticos**

### *Monumento al Barón de Río Branco. 1912-1926.*

Uno de los primeros monumentos a los que estuvo vinculado Baroffio fue el dedicado al Barón de Río Branco, obra del escultor Pablo Mañé, inaugurado en 1926. La primera referencia a tener en cuenta es una ley del 10 de febrero de 1912 ordenando su realización, encomendando el Poder Ejecutivo siete años después, el 19 de febrero de 1919 y tras un informe favorable de una comisión de artistas, las labores a Mañé. Un lustro después, el 22 de febrero de 1924 se autorizaron una serie de modificaciones propuestas por éste: “Según establecían las condiciones autorizadas para las modificaciones referidas, el escultor Mañé haría el grupo que corona el monumento empleando mármol en vez de bronce, como estaba proyectado y su composición comprendería cinco figuras en lugar de cuatro, pero de menor dimensión como convenía

---

<sup>2</sup> . Baroffio, Eugenio P.. “El Cementerio Central. Su posición en la arquitectura de Montevideo en la segunda mitad del siglo pasado”. *Arquitectura*, Montevideo, vol. 18, N° 173, 1932, pp. 86-91.

<sup>3</sup> . En el Archivo Baroffio se conservan numerosos manuscritos, ensayos históricos, artículos periodísticos, planos, croquis, dibujos y fotografías sobre temas vinculados al arte y la arquitectura funerarios.

a las proporciones del conjunto, de tamaño reducido”<sup>4</sup>. El 11 de marzo de 1926, finalmente, se inauguraría el monumento, realizado en mármol de Carrara<sup>5</sup>.

Este monumento propició, en los años que siguieron a su emplazamiento, encendidos debates en los que inclusive tomó fuerza la idea de desplazarlo de su lugar primitivo, la plazoleta ubicada en la confluencia de las avenidas Brasil y Soca con la calle Libertad. Uno de los primeros escritos que hallamos en el archivo de Baroffio, años antes de la inauguración, refiere fundamentalmente a una virtud del monumento que es el que el mismo sea una realización de un escultor local, y no extranjero, como era bastante habitual. El texto lo escribe Carlos Herrera Mac Lean, y evidentemente está en su memoria el importante Monumento a Artigas de la Plaza Independencia, obra del escultor italiano Angelo Zanelli, que se inauguraría en 1923, un año después de este escrito. En el mismo afirma Herrera Mac Lean, hablando de la obra de Mañé, que “Estamos por vez primera ante un gran monumento nacional realizado por un artista nacional”, agregando que “Si hemos de glorificar nuestro pasado, glorifiquémoslo con nuestros valores: incipientes, imperfectos, indecisos, ingenuos, pero nuestros valores. No compremos en el mercado extranjero la efigie de nuestros héroes ni los cuadros de nuestra historia”<sup>6</sup>. Como iremos viendo, con el paso del tiempo, esta preocupación irá mermando, al ir contratándose cada vez más monumentos a artistas locales, sea porque había una mayor preparación por parte de estos, mejoras en las condiciones de fundición u otras técnicas, o a veces presupuestos no apetecibles para los foráneos. En las bases de los concursos ligados a Baroffio que pudimos consultar, hay ocasiones en que se exige nacionalidad uruguaya o residencia mayor de cinco años en el país para los artistas, pero en otros casos esta no es condición *sine qua non*<sup>7</sup>.

No obstante este afán “nacionalista”, en las notas de época y en concreto en una donde se entrevista al propio Mañé, se deja en evidencia la intencionalidad de relacionar la actividad del artista con sus estancias y presencia en Europa. Se alude a su membresía del Salón de Otoño de París, como asimismo al de las Tullerías y a la Sociéte National des Beaux Arts en la capital francesa, donde “el señor Mañé es tan conocido y apreciado por sus relevantes dotes de escultor de fibra”. Asimismo señala el propio artista haber realizado los modelos para la obra en París, y esculpido los mármoles en Carrara, denotando a la vez su interés más por las formas abstractas que por lo anecdótico<sup>8</sup>.

Voces discordantes surgirán enseguida, pudiendo en tal sentido recuperar algunas líneas de un duro artículo firmado por Leónidas Chiappara con el lapidario título de “Un monumento malo”, refiriendo a la obra de Mañé en sí, pero también a la estatuaria montevideana: “El monumento a Bruno Mauricio de Zabala, el del Doctor Dighiero, el de Florencio Sánchez, y muchos otros, todos de pésima factura, se ciernen sobre las personas de buen gusto, como otras tantas gotas de agua, de esas que, a la postre, horadan el cráneo de los infelices, sometidos a los espeluznantes suplicios chinos. / El porvenir es aterrador. A los adefesios ya existentes como los monumentos a José P. Varela y Samuel Blixen, pongamos por caso, se acaba de sumar un mamotreto

---

<sup>4</sup> . AEPB. Borrador manuscrito de carta dirigida por Baroffio al “Señor Presidente” el 27 de marzo de 1926, a petición del Ministerio de Relaciones Exteriores.

<sup>5</sup> . Para más datos sobre este monumento ver: Bresciano, R. H.. (dir.). *Estatuas y Monumentos de Montevideo*. Montevideo, Intendencia Municipal, 2ª ed., 1986.

<sup>6</sup> . Herrera Mac Lean, C. A.. “Arquitectura, escultura y pintura. La obra de nuestros grandes artistas. El monumento al Barón de Río Branco, del escultor Pablo Mañé”. *El Día*, Montevideo, 6 de agosto de 1922.

<sup>7</sup> . Al respecto de estos temas ver nuestro libro *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid, Cátedra, 2004, pp. 77-87.

<sup>8</sup> . “Expresión de gratitud del Uruguay al Barón de Río Branco. El monumento que hoy se inaugurará. Lo que de él nos dijo su autor. El escultor Mañé, en víspera de su viaje a Europa”. *El Día*, Montevideo, 11 de marzo de 1926.

adocenado e infame: el monumento al Barón de Río Branco... (...). ...Hagamos un número limitado de monumentos. Poco cuesta, casi siempre, elevarlos; lo difícil es quitar luego los malos”<sup>9</sup>.

Refiriéndose específicamente al que nos ocupa, afirma: “Ese grupo vulgar que corona el monumento a Río Branco y que, según el escultor Mañé, simboliza a la justicia internacional, no es más que una de las tantas alegorías que vemos a diario litografiadas, en los truculentos diplomas de las exposiciones internacionales... (...). El medallón en el que la cabeza de Río Branco parece desbordarse –poseída, tal vez, de justa indignación- es sencillamente detestable; acentúa ese carácter de objeto de bazar, que tiene la obra toda”<sup>10</sup>.

#### *Monumento a Bruno Mauricio de Zabala. 1883-1937.*

La relación de Baroffio con este monumento no está en el proceso de concreción y en su inauguración, en 1927, sino una década después de esta, cuando se ve obligado a implicarse en la defensa del mismo y de la plaza que lo albergaba, ante la amenaza de descomposición de la misma y la presión para que el espacio se convirtiera en un estacionamiento público, de uso, sobre todo, para autoridades políticas y empresarios que laboraban en la zona. De cualquier manera el expediente de notas y artículos formados por Baroffio para su intervención nos permite adentrarnos en los antecedentes de la obra. La misma tiene sus orígenes en un emprendimiento de la sociedad vasca Laurak Bat de Montevideo, hacia 1882, que culmina con una ley de 10 de julio del año siguiente determinando la erección del monumento al fundador de Montevideo, oriundo justamente de aquella región, localidad de Durango, provincia de Vizcaya. Con anterioridad, en diciembre de 1878, se había ordenado la instalación de la Plaza Zabala, a erigirse en el sitio donde estaba el antiguo edificio denominado “Fuerte” que “será demolido”. Aparcado el proyecto durante un cuarto de siglo, se retomaría en 1910 la iniciativa, ahora por parte del Club Colorado “Rivera” con su presidente Carlos Travieso a la cabeza, quien también presidiría la comisión por decreto gubernamental para ejecutar la postergada ley de 1883<sup>11</sup>.

