





# CARLO ZUCCHI

**ARQUITECTURA**

**MONUMENTOS**

**DECORACIONES URBANAS**

**(1826– 1845)**

FERNANDO ALIATA (EDITOR)

# CARLO ZUCCHI

**ARQUITECTURA**

**MONUMENTOS**

**DECORACIONES URBANAS**

**(1826– 1845)**

FERNANDO ALIATA (EDITOR)

TEXTOS DE:

FERNANDO ALIATA | GINO BADINI | MARÍA LÍA MUNILLA LACASA |  
MARCELO RENARD | CÉSAR LOUSTEAU | ALBERTO PEDRAZZINI |  
SIMONETTA ZARA



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

**fau** Facultad de Arquitectura y Urbanismo  
Universidad Nacional de La Plata





Zucchi, Carlos

Carlos Zucchi : arquitectura, decoraciones urbanas, monumentos . - 1a ed. -

La Plata : Ediciones Ar.T Digital, 2009.

544 p. : il. ; 31x22 cm.

ISBN 978-987-25650-6-0

1. Arquitectura . 2. Diseño Urbano. 3. Monumentos I. Título.

Ediciones ar.t digital

Calle 46 n° 446 esq. 4

C.P. 1900 | La Plata | Buenos Aires

+054 221 421 2569

[www.arteditorial.com.ar](http://www.arteditorial.com.ar)

[ar.tdigitallp@gmail.com](mailto:ar.tdigitallp@gmail.com)

Diseño de tapa e Interior: Romina Rodríguez D.C.V.

PRIMERA EDICIÓN Febrero 2009

ISBN 978-987-25650-6-0

Printed in Argentina - Impreso en Argentina

Queda hecho el depósito establecido por la ley 11.723

Todos los derechos reservados. No se puede reproducir este libro en su totalidad o en parte por ningún medio, electrónico o mecánico incluyendo fotocopiado, grabado, xerografiado, o cualquier almacenaje de información o sistema de recuperación sin permiso del editor.

**Universidad Nacional de La Plata**

Facultad de Arquitectura y Urbanismo  
Instituto de Estudios del Hábitat

**Universidad de Buenos Aires**

Facultad de Filosofía y Letras  
Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"

**Archivio di Stato di Reggio Emilia**

**Director de la Investigación:**

Dr. FERNANDO ALIATA

**Dirección de la Investigación en Reggio Emilia:**

Dr. GINO BADINI

**Dirección de la Investigación en Buenos Aires:**

Lic. MARCELO RENARD

**Equipo de trabajo en Argentina:**

Arq. JORGE CZAJKOWSKI

Arq. LUIS MARÍA CALVO

Lic. MARÍA LÍA MUNILLA LACASA

Arq. SIMONETTA ZARA

**Colaboradores:**

Arq. CLAUDIA SHMIDT

Lic. FLORENCIA GALESIO

Arq. FRANCISCO CELLINI

Arq. JORGE PABLO WILLEMSEN

Arq. LETICIA MANTZ

Lic. MARINA AGUERRE

Arq. OMAR LOYOLA

Lic. RACHEL TERP

Arq. ROSANA OBREGÓN

Arq. VIVIAN ACUÑA

**Diseño informático:**

Arq. JORGE CZAJKOWSKI

Dis. LAUTARO MALLO

**Colaboradores técnicos:**

Arq. MARÍA TERESA FALCONE

Arq. VIRGINIA BONICATTO

**Traducciones del italiano:**

JOSÉ LUIS SAENZ



## .| AGRADECIMIENTOS |.

En mi carácter de director de esta investigación quiero agradecer particularmente a las siguientes personas e instituciones por su especial colaboración en la realización de este libro: Gino Badini, director del Archivio di Stato di Reggio Emilia, quien fue el iniciador de esta tarea y puso el Fondo Zucchi al alcance de los investigadores locales; Néstor Kandame del Archivo del Cabildo de Montevideo, la Prof. Marcela Andruchow de la Facultad de Bellas Artes UNLP, la Prof. Graciela García Romero y la arq. Liliana Carmona, Directora del Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, Montevideo, por el aporte de fuentes fundamentales para esta investigación, así como a la Prof. María Adriana Bernardotti, quien dio un impulso inicial a estos estudios. También al personal y técnicos del Archivio di Stato di Reggio Emilia por su cordialidad y constante colaboración con los investigadores argentinos que consultamos el Fondo Zucchi en Italia; al personal de la Biblioteca de la FADU UBA y de la Biblioteca de la Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires que nos permitieron examinar la importante colección de tratados y otras obras antiguas de arquitectura que estas instituciones poseen. Quiero agradecer además a las entidades argentinas e italianas que financiaron la realización de esta publicación. Por la parte argentina a la Agencia de Promoción Científica y Tecnológica de la CECyT, el CONICET, la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de La Plata y su Instituto de Estudios del Hábitat. Por la parte italiana al Ministero per i Beni e le Attività Culturali, la Società Reggiana di Studi Storici, la Circostrizione Centro Storico di Reggio Emilia, la revista Reggio Storia, el Rotary Club Brescello Tre Ducati y la firma Serena Manuel. Finalmente al Prof. Marcelo Renard por su constante apoyo para que este proyecto finalmente se hiciese realidad.

**Fernando Aliata**









CON LA CONTRIBUCIÓN DE LAS SIGUIENTES INSTITUCIONES ITALIANAS



Ministero per i beni e le attività culturali



Società reggiana di studi storici



Circoscrizione centro storico di Reggio Emilia



Reggio storia – rivista di storia, arte e cultura



Rotary club  
Brescello Tre Ducati



Serena Manuel S.P.A  
Luzzara (Reggio Emilia)



# .| ÍNDICE |.

|   |     |
|---|-----|
| INTRODUCCIÓN<br><b>Fernando Aliata</b>  | 17  |
| CARLO ZUCCHI 1804 -1824: APORTES PARA SU BIOGRAFÍA<br><b>Simonetta Zara y Marcelo Renard</b>                                  | 27  |
| CARLO ZUCCHI, UN ARTISTA Y UN PATRIOTA<br><b>Alberto Pedrazzini</b>   | 39  |
| ENTRE LA NEUTRALIDAD TÉCNICA Y EL COMPROMISO POLÍTICO.<br>CARLO ZUCCHI EN EL RIO DE LA PLATA<br><b>Fernando Aliata</b>        | 61  |
| CARLO ZUCCHI EN LAS CARTAS A SUS FAMILIARES<br><b>Gino Badini</b>   | 115 |
| DE ESPECTÁCULOS Y POLÍTICAS: LA ACTUACIÓN<br>DE CARLO ZUCCHI EN LAS FIESTAS DEL ROSISMO<br><b>María Lía Munilla Lacasa</b>    | 147 |
| PROPUESTAS URBANÍSTICAS DE ZUCCHI PARA MONTEVIDEO<br><b>César J. Loustau Infantozzi</b>                                       | 169 |
| LA DEDICATORIA DE LOS “PENSAMIENTOS” Y DE LOS PROYECTOS<br>DE CARLO ZUCCHI PARA LA TUMBA DE NAPOLEÓN<br><b>Marcelo Renard</b> | 177 |
| APÉNDICE DOCUMENTAL   | 187 |
| CATÁLOGO RAZONADO   |     |
| MONUMENTOS<br><b>Marcelo Renard   Rachel Terp</b>   | 203 |
| MONUMENTOS CONMEMORATIVOS   |     |
| MONUMENTOS FUNERARIOS   |     |
| FIESTAS PÚBLICAS<br><b>Lía Munilla Lacasa   Marcelo Renard</b>  | 293 |
| FIESTAS PATRIAS   |     |
| CATAFALCOS  |     |

|   |     |
|---|-----|
| ARQUITECTURA  | 335 |
| Fernando Aliata   Luis María Calvo   Francisco Cellini   Omar Loyola   Rosana Obregón   Rachel Terp   Pablo Willemsen |     |
| DISEÑO URBANO   |     |
| EDIFICIOS DE SERVICIOS  |     |
| EDIFICIOS PÚBLICOS  |     |
| EDIFICIOS RELIGIOSOS  |     |
| VIVIENDAS   |     |
| FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA  | 537 |

#### PRINCIPALES ABREVIATURAS UTILIZADAS

|       |   |
|-------|---|
| ABC   | Archivo Bongiovanni - Corrispondenza  |
| AGN   | Archivo General de la Nación  |
| AHG   | Archivo Histórico de Geodesia. Ministerio de Obras Públicas Prov. de Bs As. |
| AHPBA | Archivo Histórico de la Provincia de Bs As.                                 |
| ASMi  | Archivo di Stato di Milano  |
| ASMo  | Archivo di Stato di Modena  |
| ASRe  | Archivo di Stato di Reggio Emilia   |
| AZ    | Archivo Zucchi  |
| BMP   | Biblioteca Municipale Panizzi   |
| CZ    | Carlo Zucchi  |
| FZ    | Fondo Zucchi  |
| MAHMM | Museo y Archivo Histórico Municipal de Montevideo Museo Histórico Nacional  |
| MHN   | Museo Histórico Nacional  |

## .| INTRODUCCIÓN |.

Fernando Aliata

Carlo Zucchi –exiliado originalmente en Francia por sus ideas libertarias– llegó al Río de la Plata a fines de 1826. Durante un período que se extiende desde 1829 hasta 1842, cumplió funciones de arquitecto oficial en Buenos Aires y Montevideo. En dicho período, caracterizado por las constantes turbulencias políticas y la guerra civil, realizó una importante cantidad de proyectos en el campo de la arquitectura pública y privada, los monumentos fúnebres y conmemorativos y la decoración de fiestas patrias. Ante la internacionalización del conflicto rioplatense a comienzos de la década del 40, Zucchi decidió retornar a Italia, no sin antes, a la espera de una conmutación de su destierro, realizar algunos interesantes trabajos en Río de Janeiro.

Este rico material, desaparecido de los legados documentales sudamericanos, fue redescubierto hace pocos años por las autoridades del Archivio di Stato di Reggio Emilia, ciudad en la que el arquitecto había nacido y volvió a morir una vez completado su largo exilio. Este legado, por su tamaño y contenido, significa una verdadera revolución para el conocimiento de la arquitectura y el arte de la primera mitad del siglo XIX en nuestro medio, no sólo por la obra personal de Zucchi, –vastamente documentada desde los primeros bocetos hasta los proyectos definitivos– sino por la existencia, dentro del archivo, de diseños realizados por otros ingenieros y arquitectos que actúan en el ámbito local, en un arco temporal que va desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta mediados del XIX.

El redescubrimiento del archivo fue acompañado, durante los últimos años, por una política de difusión y puesta en valor del material que permitió, finalmente, la publicación de este libro. En efecto, a comienzos de la década de 1990 el Archivio di Stato di Reggio Emilia por iniciativa de su director, el Dr. Gino Badini, decidió realizar una exposición de la obra del arquitecto reggiano. Esta muestra posibilitó que la colección de imágenes y textos pudieran ser conocidas por el público y los especialistas. La muestra denominada “La memoria del futuro” fue acompañada por un catálogo, realizado por Badini con la colaboración de Liliana Mezabotta, producto de una investigación archivística que permitía conocer en detalle cuales eran los documentos conservados. La exposición y el lanzamiento del catálogo coincidieron con un congreso internacional realizado en Reggio Emilia con el auspicio del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali cuyo tema fue “Los archivos para la historia de la Arquitectura” y que contó con la concurrencia de notables especialistas internacionales. Pero la iniciativa no culminó con el evento realizado en la ciudad emiliana. La idea del director del Archivo era poder difundir en los países en los cuales Carlo Zucchi había trabajado originalmente la impor-

tante colección de documentos y para ello obtuvo un amplio apoyo tanto del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali como del Ministero degli Affari Esteri, las embajadas de Italia en Argentina y Uruguay y las sedes del Instituto Italiano de Cultura en Buenos Aires y Montevideo, la Universidad de Buenos Aires y la Universidad Nacional de La Plata. El auspicio institucional permitió trasladar la muestra que fue presentada en la capital argentina en marzo de 1996 y en la uruguaya en abril de ese mismo año. En función de este nuevo evento el director del archivo se contactó con investigadores de dichos países que además de ayudar en la realización del acontecimiento y su difusión, organizaron una jornada dedicada al estudio de la obra de Zucchi que se realizó en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.<sup>1</sup>

Luego de ese encuentro, cuyas actas fueron publicadas con el auspicio de la Società Reggiana di Studi Storici, el Comitato Reggiano per la Storia del Risorgimento y el Istituto Italiano di Cultura, surgió entre los investigadores convocados la idea de avanzar en el conocimiento de la obra de Zucchi y realizar un catálogo razonado de su extensa producción que contribuyera a profundizar el conocimiento sobre la actividad de este arquitecto en América del Sur. Bajo mi dirección y el apoyo del Instituto de Estudios del Hábitat de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de La Plata y el Instituto de Historia del Arte Julio Payró de la Universidad de Buenos Aires en el año 2002 se obtuvo parte del financiamiento para realizar el proyecto, a partir de sendos subsidios otorgados por el CONICET y la Agencia de Promoción Científica y Tecnológica de la CECYT. La subvención sirvió para solventar los gastos de la investigación en la Argentina y el Uruguay, y posibilitar, con el apoyo del Archivio di Stato di Reggio Emilia, el viaje de los investigadores a Italia. Por otra parte, la institución italiana se encargó de digitalizar las imágenes necesarias para la publicación.

En función de este fructífero intercambio, se conformó un equipo internacional de colaboradores. En primer término el Dr. Gino Badini, quien puso a disposición de los investigadores el material existente en el archivo italiano y se ocupó de estudiar el epistolario y las vicisitudes del retorno final del arquitecto a Europa, tema que había sido motivo de la publicación de un libro de su autoría que reproduce buena parte del carteo de los correspondientes de Zucchi;<sup>2</sup> el arquitecto Alberto Pedrazzini, quien estudió sus años formativos en Italia y su relación con los grupos independentistas de la península; el arquitecto uruguayo César Loustau, quien efectuó nuevos aportes sobre las realizaciones urbanísticas de Zucchi en Montevideo; la licenciada Lía Munilla Lacasa, que estudió las decoraciones para las fiestas públicas en Buenos Aires; el licenciado Marcelo Renard, quien investigó los monumentos públicos proyectados por el arquitecto reggiano en diversas capitales latinoamericanas, así como aspectos de su vida en Francia e Italia conjuntamente con la arquitecta Simonetta Zara. Finalmente mi propio trabajo, centrado en el análisis de la obra arquitectónica y su biografía artística en la Argentina, Uruguay y Brasil. Esta serie de estudios particularizados conforman la primera parte de este volumen y acompañan el desarrollo del catálogo razonado que incluye las fichas de cada una de sus obras divididas según su género artístico (arquitectura, fiestas públicas, monumentos) realizadas por los autores antes nombrados y otros especialistas convocados para la ocasión. Las mismas están acompañadas de transcripciones de documentos sobre cada una de las obras tomados del Archivio di Stato di Reggio Emilia y de otras fuentes locales. Cabe aclarar que el lenguaje de los documentos ha sido modernizado, ya que muchos de ellos están redactados originalmente en francés o italiano y fueron traducidos especialmente para esta obra, por lo que hemos intentado homologarlos en un mismo código.

## LA FORTUNA CRÍTICA DE CARLO ZUCCHI

Olvidado inicialmente luego de su partida en Buenos Aires y Montevideo, las primeras noticias sobre la actuación de Zucchi aparecen mencionadas en algunos diccionarios biográficos de Reggio Emilia que lo presentan como escenógrafo y arquitecto en el exilio, resaltando principalmente su acción en Uruguay y Brasil, así como su carácter revolucionario y aventurero.<sup>3</sup>

Una suerte distinta le cabe en Buenos Aires durante la segunda mitad del siglo XIX, ya que su figura se desdibuja hasta casi desaparecer luego de su partida. Probablemente la falta de mención se deba a la no realización de buena parte de su obra así como a su ubicación, junto a Pedro de Angelis, dentro del grupo de extranjeros que colaboraron con el rosismo. Su ausencia del país luego de Caseros, el arquitecto había muerto en Italia en 1849, contribuyó al olvido de su actuación por parte de sus contemporáneos; sólo aparece mencionado en algunos casos como un agente de de Angelis que operaba en Montevideo o Río de Janeiro intentando vender colecciones de monedas y medallas supuestamente robadas y no como arquitecto.<sup>4</sup> Carlos E. Pellegrini, quien cultivó su amistad, lo menciona en la Revista del Plata al recordar la pérdida de técnicos valiosos que había sufrido Buenos Aires en aquella época. En ese contexto, luego de recordar la partida del ingeniero Parchappe continúa afirmando: "...Pronto lo sigue el recto Zucchi... el hábil arquitecto, demasiado soberbio para apuntar una guerrilla de corte, sale y cierra sobre sí una puerta que desde entonces no se ha vuelto a abrir: la del Departamento de Ingenieros Civiles..."<sup>5</sup>

Sin embargo, la existencia de un folleto publicado en 1835 que anunciaba la suscripción para editar su obra arquitectónica en Buenos Aires, fue lo que sirvió para perpetuar su memoria en algunos diccionarios biográficos en los cuales no encontramos datos sustantivos, más allá de una mención y algunas líneas sobre la cantidad de proyectos realizados en la capital argentina.<sup>6</sup> Estos argumentos son recogidos ya en el siglo XX por historiadores de la arquitectura que lo mencionan como actuante en la ciudad sin dar nuevos matices sobre su labor.<sup>7</sup> Una referencia más detallada puede hallarse en la reciente obra histórica de Ramón Gutiérrez, quien no sólo enuncia los trabajos de Zucchi sino que analiza su mucho más concreta producción montevideana, sin dejar de señalar que la falta de realizaciones le quita valor a una tarea que hubiera sido importante de poder concretarse alguna de sus obras.<sup>8</sup>