El nuevo ímpetu también se desvanecería, quizá, como en otras ocasiones, ante las deficiencias económicas, en tanto debía tratarse de un monumento cuyo costo superase los 50.000 \$, de los cuales la Junta E. Administrativa de Montevideo proveía, de entrada, una quinta parte, dejándose librado lo demás a lo potencialmente recaudado en suscripción popular. El Club Rivera, de cualquier manera, mantuvo vigente la iniciativa, y hacia 1924 vemos reverdecer el interés por, finalmente, concretar la cuestión. En ese mismo año se publica en la revista de la institución un largo escrito referido a la apropiada ubicación del monumento a Zabala en la plaza homónima, debida cuenta de que, se intuye por el texto, se habían producido manifestaciones en contra por el impacto en tal espacio, y fundamentalmente en las especies botánicas que conservaba. En el ensayo se incluía un croquis y clasificación hecha de las mismas por parte del ingeniero agrónomo Edmundo Soares Netto, analizando a la vez la incidencia del monumento que iba a ser emplazado, indicando que no afectaría a las especies allí ubicadas, a excepción de la planta ubicada en el centro, un *evónimus*, “simple planta de

---

<sup>9</sup> . Chiappara, Leónidas. “Arquitectura, escultura y pintura. Un monumento malo. El del Barón de Río Branco”. *El Día*, Montevideo, 4 de abril de 1926.

<sup>10</sup> . *Ibidem*.

<sup>11</sup> . “El monumento a Zabala. Cumplimiento de la ley de 10 de julio de 1883. Loable actitud del gobierno”. *Rivera. Publicación quincenal*. Montevideo, 31 de julio de 1910.

jardín, muy común, cuyo trasplante no ofrecería ningún inconveniente a otro sitio de la plaza, como tampoco ofrecería ningún interés su permanencia en ella”<sup>12</sup>.

El artículo entra de lleno en otras consideraciones de índole estética y visual, haciendo sobresalir como nota el hecho de que en numerosas urbes del mundo la armónica convivencia de la vegetación con la estatuaria era una nota saliente, fuera esta última de carácter histórico o puramente artística: “distraen y diversifican el pensamiento, hacen descansar la mirada y contribuyen a la belleza del ambiente”. Y así como hace notar que los monumentos no tienen por qué suponer la eliminación de especies vegetales, sobre todo cuando se trata de algunas más especiales, tampoco los árboles deben suprimirse por considerarse un estorbo para la buena apreciación de las estatuas, basta con que haya espacio suficiente para su contemplación. Aunque también reconoce la existencia de monumentos que “originan a los transeúntes que tienen su obligado paso junto a ellos, la múltiple contrariedad de la obstrucción de la vista, de la deficiencia de la obra artística, de la interpretación inadecuada o del engrandecimiento inmerecido de personajes y de tiempos, aparte la constante obsesión de los asuntos solemnes que el monumento procura”. Dice que tal es lo que ocurre con “esa malhadada *obra maestra* del monumento a Artigas, atravesada, con la enorme máquina de su basamento de reflejos de lata...”<sup>13</sup>.

La inauguración del monumento a Zabala se retrasaría hasta el 27 de diciembre de 1931, año anterior al fallecimiento del escultor español Lorenzo Coullaut Valera, quien, junto al arquitecto Pedro Muguruza Otaño, había sido vencedor del concurso y firmante de contrato en 1925. En 1929 aun había discusiones acerca del lugar adecuado para la obra, planteando algunos, inclusive, la posibilidad de optar por la plaza de la Constitución<sup>14</sup>. Hacia 1936 el tema del emplazamiento volvió a ser de actualidad, aunque no ya por intercambios de opiniones estéticas, sino por la alarmante noticia aparecida en ese año de que el consistorio municipal había resuelto el traslado del monumento a Zabala, primero, y la eliminación de la plaza después, con el único objeto de hacer allí un estacionamiento de coches. “¿Y todo para qué?”, se preguntaban en *La Tribuna Popular*: “Para que los altos funcionarios públicos, los empleados bancarios, los concurrentes a la Bolsa de Comercio, y demás acaudalados personajes, puedan estacionar cómodamente sus autos en ese espacio de tierra que se les sacará a esos modestos vecinos de la ciudad vieja”<sup>15</sup>.

La polémica originada daría lugar a un disuasorio informe por parte de Baroffio, dirigido desde el Departamento de Obras, mostrándose contrario a la resolución de la Junta Departamental en cuanto a esas acciones urbanas, y aconsejando se desista a su ejecución. Argumenta en el escrito la inconveniencia del traslado de la estatua y la transformación de la plaza como que “entraña cuestiones realmente serias”, además de lo relativo a “los gastos y los riesgos” que originaría la primera de esas acciones. “Lo propio sucedería con la idea de transformación de la Plaza Zabala, de características acentuadas, de indiscutible valor dentro del casco de la ciudad vieja, en un lugar árido de estacionamiento de vehículos. Es necesario valorar las ventajas o inconvenientes de su transformación, frente al estudio orgánico del sistema circulatorio y de las particularidades de la vida urbana en esa región. No puede así fragmentariamente

---

<sup>12</sup> . “Apropiada ubicación de la estatua de Zabala, en la plaza de su nombre. Soberbio embellecimiento de esa plaza”. Rivera. *Publicación periódica*. Montevideo, 30 de noviembre de 1924.

<sup>13</sup> . *Ibidem*.

<sup>14</sup> . Ver: “El monumento a Zabala y su ubicación”. Rivera. *Publicación periódica*. Montevideo, septiembre de 1929. Para más datos sobre el monumento a Zabala y su autor, ver: Laroche, W. E.. *Estatuaria en el Uruguay*, tomo 1. Montevideo, Palacio Legislativo, 1980, pp. 253-256.

<sup>15</sup> . AEPB. J.M.G.G.. “La eliminación de la Plaza Zabala”. *La Tribuna Popular*, Montevideo, 1936.

alterarse el régimen de actividad, en forma esporádica, de una zona que tiene características propias, y tiene su estructura y valor espacial, derivados de una función vinculada a las especiales condiciones de la actividad urbana que allí se desarrolla”<sup>16</sup>.

*La Carreta, de José Belloni. 1931-1934.*

Comprendida en el amplio programa monumentalista organizado hacia 1930 con motivo del Centenario, el 14 de octubre de 1934 fue inaugurada en el Parque José Batlle y Ordóñez *La Carreta*, de José Belloni. Durante el acto tomó la palabra Eugenio P. Baroffio, entonces Jefe del Departamento de Obras, haciéndolo en nombre del Intendente de Montevideo Alberto R. Dagnino, discurso en el cual resaltó la figura de su colega, el arquitecto Juan Scasso, Director de Paseos, quien “ha sabido y ha querido secundar y completar la visión del artista componiendo el conjunto y coordinándolo en un plan orgánico, para que se acentuara la expresividad del episodio, de tanta sugestión evocativa”<sup>17</sup>. Obra de harta complejidad, realizada totalmente en bronce, la misma se compone de 20 metros de largo pesando cada uno de los bueyes que la compone 500 kilos, el carretero 800, la base cuatro toneladas y la carreta 2 de la misma medida. Fue concluida y fundida en los talleres Marinelli de Florencia.