Los testimonios historiográficos más serios elaborados en las primeras décadas del siglo XX corresponden a algunos autores uruguayos que motivados por la revisión histórica que supuso el centenario de la independencia de ese país realizaron una serie de artículos que examinan por primera vez la importancia de la figura de Carlo Zucchi como arquitecto del gobierno oriental y actor central en el proyecto del ensanche de la ciudad. Si bien existían algunas menciones más detalladas que las argentinas de la obra del arquitecto en diccionarios biográficos del Uruguay, es el arquitecto Carlos Pérez Montero quien publica en diversas revistas científicas durante las décadas de 1930 y 1940 una serie de trabajos que analizan en profundidad la actuación del arquitecto en Montevideo y que sirven además para divulgar los documentos gráficos que sobre el tema existen en los archivos públicos de ese país. Con un conocimiento muy claro del lenguaje clásico y sin poseer las imágenes correspondientes, en uno de sus artículos Pérez Montero intenta reconstruir las diferentes alternativas de Zucchi para el proyecto de Napoleón. También se preocupa por precisar su actuación en relación al trazado de la Plaza Independencia y su contribución al proyecto del Teatro Solís.<sup>9</sup> Otra

mención importante la encontramos en el trabajo sobre la historia urbana de Montevideo de Alfredo Castellanos quien en el capítulo dedicado a la Ciudad Nueva, evoca en detalle la actuación del arquitecto. El autor vuelve sobre el argumento posteriormente en su Historia del Teatro Solís.<sup>10</sup> A continuación es Antonio Lucchini quien en la Historia de la arquitectura en el Uruguay se detiene a examinar la obra de Zucchi dentro de sus “esquemas didáctico” como uno de los introductores del Neoclasicismo en Montevideo. Más recientemente aparecen menciones sobre el arquitecto en los trabajos de César Lousteau quien lo incluye en su libro sobre los arquitectos italianos en el Uruguay y de Liliana Carmona y María Julia Gómez quienes ponen en relación el proyecto de ensanche de la ciudad de 1836 con la propuesta alternativa de Francisco García Salazar.<sup>11</sup>

Será finalmente durante la década de 1990 que el tema vuelve a ser tratado en las diferentes publicaciones relacionadas con la restauración arquitectónica del Teatro Solís, fundamentalmente en el trabajo de Álvaro Farina y Carlos Pascual.<sup>12</sup>

Pero es recién a partir de la iniciativa del profesor Badini, quien tiene el mérito de llamar la atención sobre la existencia del archivo personal del arquitecto con la exposición y la publicación del catálogo en Reggio Emilia, que los estudios sobre Zucchi toman un giro definitivo. En principio deben destacarse el catálogo de dicha muestra, reeditado luego para la exposición efectuada en Buenos Aires y Montevideo, en el cual se publica la clasificación archivística del repositorio seguido por una serie de artículos realizados por especialistas entre los que cabe señalar, más allá de la producción de los autores ya citados, el de María Adriana Bernardotti sobre la actuación de Zucchi en el contexto de la primera migración italiana al Plata;<sup>13</sup> a ello debe sumársele el posterior trabajo de Badini quien publicó el epistolario existente en el archivo del arquitecto, fundamentalmente las cartas enviadas por otros exiliados italianos precedido por un erudito estudio que, traducido, se publica en este volumen.<sup>14</sup> También debemos citar aquí los trabajos motivados por la presentación de la muestra en Buenos Aires que fueron publicados en un volumen en 1998.<sup>15</sup> Allí, gracias a los estudios de las fuentes del archivo italiano, encontramos por primera vez ponencias que analizan los monumentos urbanos y fúnebres realizados por el arquitecto (Marina Aguerre, María Florencia Galesio y Marcelo Renard), la arquitectura efímera de las fiestas (María Lía Muni-lla Lacasa), la relación de la obra neoclásica del arquitecto con el republicanismo (Fernando Aliata), su producción dentro del contexto de la arquitectura neoclásica en el Río de la Plata (Alberto de Paula), la obra de Zucchi en el Uruguay (César Loustau) y la lectura del contexto político y cultural del período (Noemí Goldman y Jorge Myers). A todo esto debemos sumarle el posterior trabajo de Afonso Marques do Santos acerca del contexto que rodeó la actuación de Zucchi en Río de Janeiro.<sup>16</sup>

#### EL ARCHIVO ZUCCHI EN REGGIO EMILIA Y LOS OBJETIVOS DE ESTA OBRA

Para finalizar esta introducción cabría aclarar algunas cuestiones sobre la fuente que ha permitido la realización de este volumen a partir de habernos familiarizado con su uso durante el desarrollo de la investigación. En principio debemos decir que el archivo Zucchi no es homogéneo, está formado por núcleos diferentes de documentos gráficos que enumeramos a continuación:

1. Planos realizados por el propio arquitecto, tanto aquellos que pueden clasificarse como láminas de proyecto, como documentos de obra, bocetos y detalles.
2. Planos ejecutados por otros arquitectos que seguramente Zucchi utilizó



como antecedente para realizar sus propias obras y que en origen mayoritariamente parecen provenir del Archivo de Planos del Departamento de Ingenieros o de la posterior oficina del Ingeniero de la Provincia de Buenos Aires.

3. Planos de valor histórico, de carácter artístico o curioso pertenecientes al legado Cabrer u a otras colecciones que Zucchi pudo haber adquirido a partir de su relación con de Angelis.

4. Dibujos y planos de carácter didáctico que el arquitecto realizó o copió de manuales y tratados de ornamentación y arquitectura. También una serie de láminas, que Zucchi diseñó con la idea de que sirvieran de ejemplos didácticos para la escuela de dibujo y arquitectura fundada en Buenos Aires junto a Pablo Caccianiga.

5. Grabados y dibujos sueltos (copias de cuadros, vistas urbanas, retratos de personajes) que conforman una pequeña colección de imágenes recopiladas por Zucchi.

6. Bocetos, dibujos y grabados de escenografías que documentan esta faceta profesional del arquitecto.

7. Algunos documentos escritos que forman parte de proyectos (memorias, notas aclaratorias) y que acompañan los dibujos respectivos.

A este núcleo central se le agrega un corpus de documentos divididos en:

8. Documentos honoríficos

9. Escritos editados, tanto propios como recopilados por el arquitecto.

10. Documentos oficiales, memorias, notas y cartas personales de carácter profesional.

Debemos sumar además un amplio epistolario que contiene fundamentalmente algunas cartas propias, un cúmulo importante de cartas remitidas por otros exiliados italianos como Pedro de Angelis, Ottaviano Fabrizio Mossotti, Giuseppe Venzano, etc. También muchas cartas enviadas por clientes uruguayos y argentinos, funcionarios, personas de su entorno, su mujer Livia Borromini y otros amigos italianos. La mayor parte de este material ha sido ya editado por Gino Badini en el libro citado y a su trabajo deberá remitirse el lector para ulteriores profundizaciones.<sup>17</sup>

El orden en que ha sido preservado el archivo aparece como algo absolutamente casual. Solamente los primeros 195 dibujos y los 47 últimos, hasta culminar con el proyecto para la tumba de Napoleón, parecen obedecer a algún tipo de ordenamiento, el resto se encuentra fuera de todo criterio de organización y ha demandado de parte nuestra un ingente esfuerzo para poder sistematizarlo. No podemos saber si este fue el modo en que fueron dejados por Zucchi o si el desorden es producto del tiempo pasado entre su depósito y su posterior inventario. Podría pensarse que los dibujos que van del 1 al 195 corresponden a aquellos que el arquitecto llevó consigo en su viaje de retorno a Europa, ya que la mayoría de ellos son diseños definitivos, mientras que los restantes podrían corresponder a las cajas enviadas desde Montevideo a Génova con la totalidad del material por el consignatario Capurro.

La clasificación inicial realizado por Badini y Mezzabotta fue un trabajo complejo y arduo pues como ya advertimos, el material llegó al archivo sin un previo inventario, en un completo desorden, con numerosas minutas sin datación o anotaciones que permitan establecer exactas referencias; al mismo tiempo son muchos los proyectos a los cuales les faltan leyendas explicativas que posibiliten una clara identificación.<sup>18</sup>

Es indudable que la conformación y el resguardo de este archivo está ligado a la idea inicial de Zucchi de realizar la publicación de su obra, con el objeto de hacer perdurable en el ámbito europeo una carrera signada por la imposibilidad de realizaciones y la constante frustración profesional.