De las notas halladas en el archivo de Baroffio al respecto de esta obra, destaca un recorte de *El País* en el que se traza una encuesta a varios arquitectos respecto del sitio más oportuno para que fuera colocada *La Carreta*, cuando aun su concreción estaba en proceso. Es interesante cotejar las distintas opiniones, comenzando justamente por Scasso, que si bien originalmente se inclinaba a señalar como lugar ideal a Punta Carretas, como se planteó en un principio, afirmaba entonces que propondría al Concejo el que sería su sitio definitivo, el Parque Batlle y Ordóñez. Baroffio también apoyaba esta última propuesta, concretando, dentro del parque, el punto donde confluían las avenidas Italia, Garibaldi y Dr. Ricaldoni. Afirmaba también: “Marco adecuado para poner en justo valor la teoría que constituye la composición escultórica, horizontalmente desarrollada, daría también ese lugar, el medio de relaciones la escala del monumento, en altura, y el de orientarlo de manera que sus masas acentuaran su movimiento y su color por efecto del sol, que lo bañaría casi todo el día en su fuerza plena, a la vez que daría el juego cambiante y esfumado del cielo en las horas crepusculares”<sup>18</sup>. En el mismo reportaje Leopoldo Carlos Agorio manifestaba no haber pensado en ello, aunque consideraba conveniente una de las opciones de Scasso, en el Parque de los Aliados, pero también el que se tuviera en cuenta la opinión del escultor Belloni, postura esta última que también defendió entonces Mauricio Cravotto.

*Monumento a la Cordialidad Internacional, Buenos Aires. 1935-1944.*

Acercándose la celebración el IV Centenario de la Fundación de Buenos Aires en 1936, desde Montevideo se proyectó una ofrenda monumental a la capital argentina, con el llamado monumento de Cordialidad Internacional<sup>19</sup>, cuyos contenidos debían centrarse en

---

<sup>16</sup> . AEPB. “Transformación de la Plaza Zabala”. Borrador manuscrito de informe dirigido por Baroffio a la Junta Departamental, fechado en 1937.

<sup>17</sup> . “La Intendencia Municipal prosigue cumpliendo con éxito su gestión de política edilicia”. *El Pueblo*, Montevideo, 15 de octubre de 1934.

<sup>18</sup> . “La pregunta de hoy. Dónde debe ubicarse el monumento a La Carreta?. Contestan cuatro arquitectos”. *El País*, Montevideo, 19 de junio de 1931.

<sup>19</sup> . Las referencias más completas sobre la gestión y concreción de esta obra fueron publicadas por: Magaz, María del Carmen; Arévalo, María Beatriz. *Historia de los monumentos y esculturas de Buenos Aires. Plaza San Martín, Plaza Lavalle, Parque Lezama*. Buenos Aires, Municipalidad, 1985, pp. 127-136.

motivos de la historia de ambas ciudades, partiendo de la conquista y la fundación, pasando por la colonia, hasta llegar a la emancipación. La concreción del mismo se debió a una iniciativa del Rotary Club de la capital uruguaya que consiguió el auspicio de la Municipalidad de la ciudad, formándose una comisión a los efectos y convocándose un concurso al que se presentarían 18 proyectos, exhibidos en el salón del Subterráneo. Del mismo, a finales de 1935, se eligieron tres proyectos, uno presentado por el escultor Antonio Pena junto al arquitecto Julio Vilamajó, y los dos restantes a los escultores José Luis Zorrilla de San Martín por un lado, y Juan Antonio Torrents por otro<sup>20</sup>.

Para la decisión definitiva se reuniría en el Palacio Salvo de Montevideo, el 10 de febrero de 1936, un jurado del que formaba parte Eugenio P. Baroffio, como delegado de la Intendencia Municipal, calidad que también atañía al Arq. Francisco Lasala. Por el Rotary Club de la capital uruguaya participaron el Dr. Cupertino del Campo y el Arq. Elzeario Boix; finalmente, un quinto miembro, votado por los artistas, el escultor Pablo Mañé. Desde los días previos, las tres maquetas finalistas se exhibieron en la Escuela República Argentina. Todos, menos Boix, votaron por el boceto cuya lema era “8475”, el de Pena y Vilamajó, mientras que aquél se inclinó por el de Zorrilla, como reza el acta del Jurado. A la inauguración de la maqueta premiada asistió el Intendente de Montevideo quien acordó con Cupertino del Campo trasladarse a Buenos Aires para analizar conjuntamente el mejor lugar para emplazar la obra.

Es interesante rescatar aquí una nota de un jovencísimo Romualdo Brughetti, historiador y crítico de arte argentino, quien había empezado a trabajar el año anterior en el diario *Uruguay*. Justamente contrapuso en un sustancioso escrito sus visiones sobre el proyecto de Pena-Vilamajó y el de Zorrilla. Hablaba del “barroquismo” de este último, señalando que “En su conjunto, sería un monumento sin carácter que sólo podría observarse de frente, ya que hasta en su parte posterior ha sido enteramente descuidado, dando la sensación de que debería ir adherido a algún edificio...”<sup>21</sup>. En cuanto al proyecto vencedor, lo destaca por su “fuerza, calidad y elocuencia”, siendo el tema o la anécdota algo secundario, desde su punto de vista, apostando más por la belleza estética y el carácter simbólico.

Consistiría el monumento “en una columna ligeramente cónica que lleva esculpida en la parte anterior la representación figurada de las constelaciones del cielo austral, y, en la parte posterior, un bajo relieve en el que está descripta la historia de las dos ciudades hermanas desde la época de la fundación de Buenos Aires. Adosada a la columna hay, en la parte delantera, una figura femenina sobre la proa de un esquife, que simboliza a la ciudad de Montevideo haciendo la ofrenda, y en la parte posterior una fuente. Tanto la columna, que mide 16,50 metros de altura y cuatro en su diámetro mayor, como la figura, de 5 metros de alto, serán de bronce, y la fuente de mármol rosado”<sup>22</sup>.

Con la memoria explicativa presentada por los artistas podemos ampliar detalles, por caso la ofrenda que hace la figura de Montevideo a Buenos Aires: se trata del Cabildo en tanto “símbolo de la soberanía ciudadana”. Siguiendo los lineamientos de la columna trajana, “Sobre el fuste cilíndrico se desarrolla un tapiz historiado. Se inicia éste con el tema indígena, mezclado al de la llegada, conquista y fundación, terminando con una alegoría del Río de la Plata en alto relieve, en la que se unen las dos ciudades. De esta alegoría surge la paternidad del río y la consiguiente hermandad de Buenos Aires y

---

<sup>20</sup> . “Fueron elegidas las tres mejores ‘maquettes’ para el monumento a Buenos Aires”. *La Mañana*, Montevideo, 19 de diciembre de 1935.

<sup>21</sup> . Brughetti. “El Monumento de Cordialidad Internacional es la ofrenda lírica que el pueblo uruguayo le ofrece a la vecina ciudad de Buenos Aires”. *Uruguay*, Montevideo, 10 de febrero de 1936.

<sup>22</sup> . “Montevideo a Buenos Aires. Un monumento de confraternidad”. *La Nación*, Buenos Aires, 1º de marzo de 1936.