Para poder establecer dentro del cúmulo de material existente cuáles eran los proyectos pertenecientes al arquitecto, como primera forma de ordenación, nos hemos guiado por los dos folletos publicados por el mismo Zucchi en Buenos Aires y París, el primero en 1834 y es segundo en 1845, con la idea de lograr subscriptores que financien la edición.<sup>19</sup>

En ambos el arquitecto divide su producción entre aquella realizada por encargo en Buenos Aires y Montevideo y dentro de estos dos grandes paquetes la de carácter público y la de orden privado. A esta inicial división agrega una tercera en la que coloca los proyectos no encargados, producto de su afán investigativo y de su inspiración personal. Este último hecho prueba su permanente preocupación por la trascendencia de su trabajo al que creyó siempre digno de ser exhibido en las principales academias europeas. Un prueba de ello es su pedido de una licencia al gobierno de la Provincia de Buenos Aires para viajar a Europa y exponer su proyecto de Hospital General de Ambos Sexos; también la posterior exhibición de su obra ante la Academia de Bellas Artes de Río de Janeiro.

De todos modos, no hemos querido tomar como definitiva la lista ofrecida por el arquitecto. Obviamente está construida por aquellas obras que él mismo consideraba dignas de ser publicadas pero no la totalidad de su producción. Otros documentos, dentro de un archivo que pudo haber sido previamente purgado de aquello considerado poco importante, muestran la existencia de trabajos menores, remodelaciones en viviendas, detalles de decoración de pequeños ámbitos, máquinas, muebles y otros enseres posiblemente diseñados por su propia mano pero ausentes en este registro oficial. A partir de este múltiple legado nuestro propósito ha sido intentar construir una clasificación que se apoya en la realizada por el arquitecto para la publicación de los respectivos folletos, pero que incorpora aquel material de archivo que nos da cuenta de la presencia de proyectos desestimados por su autor.

La existencia de esta vasta fuente nos permite un abordaje del tema bastante singular. No sólo encontramos con un grado de profundidad poco común la representación técnica y artística de la obra del arquitecto, sino también sus cartas personales, sus apuntes técnicos, sus opiniones políticas, su pensamiento estético. Todo ello permite pensar en un abordaje múltiple que intenta reconstruir en lo posible la vida y obra de un personaje y sus relaciones con el complejo contexto del Río de la Plata en la primera mitad del siglo XIX.

Finalmente debemos considerar que el trabajo que hemos realizado dista de ser definitivo, constituye una primera aproximación a un material que seguramente será motivo de ulteriores estudios de otros investigadores, ya que muchos de los dibujos y documentos brindan información que excede el género que hemos decidido afrontar: un catálogo razonado de los proyectos y obras del arquitecto. Para materializar este volumen decidimos trabajar a varias voces combinando preocupaciones e intereses de estudiosos latinoamericanos y de investigadores italianos. Los primeros interesados en la arquitectura de Zucchi y su relación con el contexto rioplatense, los segundos atraídos por la pertenencia del arquitecto los grupos independentistas italianos o las vicisitudes que rodean su reingreso a Europa en el tan particular contexto que precede a la Revolución de 1848. Los resultados que conforman esta

investigación pretenden, en definitiva, ubicar en su verdadera dimensión la obra del arquitecto reggiano y también llamar la atención sobre las características del ambiente artístico y cultural del Río de la Plata en los decenios posteriores a la independencia.

—<sup>1</sup> El equipo inicial de trabajo estuvo integrado por: César Loustau, Marina Aguerre, Fernando Aliata, Florencia Galesio, María Lía Munilla Lacasa, Marcelo Renard, Claudia Shmidt y Simonetta Zara.

—<sup>2</sup> Gino Badini, *Lettere dai due mondi. Pietro de Angelis e altri corrispondenti di Carlo Zucchi*, Reggio Emilia, Archivio di Stato di Reggio Emilia, 1999.

—<sup>3</sup> Entre otros, E. Manzini, *Memorie storiche dei reggiani più illustri*, Reggio Emilia, Tipografia Degani e Gasparini, 1878, pp. 320 –321.

—<sup>4</sup> “Interpelación al degollador Rosas, al ladrón de Angelis, a la Gaceta y al Archivo” *El Nacional de Montevideo*, 2º. Época, N° 1419, 7 de septiembre de 1843 (citado por Josefá Sabor Pedro de Angelis y los orígenes de la bibliografía argentina. Ensayo bio-bibliográfico, Buenos Aires, ediciones Solar, 1995, p. 80.

—<sup>5</sup> Citado por Alberto S. S. de Paula, “El Neoclasicismo hispánico y la Revolución de Mayo, la gestión del arquitecto Carlo Zucchi”, en Fernando Aliata y María Lía Munilla Lacasa, *Carlo Zucchi y el Neoclasicismo en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.

—<sup>6</sup> Vicente O. Cutolo, *Nuevo Diccionario Biográfico Argentino (1750-1930)*, Buenos Aires, Elche, T VII, Sc- Z, 1985.

—<sup>7</sup> Pueden encontrarse menciones de su obra en Mario Buschiazzo, *La arquitectura en la República Argentina. 1810-1930*, Buenos Aires, Mac Gaul, 1965; AAVV., *Arquitectura en Buenos Aires 1850-1880*, Instituto de Arte Americano, UBA, Municipalidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1965.

- <sup>8</sup> Ramón Gutiérrez, *Arquitectura del siglo XIX en Iberoamérica. 1800-1850*, Departamento de Historia de la Arquitectura. UNNE, Resistencia, 1979; también del mismo autor, “Arquitectura” en AAVV. *Historia general del arte en la Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1985, tomo IV. Gutiérrez retoma el tema en el más reciente: *Diccionario de italianos en la arquitectura argentina*, Buenos Aires, Cedodal, 2004. pp. 255-256.
- <sup>9</sup> Carlos Pérez Montero, “El arquitecto Carlos Zucchi en Montevideo (1836-1842)” en *Anales de la Facultad de Arquitectura*, Montevideo, 1º de enero 1938; Ídem, “La calle del 18 de Julio (1719-1875). Antecedentes para la historia de la Ciudad Nueva.”, Montevideo, *El Siglo Ilustrado*, Apartado de la Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, tomos XVI y XVII, 1940-41 y 1942; ídem, “El arquitecto Carlos Zucchi y sus proyectos para la tumba de Napoleón en París” en *Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay*, Montevideo, 1949, Tomo XVIII.
- <sup>10</sup> Alfredo, R. Castellanos, *Historia del desarrollo edilicio y urbanístico de Montevideo (1829-1914)*, Montevideo, Junta Departamental de Montevideo, 1952. Primera Parte: La ‘Ciudad Nueva’ (1829-1865); ídem, *Historia del Teatro Solís*, Montevideo, Intendencia municipal de Montevideo, 1987.
- <sup>11</sup> Liliana Carmona, María Julia Gómez, Montevideo. Proceso planificador y crecimientos, Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, Montevideo, 2002, publicación digital.
- <sup>12</sup> Alvaro Farina y Carlos Pascual, Montevideo. Una ciudad para un teatro, un teatro para una ciudad, Padova, Il Poligrafo, 2004.
- <sup>13</sup> María Adriana Bernardotti, Carlo Zucchi. Un esule risorgimentale nello scontro politico del Rio della Plata, en Gino Badini (director), *La memoria del futuro. Carlo Zucchi. Ingeniero arquitecto*, ASRe, Reggio Emilia, II edición, 1995.
- <sup>14</sup> Gino Badini, *Lettere dai due mondi. Pietro de Angelis e altri corrispondenti di Carlo Zucchi*, ob cit.
- <sup>15</sup> Fernando Aliata y María Lia Munilla Lacasa, Carlo Zucchi y el Neoclasicismo en el Río de la Plata, ob. cit.
- <sup>16</sup> Afonso Carlos Marques do Santos, *Civilización y proyecto. La Academia Imperial de Bellas Artes y la Arquitectura en Brasil en el siglo XIX*, (mimeo), Río de Janeiro, 2001.
- <sup>17</sup> Gino Badini, *Lettere dai due mondi. Pietro de Angelis et altri corrispondenti di Carlo Zucchi*, ob cit.
- <sup>18</sup> Gino Badini, “L’archivio reggiano di Carlo Zucchi”, introducción a *La memoria del futuro. Carlo Zucchi ingeniero arquitecto*, Catálogo de la muestra, Buenos Aires, Abril de 1996, ASRe, Reggio Emilia, 1996.
- <sup>19</sup> Carlos Zucchi, *Colección de los principales proyectos compuestos por orden del Superior Gobierno de Buenos Aires desde el año 1828 hasta el año 1835*, por D. Carlos Zucchi, Ingeniero Arquitecto de esta Provincia de la República Federativa Argentina; a los que se agregan otros edificios públicos o particulares que él mismo ha proyectado para varios ciudadanos de esta parte de América del Sud, Buenos Aires, Imprenta del Estado, 1835.

ARTÍCULOS



---

# .| CARLO ZUCCHI 1804-1824: APORTES PARA SU BIOGRAFÍA |.

Simonetta  
Zara

Marcelo  
Renard

## INTRODUCCIÓN

El archivo Zucchi perteneciente al Archivo estatal de Reggio Emilia presenta dos grandes áreas de trabajo al investigador: por un lado la obra del arquitecto reggiano y, por otro, datos del autor que dan cuenta del complejo ser humano que fue este italiano exiliado. Con respecto a la obra, –a pesar de que, como es sabido, muy pocos de sus proyectos fueron realizados y menos aún quedan en pie–, la mayor parte de ella se nos revela, nítidamente, en borradores, dibujos y planos. En cambio, la información sobre él es mucho más esquiva. Los datos biográficos nos ofrecen pocas certezas y muchos interrogantes, los cuales, por ejemplo, en lo referente a su formación profesional, parecerían estar destinados a no tener una respuesta completa y fehaciente.

Partiendo de la cronología realizada con la participación de los arquitectos Fernando Aliata y Claudia Shmidt, y las licenciadas Lía Munilla Lacasa, Marina Aguerre y Florencia Galesio (junto a quienes escriben el presente artículo), este trabajo apunta a un conocimiento lo más detallado posible de los avatares profesionales y humanos de Carlo Zucchi entre 1804 y 1824. Para ello nos

hemos servido de parte de los numerosos documentos del fondo Zucchi, en el Archivo estatal de Reggio Emilia, concernientes, en su mayoría, a los años de exilio en América Latina, y de los hallados en otros fondos archivísticos<sup>1</sup>, relativos a los años anteriores al exilio.

El objetivo de la investigación es construir una sólida base de datos para la elaboración de una biografía que permita definir la figura de Carlo Zucchi y delinear su historia, constituyéndose en útil soporte para el estudio de su obra.

En el estado actual de nuestros conocimientos podemos dividir la existencia de Zucchi en los siguientes períodos:

- a) 1789-1804: Infancia y adolescencia
- b) 1804-1814: Carrera militar
- c) 1814-1824: Carrera profesional en su patria como grabador y pintor de escenografías
- Actividades clandestinas en el seno de la masonería. Prisión
- d) 1824-1826 : Primera etapa del exilio: Suiza y Francia. Primera estadía en París.
- e) 1826-1845: Segunda etapa del exilio: América del Sur.
- 1826-1827: Primera estadía en Montevideo.
- 1827-1836: Estadía en Buenos Aires
- 1836-1843: Segunda estadía en Montevideo.

1843-1845: Estadía en Río de Janeiro.

f) 1845-1848: Tercera y última etapa del exilio: regreso a Europa.

Segunda estadía en París. Breves estadías en Reggio Emilia.

g) 1848-1849: Regreso a Reggio Emilia y muerte.

El trabajo de investigación de archivo, desarrollado en Italia por la arquitecta Simonetta Zara, se ha ocupado de recoger datos relativos a los años que Carlo Zucchi pasó en su patria antes de partir para Sudamérica en 1826, tratando de localizar, en particular, la información relacionada con su formación como arquitecto-ingeniero, profesión que con tanta seguridad y capacidad ejerció en tierra americana.

Tres han sido las líneas de investigación desarrolladas: la primera concierne a su formación y actividad profesional en Italia, la segunda a su carrera militar en el ejército napoleónico y la tercera al proceso político al que fue sometido en Milán y en Módena.

#### 1. FORMACIÓN Y ACTIVIDAD PROFESIONAL

**Formación:** La consulta de los archivos de la Academia de Bellas Artes de Brera de Milán, una de las más importantes escuelas de arquitectura en aquellos años, no ha aportado datos útiles: en efecto, se han perdido los listados de los alumnos de la Academia correspondientes al período que va de 1800 a 1833, a excepción de los años 1809, 1817/1818 y 1826/1827 en los cuales Zucchi no aparece.

El examen de la correspondencia general de la Academia, conservada en el Archivo estatal de Milán, en el fondo Studi-Parte Moderna donde se encuentran –aunque incompletos– los listados de los profesores, los documentos de contabilidad, los legajos personales y la correspondencia relacionada con algunos estudiantes, no ha revelado ninguna noticia sobre Zucchi.

La consulta de los archivos de la Escuela de Bellas Artes de Reggio que se

hallan en el fondo Liceo-Ginnasio Spallanzani: Atti e Registri en el Archivo estatal de Reggio Emilia, ha sido iniciada sin haber podido, por el momento, completarla. Hasta ahora el único dato encontrado ha sido el nombre de Carlo Zucchi entre los alumnos del profesor Tommaso Cavandini en la Escuela de Matemática Elemental del Liceo, mencionado en el año 1802 (o sea a la edad de trece años).

**Actividad profesional:** Se han buscado al respecto en el Archivo estatal de Milán pruebas documentales de un eventual ejercicio, por su parte, de la profesión de arquitecto, ingeniero o grabador en esa ciudad, en los departamentos de Crostolo y/o en los limítrofes en las dos primeras décadas del siglo XIX, sin éxito. Sin embargo la presencia de sus grabados (realizados entre 1817 y 1822) en Milán, en los archivos del Museo Teatral del Teatro Alla Scala, y en la Colección Municipal de Grabados Achille Bertarelli, como así también en los Museos Municipales de Reggio Emilia, es prueba elocuente de su actividad como grabador de escenas teatrales.

#### 2. CARRERA MILITAR

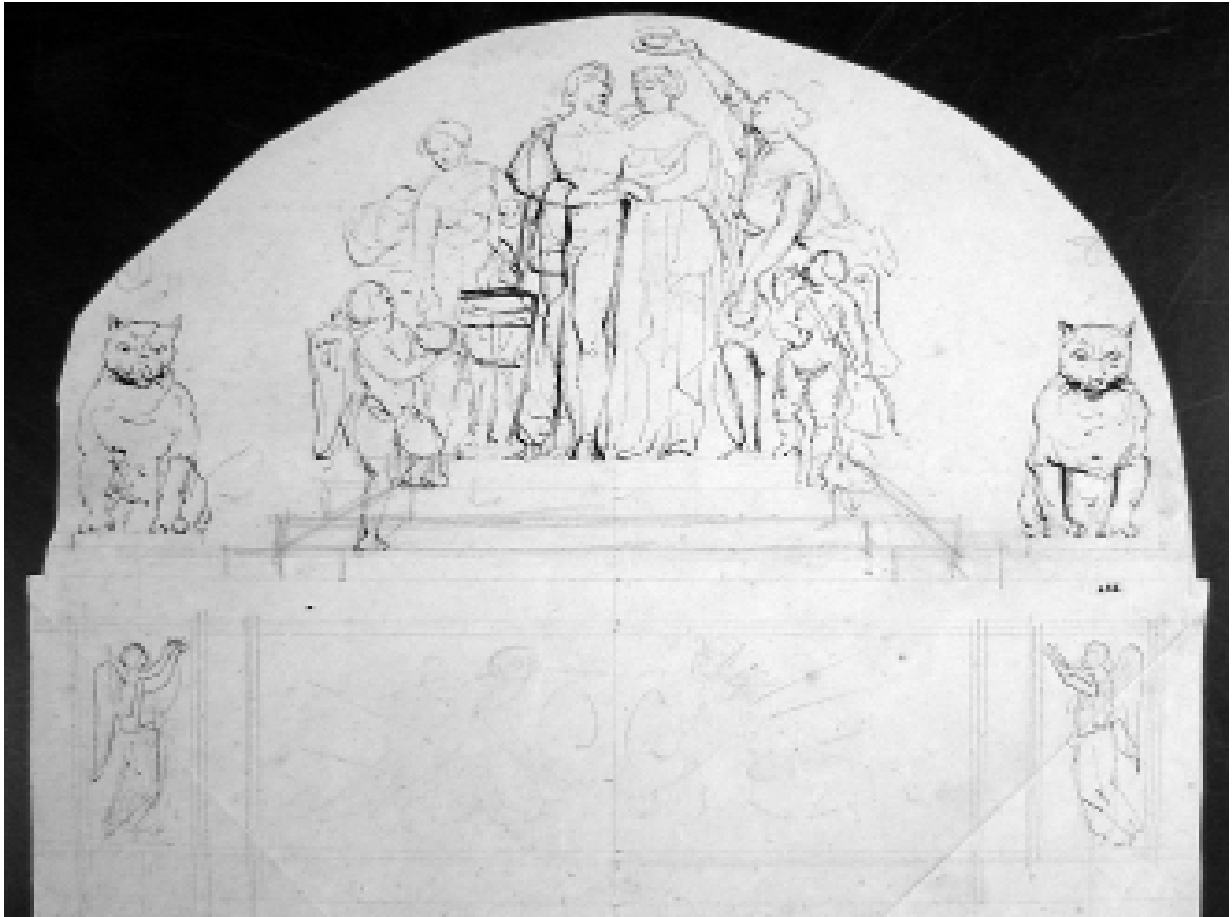
En el archivo estatal de Milán, que conserva la mayoría de los documentos de la etapa napoleónica, se ha desarrollado la búsqueda de datos sobre la carrera militar de Zucchi en el ejército italiano de aquella época, partiendo de la consulta de los fondos Araldica y Aldini tratando de hallar pruebas de un eventual nombramiento del arquitecto como Cavaliere della Corona di Ferro, en su carácter de oficial del ejército italiano. Pero aquí sólo se encontraron datos correspondientes a su pariente homónimo, el general Carlo Zucchi.