Montevideo, no separadas, sino unidas. En la etapa moderna figurarán los héroes de la independencia de ambas repúblicas”<sup>23</sup>.

La piedra fundamental del monumento fue colocada el 16 de octubre de 1936 en Buenos Aires, en el sitio primeramente elegido, en la confluencia de las avenidas Espora y Paseo Colón (actual plaza Agustín P. Justo), que, no obstante, no sería el lugar donde finalmente se instalaría la obra: en la misma plazoleta, pero enfrente al edificio de la Aduana, sobre Azopardo. Esta decisión se tomaría un lustro después, en 1941<sup>24</sup>, lo que también nos va dando cuenta de la dilación en concretar la obra. Más adelante, en febrero de 1942, Pena y Vilamajó daban noticia al Arq. Horacio Acosta y Lara, Intendente de Montevideo, del fin de la ejecución de los modelos para el monumento, notificándole de aportes económicos y tareas ad honorem que habían tenido que proporcionar para concretarlo, ante la escasez de los recursos económicos facilitados<sup>25</sup>. A finales de 1943 el monumento quedaba definitivamente emplazado, presto a una inauguración que finalmente no se produciría, aunque sí se celebraron algunos actos patrios uruguayos en los años siguientes. En 1960 se proyectó su traslado a la Plaza San Martín, iniciándose en junio de 1961 el desarmado del monumento para tal fin. Ante la sugerencia de especialistas, entre ellos el Arq. Martín Noel, de la inconveniencia de emplazar la obra en dicho sitio, una comisión formada para el cometido aconsejó como espacio apropiado el Parque Lezama, decretándose su colocación allí en octubre de 1961<sup>26</sup>.

### **Italia y el clasicismo en los espacios urbanos montevidianos**

Tomando como marco la determinante influencia social de la inmigración italiana en el ámbito rioplatense, referiremos algunos datos vinculados a los temas que estamos abordando, que testimonian esa injerencia. Podríamos empezar por Buenos Aires y por sus monumentos más significativos, que en los años previos al Centenario, cuando aun la mayoría de los miembros de la Primera Junta de 1810 y otros próceres no tenían aun su efigie pública, de ello ya gozaban dos insignes figuras de la unidad italiana, Giuseppe Mazzini (1878) y Giuseppe Garibaldi (1904). En cuanto a Montevideo y a Baroffio, es evidente la marcada “italianidad” de éste en muchos de sus emprendimientos, aspecto que queda reflejado en numerosos escritos, entre ellos amplios listados de artistas peninsulares instalados en el país, pero también su lucha por concretar en Montevideo un monumento a Garibaldi, a finales de los años 20. En 1927 se había producido una de las tantas acciones tendentes a la confraternidad entre ambas naciones, como fue la ceremonia inaugural de la Avenida Italia, el 20 de septiembre de 1927, nueva denominación para la que hasta entonces había sido la Avenida Aldea<sup>27</sup>.

La historia particular del monumento montevidiano a Garibaldi tiene larga data e intensa existencia, desde la ley que aprobaba su realización, de 1883 (mismo año que la que proveía la del fundador español de la ciudad), pasando por proyectos de varios artistas y encargos interrumpidos como ocurrió con los escultores Juan Manuel Ferrari o Agustín Querol, a lo largo del proceso<sup>28</sup>. Sería el 16 de septiembre de 1933 cuando se

---

<sup>23</sup>. *Ibidem*.

<sup>24</sup>. AEPB. Carta del Intendente de Buenos Aires, Carlos Alberto Pueyrredón, al Intendente de Montevideo, Arq. Horacio Acosta y Lara. Buenos Aires, 21 de enero de 1941.

<sup>25</sup>. AEPB. Carta de Antonio Pena y Julio Vilamajó, al Intendente de Montevideo, Arq. Horacio Acosta y Lara. Montevideo, 27 de febrero de 1942.

<sup>26</sup>. Ver: Magaz, María del Carmen; Arévalo, María Beatriz. *Historia de los monumentos...*, ob. cit., pp. 134-135.

<sup>27</sup>. “La Avenida Italia. Un hermoso acto de confraternidad ítalo-uruguay”. *El Día*, Montevideo, 21 de septiembre de 1927.

<sup>28</sup>. Ver: Laroche, W. E.. *Estatuaria en el Uruguay...*, ob. cit., pp. 225-228.



inauguraría, finalmente, el citado monumento a Garibaldi, en la plazuela formada en la esquina de las calles Treinta y Tres y la Rambla 25 de agosto. La obra fue realizada por el escultor uruguayo Juan D'Aniello, y al igual que había ocurrido con el monumento a Zabala, el Club Colorado "Rivera" había sido institución promotora de la obra –también a través de su antiguo presidente, Carlos Travieso-, siendo entregada por el Dr. Adolfo H. Pérez Olave al Municipio. Baroffio tendría a cargo el discurso por el cual la alcaldía se hacía cargo de la recepción y custodia del monumento<sup>29</sup>. Podemos enlazar esta concreción con otra de raíz italiana que llegaría años después, en 1944, como fue la inauguración de la Plazoleta Matteotti, en el cruce de la Avenida Larrañaga y la calle Mateo Vidal. Víctima del fascismo y símbolo de la libertad, Giacomo Matteotti fue homenajeado con una placa en bronce, obra de la escultora italiana Ítala Enna Vanoni, residente en Uruguay.

Del homenaje a Matteotti queda constancia documental en el archivo de Baroffio, al igual que otra obra, emplazada poco después en Montevideo, como es la *Columna romana*. Para entender el por qué de la misma debemos traer a colación el proceso, iniciado hacia 1924, para construir una sede propia para la Facultad de Arquitectura. En 1937 se realizará concurso teniendo como referencia un predio cercano de la Facultad de Ingeniería, certamen del que salió vencedor un proyecto presentado por los arquitectos Román Fresnedo Siri y Mario Muccinelli, quienes habrían de concretar un nuevo plan al decidirse que ese sitio no era el más apropiado, trasladándose a la actual ubicación, entre los boulevares Artigas y España. En 1944 se dio inicio a las obras, inaugurándose en marzo de 1948.

A este desarrollo acompañaría, en forma paralela, la gestión de la Facultad ante las autoridades francesas de Argel, para conseguir la cesión de una columna romana del siglo II, de la época de Septimio Severo, procedente de las ruinas de Djemila (Argelia) que vendría a simbolizar la perfección clásica en la arquitectura. Ya en el proyecto original de la Facultad, Fresnedo y Muccinelli habían diseñado una especie de podio preparado para sostener un elemento vertical. La gestión, a instancias del decano Armando Acosta y Lara, la había iniciado en el mismo año del primer concurso, en 1937, el cónsul uruguayo en Argel y amigo personal suyo, agrimensor Héctor L. Colombo, misión que quedó temporariamente interrumpida a raíz de la segunda guerra mundial. Al final de la misma se reiniciaron, con el mismo Colombo como protagonista, ahora con Leopoldo Carlos Agorio como Rector de la Universidad y otro arquitecto, Juan José Casal Rocco, como delegado por la Facultad, trasladado a Argel.