La consulta de los fondos *Ministero della Guerra y Militare-Parte Moderna* ha permitido, en cambio, reconstruir de manera bastante completa su carrera militar. Descartada la posibilidad de que hubiese llegado al grado de oficial, en cuanto que su nombre no aparece en los



ASRe AZ 43

Carlo Zucchi, boceto de escena alegórica.



registros de los oficiales de los años que van de 1797 a 1815, una búsqueda más minuciosa ha permitido encontrar numerosos documentos que testimonian su ingreso al ejército y episodios vividos en él.

### 3. PROCESO POLÍTICO

La consulta del fondo Processi Politici del gobierno austríaco en el Archivo estatal de Milán ha provisto nuevos datos para la reconstrucción de sus años vividos en Italia. El hallazgo de material relativo al proceso político desarrollado por la Comisión de Primera Instancia de Milán (interrogatorios, solicitudes de Zucchi, actas del proceso) ha abierto nuevas vías para continuar la investigación, además de contribuir a delinear con mayor precisión al personaje: su descripción física, su vida sentimental, sus desplazamientos en los años precedentes.

Paralelamente (aunque sin haber podido terminar con la consulta) se han buscado otras noticias sobre este proceso en el archivo estatal de Módena, en particular en el fondo Archivi d'Alta Polizia, habiendo encontrado hasta ahora solamente datos secundarios.

En cambio, en el fondo Ministero degli Affari Esteri-Atti Riservati del mismo archivo se ha hallado un legajo a su nombre que contiene una solicitud fechada el 30 de mayo de 1845 en la que Zucchi pide volver a su patria por intercesión del embajador austríaco en París.

A continuación presentamos una síntesis de lo que se ha podido elaborar con la información obtenida en este rastreo archivístico en Italia.

#### CARRERA MILITAR Y ACTIVIDADES CLANDESTINAS DE ZUCCHI ENTRE 1804 Y 1824

En julio de 1804 el joven Zucchi pide enrolarse como voluntario en la Armada de la República Italiana,<sup>2</sup> es decir el ejército regular italiano creado en 1801 para apoyar al ejército francés en las campañas napoleónicas.

A pesar de que desde 1802 estaba vigente el sistema de conscripción, es decir el enrolamiento obligatorio anual de los ciudadanos de veinte años, el joven Carlo, de sólo quince, parece estar ansioso por servir a Bonaparte, como muchos de los soldados que revistan en aquellos años en el ejército italiano. A algunos los impulsaba la sed de gloria y de ascenso social, a otros el espíritu de aventura. Pero a la mayoría los entusiasmaron los ideales políticos de libertad e independencia que la figura de Napoleón había despertado en los últimos años del siglo XVIII en los italianos, ansiosos de liberarse del dominio extranjero.

No sabemos qué ideales inspiraron al joven Zucchi, pero podemos imaginar que su decisión no habrá sido, quizás, bien recibida por la familia, en particular por el padre, Troilo Gaetano, notable abogado y profesor en el Liceo de Reggio Emilia. Él, muy probablemente, pensaba en otra carrera para su hijo cuando solicitaba en 1796 a la Suprema Jurisdicción de Módena "poter mettere l'abito clericale al di lui figlio Carlo, onde di tal maniera abilitarlo a profittare di quelle scuole che esigano un tale distintivo".<sup>3</sup> Sin embargo, y pese a que se otorga lo solicitado, sólo encontramos a Carlo Zucchi inscripto como alumno de la Escuela de Matemática Elemental del Liceo de Reggio en 1802,<sup>4</sup> a los trece años, sin tener, por ahora, otros datos sobre sus estudios de niño y adolescente.

En el ejército pide ser incorporado a la Guardia Presidencial y necesita la intercesión, ante el Ministerio de Guerra, del prefecto del departamento de Cróstolo, al cual pertenecía Reggio Emilia, por carecer de dos requisitos básicos: la edad (tenía quince años, cuando en realidad debía tener veinte) y la estatura (Zucchi sólo medía un metro con cincuenta y siete centímetros) requeridas.<sup>5</sup>

Debido al prestigio del padre y a su buena educación y considerando, además, que el joven de "bellissimo aspetto"

alcanzaría en poco tiempo la estatura necesaria, la solicitud es aceptada<sup>6</sup>

Es puesto a las órdenes del coronel Viani quien informa al ministro de Guerra que recién con fecha 22 de octubre de 1804<sup>7</sup> el joven Zucchi se presenta y entra en el Batallón de Cazadores de la Guardia Presidencial, con sede en Milán.

Se trataba de un cuerpo de élite, inaccesible a las clases sociales bajas y que gozaba, por esa razón, de un prestigio particular. Esto podría explicar, quizás, la necesidad de una recomendación y, sobre todo, la disposición tomada contra él en abril del 1805, cuando es expulsado junto con otros quince soldados. Se considera que por su conducta no son dignos de continuar perteneciendo a la Guardia Real<sup>8</sup> y son transferidos a otros cuerpos de la Armada. Zucchi pasa entonces a la Segunda Media Brigada de Línea de la Primera División, con sede en Mantua.<sup>9</sup>

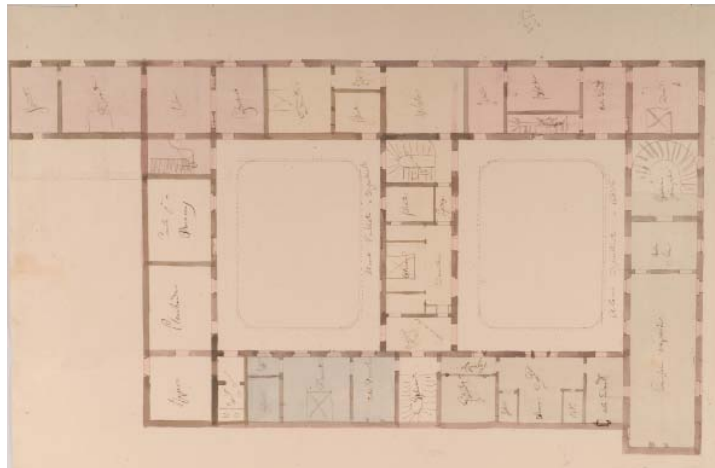
Pero la mala conducta y los problemas de adaptación al régimen militar parecen caracterizar esta etapa de la carrera del joven Zucchi porque sólo dos años más tarde, en junio de 1807, habiendo alcanzado el grado de sargento, es acusado de insubordinación y condenado, en la sentencia fechada el 28 de septiembre, a un año de detención a cumplirse en la cárcel del Foro Bonaparte en Milán. En dicha sentencia se lo destituye y, además, es declarado no apto para servir en la Armada del Reino.<sup>10</sup>

Se puede deducir entonces que la vida militar no satisface las aspiraciones de este joven, bastante rebelde por cierto, que probablemente ya está pensando en abandonar el ejército.

En efecto, cuando al cumplirse la condena, en junio de 1808, se entera de que lo han destinado al Sexto Regimiento con sede en la Isla de Elba, Zucchi se opone a ello y lo expresa en una carta dirigida al Ministro de Guerra, en la cual reclama que su sentencia lo había declarado no apto. Su reclamo no tiene éxito y en una segunda car-

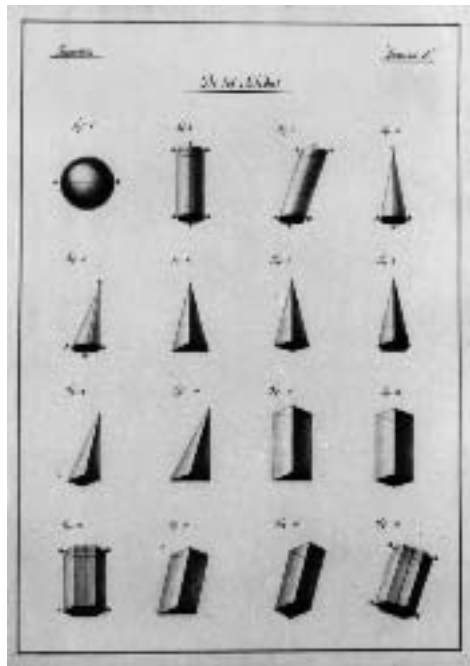
ASRe AZ 177-6

Carlo Zucchi. Estudio para casa de dos patios. Planta de nivel superior con indicación de los locales.



ASRe AZ 265

Carlo Zucchi. Una de las láminas explicativas que probablemente sirvieron para la enseñanza en la Academia de Arquitectura fundada por Zucchi y Caccianiga en 1828.



ta solicita, entonces, que se lo destine al Primer Regimiento de Línea, comandado por su pariente, el coronel Carlo Zucchi.

Tampoco esta solicitud logra su cometido y, a pesar de la evidente contradicción con lo dispuesto originalmente, es enviado al Sexto Regimiento de Línea, entrando en servicio en agosto de 1808.<sup>11</sup>

Es posible que esto se debiera a la necesidad del ejército francés de contar con efectivos numerosos que proporcionaran un soporte seguro a las campañas napoleónicas desarrolladas en aquellos años en Europa. Como es sabido, precisamente en 1808 Napoleón marchaba hacia España con ciento sesenta mil hombres, buena parte de los cuales, a pesar de tener que ser reclutados recién en 1810, habían sido incorporados con anticipación y reforzados con veteranos.