La columna, de 6,78 mts. de altura y con diámetro de 68 cms. en la parte inferior, fue transportada a la estación ferroviaria de Saint Arnaud (línea de Argel a Constantina) y de allí a Argel, embarcándose luego, en el "Alida Gorthon" con proa a Montevideo. Los arquitectos franceses M. Luis Leschi y Marcel Christofle, de la Dirección Conservación de Antigüedades dieron sus opiniones para un mejor emplazamiento de la obra, que fueron de gran beneficio para quienes se encargarían de erigirla, el Arq. Muccinelli por una parte, y por otra el Arq. Rogelio Fusco Villa en el papel de interventor del Ministerio de Obras Públicas en el edificio. La inauguración tendría lugar el sábado 27 de noviembre de 1948, meses después de la apertura de la Facultad de Arquitectura<sup>30</sup>, siendo decano de la misma Américo Ricaldoni.

---

<sup>29</sup> . Cfr.: "Enorme concurrencia presenció las ceremonias en homenaje al héroe de ambos mundos". *La Mañana*, Montevideo, 17 de septiembre de 1933; y "Se inauguró esta mañana el monumento a Garibaldi". *El Diario*, Montevideo, 17 de septiembre de 1933.

<sup>30</sup> . "Una columna romana contemplará el paso de los siglos en Montevideo. Donada por Francia a la Facultad de Arquitectura". *La Mañana*, Montevideo, 26 de noviembre de 1948.

### *El David de Miguel Ángel. 1929-1934.*

Mayor aun será la presencia de Baroffio en otras iniciativas estatuarias concretadas en Montevideo, como son los emplazamientos de dos notables copias de monumentos insignes de Italia, el *David* de Miguel Ángel y la estatua ecuestre de *Colleoni*, de Verrocchio. De ellas, el expediente más extenso de los que se conservan en el archivo de Baroffio, a la sazón Director de Arquitectura del Municipio, es el que trata del *David*, desde los móviles de su encargo hasta su localización definitiva frente al Palacio Municipal. Fue hacia 1929 cuando el Concejo planteó la regularización del empalme de las calles que formaban la encrucijada de Arenal Grande, Guayabo, Rivera y Juan Jackson, tras adquirir algunas propiedades para ser demolidas y generar un espacio de mayor amplitud. A esto estuvo ligado, a continuación, un plan de embellecimiento urbano, resolviéndose ocultar las paredes de las casas que debían permanecer (fachadas que daban a Arenal Grande y Juan Jackson) con un revestimiento de piedras nacionales, encomendándose esta obra al Arq. José Mazzara que trazó una suerte de hornacina apta para integrarle una obra de arte, un vaso o una estatua, como se precisó entonces. El concejal César Batlle Pacheco propuso, y así se resolvió en el Concejo, que allí se colocara una estatua que fuera réplica de una obra maestra. Éste fue el paso que dio origen al encargo de la copia del *David* existente en la Academia de Florencia, exacta en sus 5,20 mts. de altura, que fue potenciado desde aquella ciudad por el cónsul uruguayo en la misma, Gilberto Frascchetti Rui, y encargada a la empresa de fundición Ferdinando Marinelli, donde también se concretaría la fundición de *La Carreta* de José Belloni<sup>31</sup>.

No queremos detenernos en los amplios detalles técnicos que la realización de la obra demandó, y que quedaron registrados en la documentación pertinente, y sí aludir más al proceso de concreción. En este sentido podemos referir a las tareas de supervisión y aprobación realizada por una comisión en Florencia, conformada por el presidente de la Real Academia de Bellas Artes el escultor Domenico Trentacoste, y sus colegas Carlo Rivalta, Libero Andreotti, Sirio Tofanari y Oddo Franceschi<sup>32</sup>; tras su actuación, a finales de febrero de 1931, se procedió al embarque en Livorno de la obra, en el vapor “Cabo San Antonio”, como lo comunicaba el embajador Frascchetti Rui a Eugenio Baroffio<sup>33</sup>. El 25 de agosto se inauguraba la estatua, ubicándose en el lugar previsto, es decir la hornacina realizada por Mazzara, que permitía que sirviera de fondo a la estatua un muro semicircular de mármol tallado en caras pentagonales, que enmarcaba cinco lienzos de jaspe claro que contrastaban con el bronce.

No tardarían en surgir las voces discordantes acerca de la ubicación de la estatua, que llevarían a la larga a ubicarla en un nuevo emplazamiento. No deja esto de ser curioso si partimos de la idea original que era el de embellecer un espacio público concreto con una estatua, y ahora era ésta la que alcanzaba todo el protagonismo. En el debate de ideas y posturas participarían ciudadanos anónimos, que se manifestarían a través de la prensa, como el que comparaba en un diario la ubicación de los *David* de Florencia con el de Montevideo, señalando la altura a que estaban colocados aquellos, mientras el montevideano aparecía “tan bajito y como adorno frontal de una pared marmórea”: “se percibe al David como a un diforme cabezón y en lugar de constituir una enseñanza de belleza visual, es por el contrario, lección de desproporciones

<sup>31</sup> . “El ‘David’ de Miguel Ángel para decoración de la ciudad”. *El Día*, Montevideo, 18 de junio de 1931.

<sup>32</sup> . AEPB. Carta del embajador italiano en Florencia, Gilberto Frascchetti Rui, dirigida al Director de la Sección Arquitectura, Eugenio P. Baroffio. Florencia, 15 de febrero de 1931.

<sup>33</sup> . AEPB. Carta del embajador italiano en Florencia, Gilberto Frascchetti Rui, dirigida al Director de la Sección Arquitectura, Eugenio P. Baroffio. Florencia, 24 de febrero de 1931.

chocantes”<sup>34</sup>. Resulta interesante comprobar como, en el archivo Baroffio, este recorte de prensa aparece pegado en una hoja de la Intendencia en la que se transcribe una resolución de 24 de abril de 1933 en la que se indica: “1° Por la Secretaría General se remitirá a las oficinas que corresponda, los recortes de las iniciativas o denuncias que aparezcan en la prensa sobre asuntos de carácter municipal; 2° Estas publicaciones deberán ser tomadas en cuenta por cada oficina, dentro de las 24 horas siguientes a su recibo”. Sin duda, una actitud democrática y participativa, que agrega un factor de análisis más para entender como funcionaban las cosas.

Pocos días después, en el mismo diario *La Mañana* se leía un escrito aun más enérgico: “Hay que sacar al David del frente de ese bar automático en que lo ha colocado el mal gusto de nuestros ediles. No es posible que la mejor obra de arte que tiene la ciudad... esté condenada a vivir arrinconada contra esa pared indecorosa, sin ambiente y sin gloria, y sin las perspectivas que reclama para ser admirada por propios y extraños. / Debe a nuestro juicio llevarse cuanto antes a un espacio abierto y luminoso... / Llémoslo, pues, al Parque de los Aliados, al Prado, al Parque Rodó, al Cerro, a cualquier parte, pero saquémoslo cuanto antes de ahí, antes de que se muera de tedio, o de terror, por el ruido de los tranvías, el resoplar de los autobuses y las tonterías de la multitud”<sup>35</sup>.

Las quejas propiciaron se diera curso al debate acerca de un nuevo emplazamiento, y en tal sentido podemos mencionar la presentación hecha por uno de los ediles, el Arq. Mario Abadie Santos, ante la Junta Deliberante el 8 de enero de 1934, quien comenzaba sentenciando que “el David está mal ubicado”, afirmando que la obra se trataba de una pieza de “decoración urbana”, a ubicarse en una plaza o espacio limitado, y no un “elemento de ornamentación de parques o jardines”, lugares abiertos donde perdería plasticidad al irse su pátina, con el paso del tiempo, tornando hacia el verde y confundiendo con la vegetación. La propuesta de Abadie Santos era la de ubicar la estatua sobre 18 de Julio, en el espacio libre anterior a la Universidad, donde tendría como fondo la sobria fachada de arenisca<sup>36</sup>. Por su parte, el arquitecto Carlos Pérez Montero complementaría la exposición de Abadie Santos, refiriendo a la historia del *David* en Florencia, y a las discusiones que también en su época se originaron acerca del sitio donde debía colocarse, para lo cual recordaba se había formado una comisión de artistas de los cuales tres -Sandro Botticelli, Leonardo Da Vinci y El Perugino- se inclinaban por la Loggia de Lanzi, mientras que Filippino Lippi, David Ghirlandaio, Andrea della Robbia y Cosimo Roselli preferían la Tribuna frente al Palazzo Vecchio, donde finalmente, con la condescendencia del propio artista creador, Miguel Ángel, se colocaría<sup>37</sup>.

Para Montevideo, la propuesta de Pérez Montero era que la estatua fuera colocada frente al futuro edificio de la Facultad de Arquitectura, en el Parque Rodó, en una plaza que se denominase Miguel Ángel, al contrario que la postura de Abadie Santos, o de quien finalmente se saldría con la suya, aunque tardíamente, el 7 de abril de 1958, Mauricio Cravotto, que ya entonces propiciaba que se colocara frente al Palacio Municipal por él diseñado<sup>38</sup>. No faltaron “pudorosas” propuestas en la prensa, para contrarrestar el hecho de que se tratase de un desnudo integral: “resulta un problema

---

<sup>34</sup> . “De la ciudad. El David afrentado”. *La Mañana*. Montevideo, 17 de noviembre de 1933.

<sup>35</sup> . “De la ciudad. Más sobre el David”. *La Mañana*. Montevideo, 28 de noviembre de 1933.

<sup>36</sup> . “Exposición del Edil Sr. Arqto. M. Abadie Santos”. *Arquitectura*, Montevideo, año XXII, Nº 191, Nº 4, 1937, pp. 4-7.

<sup>37</sup> . Pérez Montero, Carlos. “‘El David’ de Miguel Ángel”. *Arquitectura*, Montevideo, año XXII, Nº 191, Nº 4, 1937, p. 13.

<sup>38</sup> . *Ibíd.*

escabroso para los padres contestar ciertas preguntas de la gente menuda, que es necesario evitar si deseamos que se conserve esa agradable inocencia de la primera infancia. / El David debe ser emplazado en el Museo de Bellas Artes, lugar apropiado para exhibir las más atrevidas manifestaciones del nudismo artístico...”<sup>39</sup>, pero nunca en la Avenida 18 de Julio.

#### *El Colleoni de Verrocchio. 1955.*

Otra de las gestiones en que estuvo implicado Baroffio, y de lo que queda constancia en su archivo, si no con largos expedientes sí con un informe muy esclarecedor que data de 1955, firmado por él, por Scasso y por Ricaldoni, es la que estuvo vinculada a la traída y colocación de una copia de la estatua de Bartolomé Colleoni, original de Verrocchio existente en Venecia. La misma se había instalado provisionalmente en la explanada del Palacio Municipal, sobre un basamento de poca altura, que permitiera su apreciación en detalle por parte de los ciudadanos y se generasen corrientes de opinión acerca de su mejor emplazamiento definitivo, teniendo en cuenta, como indicaban los arquitectos en su informe, “orientación, altura y favorable ambiente”. El objetivo de adquirir la copia de tan prestigiada estatua se cifró en su capacidad “de servir a la cultura general del pueblo y de enseñanza a los estudiosos del arte”, agregando el escrito: “Esa copia como la del David de Miguel Ángel, son dos obras que constituyen afirmaciones artísticas de un valor singular en el ornato de la ciudad, por lo que ellas significan en la historia del arte universal y por cuanto pueden influir en la educación estética del público, familiarizándolo con las expresiones plásticas de valor perdurable a través de los siglos, por sus méritos esenciales”<sup>40</sup>.

La Comisión formada por Scasso, Baroffio y Ricaldoni con el fin de estudiar la mejor ubicación de la obra, desde un punto de vista simbólico excluía la idea de monumento en el sentido de conmemoración u homenaje, haciendo hincapié en su valoración como “obra de arte”. Por este motivo, además de los de tipo pecuniario y de hallar un ambiente similar al del original en Venecia, descartaba a priori un basamento similar al de éste. Dadas así las cosas, partieron en un principio de quince sitios posibles, que paulatinamente ellos mismos fueron descartando por unas u otras razones, ciñéndose finalmente a dos posibilidades: a) el espacio comprendido entre la Biblioteca Nacional y la Facultad de Derecho, previa la supresión parcial de la calzada de la calle Tristán Narvaja entre la avenida 18 de Julio y la calle Guayabos; y b) el espacio libre del Parque Rodó, frente al Museo Nacional de Bellas Artes<sup>41</sup>.

Ricaldoni y Scasso se inclinaban por la primera opción, mientras Baroffio prefirió la segunda. Es interesante transcribir las razones que éste esgrimió, pues nos dan una pauta acabada, y complementaria a otras posturas expresadas en otras partes de este ensayo, acerca de las ideas urbanísticas, estéticas y simbólicas de Baroffio. Decía que el Parque Rodó ofrecía “más libertades para la adecuada orientación de la obra, porque aleja toda idea de que la estatua tenga una finalidad de recuerdo histórico; porque próximo a un Museo de Arte y en lugar de calma prepara el espíritu a la serena contemplación de la belleza; y porque el basamento, en un medio paisajista pierde el valor formal de sus detalles y sólo cuenta como sostén de la estatua para que ella, en

---

<sup>39</sup> . “El David en danza”. *La Tribuna Popular*, Montevideo, 24 de enero de 1934.

<sup>40</sup> . AEPB. “Estatua ecuestre de Colleoni”. Informe remitido al Director General del Departamento de Arquitectura, Arq. Julio Abella Trías, firmado por Juan Scasso, Eugenio P. Baroffio y Américo Ricaldoni. Montevideo, 18 de marzo de 1955.

<sup>41</sup> . *Ibíd.*

conveniente altura, atraiga la atención del observador por sus cualidades propias. Por último porque tiene a su favor la circunstancia de que el emplazamiento por esa zona del Parque Rodó, en nada entorpecerá las modificaciones que pueden aparecer como convenientes para un emplazamiento preciso, en armonía de las circunstancias de hecho que el lugar pueda presentar”<sup>42</sup>. En cualquier caso, aun con las opiniones divididas, la Comisión entendía que lo que no debía hacerse es mantener la obra en la explanada del Municipio. Finalmente, en 1958, año en que es el *David* de Miguel Ángel el que se apresta a ocupar espacio de excepción frente a este edificio, el Colleoni se trasladó a uno de los canteros del Boulevard Artigas, frente a la Facultad de Arquitectura, inaugurándose el 17 de marzo.