Empieza así para Zucchi la dura experiencia de la guerra. Con su regimiento se desplazará por Europa, participando primeramente en la campaña de España. Por su parte, él mismo declarará más tarde haber estado como prisionero de guerra en Inglaterra en 1810, en la ciudad de Portsmouth. Allí, siempre según sus propias declaraciones, se habría iniciado en la masonería militar.<sup>12</sup> Los documentos en cambio nos hablan de su ascenso por “buena conducta y discreta moralidad” al grado de sargento mayor, concretado en enero de 1811.<sup>13</sup>

En los Estados de Situación del Sexto Regimiento de Línea correspondientes a 1812 se consigna su presencia en España, en el mes de febrero, en el Batallón de Guerra. El 22 de marzo se encuentra como prisionero de guerra, siempre en ese país, situación que se prolonga por varios meses. Hacia finales de ese año, el 15 de diciembre, para ser más precisos, se encuentra de regreso en territorio italiano, en Macerata, sede del Sexto Regimiento de Línea.<sup>14</sup>

A principios del año siguiente, en febrero, parte desde Fermo para unirse a la Gran Armada de Napoleón. No hay pruebas documentales sobre sus desplazamientos sucesivos pero, según sus declaraciones, en ese año de 1813 se encuentra en Estrasburgo, en la época de la retirada de la Gran Armada de Alemania<sup>15</sup> y en diciembre del mismo año vuelve a Milán.<sup>16</sup>

En marzo de 1814 lo encontramos en Mantua y en los meses sucesivos se desplaza por otras ciudades de Lombardía hasta que el 19 de junio de ese año se firma en Crema el documento que dispone su baja del ejército: en realidad este documento falta en el Archivo del Ministerio de Guerra pero se hace referencia a él en el interrogatorio al cual es sometido Zucchi ocho años más tarde por cuestiones políticas, en el que se insinúa una posible falsificación por parte del mismo Zucchi de este documento.<sup>17</sup>

Su carrera militar termina, entonces, el mismo año en que Napoleón, obligado a abdicar al trono de Francia, es enviado a su exilio en la Isla de Elba.

En los años sucesivos Zucchi se dedicará, según sus propias declaraciones, al grabado de motivos arquitectónicos y a la perspectiva teatral.<sup>18</sup> No sabemos con precisión cuándo comienza su actividad artística pero ya en la sentencia por insubordinación de junio de 1807, mencionada más arriba, aparece como “pintor de profesión”. Queda todavía por revisar, como ya se indicó, el material documental relativo a la Escuela de Bellas Artes de Reggio Emilia, que fue lugar de formación de los artistas reggianos. Ignoramos aún si allí se formó el Carlo Zucchi grabador, activo en su ciudad natal entre los años 1814 y 1820.

Él mismo reconoció a Giovanni Paglia,<sup>19</sup> formado en el ambiente de la citada escuela y alumno, a su vez, de Francesco Fontanesi, como su primer maestro de perspectiva teatral y arquitectura.<sup>20</sup> Lo cierto es que en octubre de 1817 Zucchi se asocia con Lodovico Pozzetti y Ercole Montavoci para publicar doce grabados sobre dibujos de Fontanesi.<sup>21</sup>

En 1819 se asocia con Vincezo Carnevali, importante escenógrafo del teatro de Reggio desde 1806 hasta 1841<sup>22</sup>, para imprimir una *Raccolta di 50 tavole incise a contorno rappresentanti scene teatrali*, en base a originales de Fontanesi, Gonzaga, Carnevali (Cesare y Vincenzo) y Paglia, que él mismo se encarga de realizar y de vender.<sup>23</sup> Es por este motivo que en aquel año habría abandonado Reggio para ir en busca de eventuales compradores de la *Raccolta...* en Mantua, en Verona y nuevamente en Mantua. Luego de lo cual se dirige a Milán donde se instala a principios de 1820.<sup>24</sup>

Ya en Milán, entre 1820 y 1822, Zucchi participa como grabador y también como acuarelista en la *Raccolta di scene teatrali eseguite o disegnate dai più celebri pittori scenici in Milano*, compuesta por unos trescientos bocetos para óperas y ballets heroicos representados en Milán desde la temporada 1815–1816 hasta 1828. También queda constancia de su participación en la *Scelta di sceniche decorazioni inventate ed eseguite dall'Architetto Pittore Scenico Alessandro Sanquirico per l'I.R. Teatro della Scala di Milano* que reúne más de setenta grabados de escenografías realizadas por Sanquirico para la Scala entre 1821 y 1832.

Paralelamente a su actividad de grabador y de pintor teatral Carlo Zucchi se dedica en aquellos años a colaborar intensamente con la conspiración masónica que, con la restauración del dominio habsbúrgico, se difunde por el territorio italiano y en particular en el Ducado de Módena,<sup>25</sup> al que pertenece Reggio Emilia.

En varias cartas enviadas en 1817 desde Boloña y Ferrara por informadores del Reino Lombardo-Véneto<sup>26</sup> se cita el nombre de Carlo Zucchi como miembro y emisario de una nueva secta masónica denominada “Caballeros de la Aguja de Francia”, activa en aquellos años en Reggio Emilia y se menciona un presunto arresto del reggiano en

ASRe AZ 419

Carlo Zucchi. Bosquejo arquitectónico.



ASRe AZ 624

Carlo Zucchi. Boceto de escena teatral.

Piacenza por orden de la corte de Módena en fecha no especificada.<sup>27</sup> Zucchi hace referencia, en el interrogatorio al que es sometido luego de su detención en Milán en 1822, a un anterior arresto en Parma, en 1819, en el que se lo acusa de ser emisario de la sociedad secreta de los Concistoriales, con sede en Turín y en la Romaña, cargo que no se le puede probar.<sup>28</sup> Sin embargo las declaraciones de varios prisioneros políticos en Módena en febrero de 1822 pondrán en marcha el proceso de la detención, extradición y posterior condena de Zucchi.<sup>29</sup>

Efectivamente, en las declaraciones de Antonio Sacchi, Giovanni Andrea Malagoli, Francesco Maranesi, Angelo Latis y Benedetto Sanguinetti, Carlo Zucchi es señalado como uno de los fundadores en Módena, en 1818, de una logia masónica denominada "La Constancia" y como difusor de una nueva secta masónica llamada "La Aguja", que tenía como objetivo restablecer a la familia Bonaparte en el trono de Francia.

Como consecuencia de estas declaraciones, el 20 de febrero de 1822 el gobierno de Módena envía al Gobernador de Milán el pedido oficial de detención de Carlo Zucchi, acusado de haber grabado y hecho imprimir las patentes masónicas de la mencionada logia "La Constancia".<sup>30</sup> Se sugiere además al Gobernador realizar un riguroso allanamiento del domicilio de Zucchi. El gobierno estense solicita la entrega del prisionero junto con todos los papeles encontrados que tengan que ver con las actividades de la logia.

Tres días después Zucchi es arrestado en su domicilio milanés, en el Nirone de San Francesco junto con Livia Bonomini, la compañera que luego lo seguirá en su aventura sudamericana.<sup>31</sup>

En el primer interrogatorio al que es sometido el 26 marzo de 1822, encontramos una detallada descripción física de Zucchi: "Hombre que aparenta tener unos treinta y cinco años, de estatura normal, más bien corpulento, cara redonda y gorda con algunas picaduras de viruelas, de color natural, ojos cerúleos, nariz pequeña pero puntiaguda, boca más bien grande, mentón redondo, cabellos, barba y patillas de color castaño. Vestido elegantemente con un sobretodo de paño azul, traje de paño negro, calzado de cuero negro." En este interrogatorio se declara grabador en cobre y pintor teatral y niega las acusaciones que se le hacen. Dice haber pertenecido a logias masónicas en los años de su carrera militar, cuando la masonería no estaba prohibida: Afirma haber sido maestro en una logia de rito escocés denominada "Amigos de la Victoria", en la cual fue iniciado en 1810 en Portsmouth, donde se encontraba como prisionero de guerra. En años siguientes se afilia a una logia de Porto Ferraio denominada "El honor francés", y a una de Livorno: "La sabiduría". En 1813, en Estrasburgo, se asocia a los "Amigos de la Victoria".<sup>32</sup>

En un interrogatorio posterior admitirá, en cambio, haber participado, con otra persona, en la fundación, en Módena, en abril de 1818, de una logia masónica de la cual fue secretario y de haber preparado el cobre para la impresión de los correspondientes diplomas, negándose, por otra parte, a delatar a sus compañeros.<sup>33</sup>

El Gobierno de Milán no encuentra pruebas contra él en su jurisdicción: su actividad masónica se ha desarrollado en territorio estense y es anterior al edicto de agosto de 1820 que prohibían las actividades carbonarias. Tampoco se hallaron pruebas en su contra después de aquella fecha.