### **Baroffio y sus últimas implicaciones “monumentales”**

*Monumento a Dámaso Larrañaga. 1948-1951.*

El 22 de diciembre de 1947, por ley, se ordenaba desde el Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social la erección en Montevideo de un monumento a la memoria de Dámaso Larrañaga, resolviéndose meses después, en mayo de 1948, la integración de una Comisión encargada de las tareas para dicho cometido. Para la misma se designaban, entre otras personalidades, un presidente que sería el Rector de la Universidad de la República Dr. José Pedro Varela, el director del Museo Nacional de Bellas Artes escultor José Luis Zorrilla de San Martín, el director del Museo Histórico Nacional Juan Pivel Devoto, el director del Archivo General de la Nación Dr. Juan Carlos Gómez Haedo, y delegados de la Universidad, el Instituto Histórico y Geográfico y la Intendencia Municipal. Entre estos últimos se hallaría Eugenio P. Baroffio, quien además integraría una subcomisión, junto al Dr. Juan V. Chiarino y Ovidio Fernández Ríos, cuya tarea sería la de redactar las bases del concurso, determinándose en esta que la erección se efectuaría en el espacio libre que quedaba entre las avenidas Larrañaga y 8 de octubre. Las bases serían publicadas en noviembre de 1948.

Presentados los proyectos, en una primera instancia el Jurado, presidido por Baroffio, determinó que fueran admitidos al segundo grado del concurso siete proyectos, seleccionándose de ellos, a principios de 1951, solamente cuatro. Para la elección definitiva, este organismo estuvo compuesto por cuatro representantes de la Comisión Nacional de Monumentos, Ovidio Fernández Ríos, Francisco Mazzoni, Horacio Terra Arocena y Baroffio; Juan A. Rius participaba como representante de la Facultad de Arquitectura, Carlos Herrera Mac Lean por la Comisión Nacional de Bellas Artes, y Ramón Ramos Paz por parte de los concursantes de primer grado. Este tribunal decidió el 29 de enero de 1951 declarar como vencedor del concurso al escultor Severino Pose, y en segundo lugar eligió el proyecto presentado por Ramón Bauzá y Víctor Tortorella. El voto de Baroffio coincidió plenamente con la que sería la decisión final, aunque la propia Comisión, luego de tomar a consideración la calidad de los bocetos, reconocía que “ninguno de ellos responde acabadamente a la integral significación del prócer en el proceso histórico de la Independencia, en la elaboración de la cultura nacional y actuación generosa en la previsión social. Pero reconocen que hay, no obstante, valores que no justificarían el declarar desierto el primer premio...”<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> . *Ibíd.*

<sup>43</sup> . Comisión N. del Monumento a Dámaso A. Larrañaga. *Concurso de bocetos. Actas de las reuniones del Jurado y fallo para las adjudicaciones de premios*. Montevideo, 1951, p. 5. (Acta número tres, de 15 de enero de 1951).

Respecto de Baroffio, justificaba su elección del proyecto de Pose, “Por su composición, concentrada en limitados y simples elementos, de concepto original; por las formas de valor adjetivo que tienden a dar expresión plástica a la significación integral de Larrañaga; por la unidad de su conjunto arquitectónico, subordinado a un sentido de verticalidad, acaso muy acentuado, para responder a las previstas exigencias perspectivas del emplazamiento; y por los valores plásticos de los detalles...”<sup>44</sup>.

Como era habitual, las discusiones trascendieron el simple ámbito de decisiones, generándose debate de ideas en la prensa. Así, poco después del fallo, una nota aparecida en el diario *El País* concluía en que se debía haber declarado desierto el concurso, haciendo hincapié en la contradicción del Jurado en cuanto había reconocido que ninguno de los proyectos, más allá de sus valores reconocibles, respondía cabalmente a lo exigido. En cuanto al proyecto ganador, el de Severino Pose, se leía: “Todo es frío y calculado, académico y duro. Pose no puede eludir su responsabilidad de artista leal diluyendo en pequeñas figuras disminuidas por la proporción y la altura a que deberán ir, la gama expresiva en que es menester sobresalga su escultura. Por otra parte el detalle de las esferas en torno al monumento, es desolador”<sup>45</sup>.

La Comisión Nacional formada para la erección del monumento, presidida por Baroffio, entró más adelante, a mediados de 1953, en una de las etapas siempre más arduas del proceso, la de arbitrar los recursos para pagar los gastos que demandase la ejecución de la obra, dando inicio a la colecta popular. Como era habitual, más allá de los aportes que se realizaran, estos serían insuficientes. Tres años después fallecía Baroffio, luego, en 1964, el propio Severino Pose; ninguno de los dos vería concretado el monumento, que se inauguraría tardíamente, en 1978.

#### *Relieves escultóricos para el Banco de la República. 1950-1951.*

El 8 de marzo de 1950, enmarcándose en la celebración del centenario del fallecimiento de José Gervasio Artigas, el Directorio del Banco de la República Oriental del Uruguay resolvió la convocatoria de un concurso de ideas para plasmar dos motivos alegóricos basados en la epopeya del prócer, que preferentemente aludieran a las Instrucciones del año XIII y al Éxodo del Pueblo Oriental. En las bases para el llamado a dicho certamen se especificaba que “dichas concepciones deberán ofrecer, en lo posible, un sentido simbólico del hecho histórico que representan reflejando caracteres psicológicos y evitando que su expresión tenga un realismo exagerado”<sup>46</sup>. Las alegorías complementarían dos basamentos ya existentes en la fachada, a ambos lados de la escalinata principal de acceso al Banco (calle Cerrito, entre Zabala y Solís) y de la estatua de Artigas de José Luis Zorrilla de San Martín inaugurada el año anterior, comprendiéndose un costo total de 25.000 \$ por cada una de las obras escultóricas.

El 31 de agosto el Directorio del Banco notificaba a Eugenio P. Baroffio su designación, junto a los arquitectos Mauricio Cravotto y Eduardo O’Neill Arocena, como miembros del Jurado en representación de la institución. Todos aceptaron, a excepción de Cravotto que renunciaría, siendo reemplazado por Leopoldo C. Agorio, quien a la postre sería presidente del Comité, siendo secretario Baroffio. A ellos se sumarían José Luis Zorrilla de San Martín por la Comisión Nacional de Bellas Artes,

---

<sup>44</sup>. *Ibidem*.

<sup>45</sup>. “Se debió declarar desierto el concurso de escultura para el monumento a Larrañaga”. *El País*, Montevideo, 27 de febrero de 1951.

<sup>46</sup>. AEPB. Banco de la República Oriental del Uruguay. *Bases para el llamado a concurso de ideas para confeccionar dos motivos alegóricos a colocar en el frente del edificio de la casa central*. Montevideo, 1950.

Severino Pose por los escultores concursantes de primer grado, Juan Pivel Devoto por el Museo Histórico Nacional y Carlos Herrera Mac Lean por la Facultad de Arquitectura.

El 27 de agosto de 1951 el Jurado se pronunció respecto de los seis proyectos seleccionados en segundo grado, determinando la otorgación por unanimidad de uno de los dos “primeros premios” al autor del boceto “Sacri” que trataba el tema del Éxodo, mientras, para determinar el correspondiente a las Instrucciones del año XIII, a excepción de Herrera Mac Lean, todos votaron por el del lema “Libertad”. Abiertos los sobres, los mismos correspondían, respectivamente, a Heber Ramos Paz y a Serapio Bernardo Pérez. Los segundos premios fueron otorgados a los escultores Juan Martín y Juan Moncalvi, declarándose desiertos los terceros. Para el fallo se había considerado, tal como quedó reflejado en actas, la incidencia de las restricciones de orden económico a la hora de trazar los proyectos por partes de los artistas: “es evidente que la justicia de tener en cuenta, en la comparación de valores, la posibilidad de que quienes hayan observado esa limitación pudieran haber sacrificado otras ideas de mayor mérito para un desarrollo plástico más elocuente en su expresión”.

Los escultores vencedores, Ramos Paz y Pérez, plantearon ciertos problemas artísticos y técnicos a ser resueltos sobre todo en lo que tocaba a la adaptación de sus obras al edificio, lo que entrañaba la necesidad de incluir algunas modificaciones a sus proyectos originales. Para ello el Directorio del Banco designó, el 2 de enero de 1952, una comisión de arquitectos formada por Baroffio, Agorio, O’Neill Arocena y Raúl Lerena Acevedo, cuya actuación determinó una serie de observaciones a ser tenidas en cuenta en los contratos a firmarse con los dos artistas. Justamente la inclusión de Lerena Acevedo, en tanto coautor del proyecto arquitectónico y codirector de la obra en construcción del Banco (1934), hacían muy atinada sus opiniones, surgiendo de ellas “la idea que tanto él como su distinguido consocio Sr. (*Juan*) Veltroni tenían acerca del carácter, amplitud y naturaleza que esos grupos escultóricos deberían presentar para que por su valor plástico de composición y por la materia con que habría de plasmarse, resultara el equilibrio de interdependencia, entre ellos y las masas arquitectónicas”. A partir de ello, los miembros de la comisión “creen su deber declarar al Sr. Presidente que unánimemente juzgan atendibles las razones en que se funda la preferencia hacia el material pétreo, más adecuado a la fusión plástica de los grupos en el conjunto. Las bases del concurso dejaban libertad de elección del material a los artistas y con arreglo a ello se dictó el fallo a favor de grupos propuestos para ser ejecutados en bronce, por su más acertada composición”<sup>47</sup>. Las obras, ejecutadas finalmente en piedra, se realizarían y emplazarían hacia 1955.

*Árbol de la Abnegación (Monumento a Alfonso Espínola). 1954.*

Cerramos este recorrido con una obra en la que Baroffio estuvo involucrado no ya como gestor, consultor o miembro de comité, como la mayoría de las que analizamos, sino como autor. Coincide, paradójicamente, con el último tramo de su existencia, ya que su realización data de 1954, dos años antes de su fallecimiento. Como veremos, su ejecución encierra una de las pautas que vimos asentarse a lo largo del tiempo, en cuanto a los planteamientos de este tipo de obras monumentales, como es la prevalencia de lo simbólico sobre la narración y la anécdota. Puede decirse que en esta obra Baroffio condensa, en la práctica, décadas de andadura por los temas de la estatuaría pública.

---

<sup>47</sup> . AEPB. Manuscrito de Eugenio P. Baroffio con actuaciones de la Comisión para la solución de problemas artísticos y técnicos. Montevideo, c.1952.

En este caso se trató de un homenaje al Dr. Alfonso Espínola, notable filántropo, de quien se había llegado a decir que “atendía a los ricos por obligación y a los pobres por devoción”. La ofrenda partiría de una iniciativa de la Junta Honoraria Forestal quien acostumbraba en aquellos años a realizar ceremonias simbólicas a través de árboles, como el “Árbol de la Fraternidad Americana”, el “Árbol de la Enseñanza” (dedicado a Varela), el “Árbol de la Paz” y el “Árbol de la Libertad”, dentro del conjunto conocido con el nombre de “Floresta del Recuerdo”, en el Prado<sup>48</sup>. En 1954 decidió consagrar el “Árbol de la Abnegación”, para ser dedicado a Espínola, erigiéndose un Comité de Homenaje, presidido por Baroffio, en cuyos debates se planteó la construcción de un complemento arquitectónico estatuario. Pero lo primero que debía hacerse, se dijo, “era dar con el árbol aparente. Debía reunirlos todo: abolengo botánico, significado alegórico, porte mayestático, buen emplazamiento. Y se encontró. Se encontró en el Prado, muy cerca de un local docente: la Escuela N° 79, que funciona en el viejo edificio de lo que fue quinta de Castro. Se encontró, sí, un ciprés piramidal, el árbol insuperable para lo que se deseaba, ya que el ciprés piramidal, con su verticalidad pura, es el símbolo de la sabiduría”<sup>49</sup>. Para complementar al mismo, más allá de otros árboles que rodeaban al ciprés, Baroffio ideó “un fondo de adecuada reminiscencia griega: una exedra; un pequeño muro y banco hechos de simple piedra, pero de composición grave y digna: un bello muro donde estará en bronce la cabeza romántica del doctor Espínola, y en el otro extremo, la plancha granítica donde se grabará la apología de aquel dechado de virtudes”<sup>50</sup>. El señalado busto quedaría a cargo del escultor español, afincado entonces en Uruguay (y hoy considerado una de las grandes figuras de la escultura del siglo XX en España), Pablo Serrano.

Las ideas de Baroffio para el monumento, entendido éste en su totalidad, el árbol más el conjunto arquitectónico-escultórico, debía estar acorde con las ideas de modestia y humildad características de Espínola, no planteándose, a partir de ellas, una obra de gran envergadura sino simple y de marcado carácter simbólico. El propio Baroffio afirmó entonces que “El monumento es el que creó la Naturaleza y eligió la Junta. La exedra o muro griego, cuyas líneas y proporciones se trata de mostrar aquí, es apenas lo que señala, lo que subraya...”<sup>51</sup>. El monumento se inauguraría el 20 de julio de 1955, en la “Floresta del Recuerdo”, sobre el camino Castro y calle Santa Lucía. Baroffio culminaba con él su larga trayectoria vinculada a la estatuaría pública, falleciendo un año después, en 1956.

---

<sup>48</sup> . Para el tema de los “árboles conmemorativos”, ver nuestro libro *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, ob. cit., pp. 352-354.

<sup>49</sup> . Salaverri, Vicente A.. “El ‘Árbol de la Abnegación’ de Espínola hará crear la ‘Floresta del Recuerdo’”. *El Día*, Montevideo, 18 de julio de 1954.

<sup>50</sup> . *Ibidem*.

<sup>51</sup> . “La exedra de Espínola. Subrayando el ‘Árbol de la Abnegación’”. *El Plata*, Montevideo, 21 de agosto de 1954.



## ILUSTRACIONES

1. Pablo Mañé. Monumento al Barón de Río Branco (1926). Montevideo.
2. Lorenzo Coullaut Valera. Monumento a Bruno Mauricio de Zabala (1927). Montevideo. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).
3. Antonio Pena y Julio Vilamajó. Monumento de Cordialidad Internacional (1944), en su ubicación original, frente a la Aduana. Buenos Aires. (*La Prensa*, Buenos Aires, 25 de febrero de 1944).
4. El *David* de Miguel Ángel (1931), en su ubicación original, en el cruce de las calles Rivera, Guayabo, Juan Jackson y Arenal Grande. Montevideo. (*El Día*, Montevideo, 25 de agosto de 1931).
5. El *Colleoni* de Verrocchio (1955), en su ubicación provisoria, frente al Palacio Municipal. Montevideo.
6. Antonio Pena. Monumento a Dámaso Larrañaga (1978). Montevideo.
7. Frente de la sede central del Banco de la República Oriental del Uruguay, con los relieves sobre la epopeya de Artigas realizados por los escultores Heber Ramos Paz y Serapio Bernardo Pérez (1955). Montevideo.
8. Eugenio P. Baroffio. Dibujo representando el Árbol de la Abnegación y la exedra dedicada al Dr. Alfonso Espínola (1954). Montevideo. (Archivo Eugenio P. Baroffio).
9. Eugenio P. Baroffio y Pablo Serrano. Árbol de la Abnegación y Exedra dedicada al Dr. Alfonso Espínola (1955). Montevideo. (Archivo Eugenio P. Baroffio).