Se decide entonces, luego de la resolución de un conflicto de competencias entre el tribunal de Milán y el de Venecia, entregar el prisionero al gobierno de Módena, con la salvedad de que, en el caso de que surgieran evidencias relativas a cualquier tipo de actividad clandestina en territorio milanés, el prisionero debería ser restituido a Milán.<sup>34</sup> En agosto de 1822 Zucchi deja la cárcel de esta ciudad.<sup>35</sup> Livia había sido liberada el 19 junio.<sup>36</sup>

Hasta ahora no han aparecido otros documentos correspondientes a su detención en Módena. Se conoce sí, la sentencia del Tribunal Extraordinario de Rubiera del 11 de octubre de 1822 que lo condena a tres años de prisión, consignándose que Zucchi niega las imputaciones que se le hacen.<sup>37</sup>

Luego de quince meses de cárcel pide que la pena restante le sea conmutada por el exilio del Estado estense. Se le otorga lo solicitado y, probablemente en enero de 1824, Carlo Zucchi es escoltado hasta los límites del territorio italiano, y pasa a Suiza en donde permanecerá muy poco tiempo. De allí se dirigirá a Francia para instalarse finalmente, hasta 1826, en París, ciudad que abandonará ese año para iniciar su larga aventura sudamericana.<sup>38</sup>

## CONCLUSIÓN

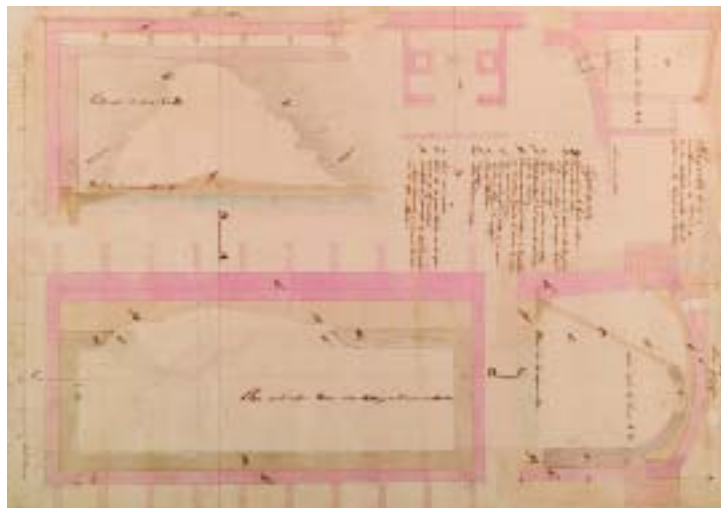
De las tres líneas de investigación señaladas al comienzo de este trabajo es evidente que la primera de ellas, dedicada a la formación profesional de Zucchi, sigue presentando numerosas e importantes lagunas. Ya nos hemos referido a sus vinculaciones con profesionales y artistas relevantes de su ciudad natal, pero, más allá de la mención de Giovanni Paglia como su maestro, no contamos con ninguna otra información concreta. Ya en Buenos Aires y luego del fracaso de la Escuela de Diseño que fundó en 1828 con Pablo Caccianiga, Zucchi hará referencia a sus estudios en la solicitud que había elevado a la Universidad de Buenos Aires para que ésta absorbiera la mencionada escuela. El borrador de la misma, en francés, dice refiriéndose a los dos fundadores: “[...] difundiendo los conocimientos adquiridos [...] en las más ilustres academias de Italia [...]”.<sup>39</sup>

Ahora bien, ¿cuáles pudieron ser esas “ilustres academias”? Nada sabemos por el momento.

El tema se complica al comprobar que el grabador y escenógrafo que abandona el suelo italiano a principios

ASRe AZ 949

“Proyecto de reconstrucción de la bóveda que se ha hallado vencida bajo los pisos de la Cárcel del Cabildo”.



ASRe AZ 882

Trofeos militares. Dibujos calcados por Zucchi de otras fuentes.



de 1824 llega pocos años después al Río de la Plata convertido en arquitecto. En efecto, cuando Zucchi desembarca en Buenos Aires el 18 de septiembre de 1827, en el libro de entrada de pasajeros, aparece registrado como tal.<sup>40</sup> De hecho en su primera estadía en la Banda Oriental, antes de pasar a Buenos Aires, ejerció esa profesión al trabajar en las reformas de la capilla del Sagrario de la catedral de Montevideo.<sup>41</sup> ¿Cómo se operó esta transformación? Obviamente la estadía en París es la respuesta en primera instancia. Pero lo que sabemos de este breve período, que no llegó a durar tres años, es muy poco.<sup>42</sup> Contamos con documentos que se refieren a contactos con logias masónicas.<sup>43</sup> Sabemos también que ejerció en París su profesión de grabador.<sup>44</sup> Pero quizás el documento más interesante, e intrigante, que tenemos de este período sea el “Proyecto de una casa a construirse en las cercanías de París para ser habitada por los tres amigos: la condesa A... C..., C... Z..., L... B...”<sup>45</sup> por tratarse, muy probablemente, del primer proyecto arquitectónico conocido de Zucchi. Además, las iniciales que aparecen en el mismo permiten suponer que la casa estaba pensada para él mismo (C.Z.), su esposa Livia Borromini (L.B.) y una ignota condesa.

Ahora bien, a las tres líneas de investigación planteadas aquí deben agregarse otras que indicaremos sucintamente:

–Su actividad profesional en Italia hasta 1822: Aparte de lo dicho más arriba al respecto tenemos que tomar en cuenta otra declaración de Zucchi en el borrador de un informe, sin fecha, sobre el “Nuevo Teatro” a construirse en Buenos Aires para la Sociedad de Beneficencia?<sup>46</sup> Leemos en él: [sic] “(...) podemos asegurar a Vos. Señores que. nuestros nombres no son enteramente desconocidos á Italia o a Francia, puesqe. hemos sido al Servicio de los teatros los mas distinguidos de Europa, tal como el de Nápoles, Milan, Roma, Boloña Ec. y tambien de los Teatros Reales de Paris. Además nuestro nombre está conocido ventajosamente entre los de los artistas Scenograficos y de los Arquitectos, habiendo publicado sea en el primer ramo, sea en el segundo, algunas obras que. el publico ha acogido no sin alguna satisfaccion. Tenemos entre manos documentos que. al caso podran probar la verdad de lo que. exponimos (...)”

Ignoramos a qué documentos se refiere y, por lo menos en lo que atañe a los teatros de Italia, parece poco probable, por ahora, que haya estado trabajando en teatros de Roma y Nápoles. Además no hemos encontrado constancia de que haya desarrollado una carrera de escenógrafo: de las más de cuarenta obras suyas (entre grabados y acuarelas) localizadas hasta ahora, sólo tres son invención original de Zucchi.<sup>47</sup>



–La actividad masónica de Zucchi y la influencia que pudo tener su condición de masón a lo largo de su largo destierro, tanto en Francia como en Sudamérica.

–La estadía en Río de Janeiro, que presenta algunos puntos oscuros, como por ejemplo las actividades profesionales allí desarrolladas. A diferencia de Buenos Aires y Montevideo no hay ninguna constancia de que haya ejercido en la entonces capital del imperio cargos oficiales.

–Y, finalmente, los pocos años que median entre el regreso a Europa y su muerte.<sup>48</sup> Prácticamente lo único que está documentado de esta última etapa es la publicación en París de un prospecto con llamado a suscripción para la edición de la obra realizada en Sudamérica entre 1826 y 1842,<sup>49</sup> un proyecto de fachada para la casa en Reggio Emilia de su cuñado Jacopo Bongiovanni, un ataque cerebral que sufre en julio de 1846 y, sobre todo los varios intentos realizados con el fin de poder volver a su ciudad natal.<sup>50</sup>

Está claro que todas estas líneas complementan el núcleo principal conformado por los años transcurridos por Zucchi en Buenos Aires y Montevideo entre 1826 y 1843, años en los que produjo la mayor parte de su notable obra.



ASRe AZ 621

Carlo Zucchi, boceto de escena teatral.

–<sup>1</sup> Los archivos consultados se consignan en las fuentes y bibliografía de este libro.

–<sup>2</sup> La República Cisalpina, producto de la fusión, en 1797, de las Repúblicas Transpadana (Lombardía) y Cispadana (Módena, Reggio Emilia, Boloña y Ferrara), pasó a ser la República Italiana en 1801. En 1805, luego de la coronación de Napoleón como emperador, quedó convertida en el Reino de Italia.

–<sup>3</sup> “poder vestir a su hijo Carlo con el traje clerical a fin de habilitarlo, de esa manera, para aprovechar las escuelas que exigen ese distintivo.” (ASRe, F.Z.)

–<sup>4</sup> ASRe, Liceo-Ginnasio Spallanzani: Atti e registri 1796-1876, N. I, 3, sobre 5.

–<sup>5</sup> ASMi, Ministero della Guerra, Personale, Cart. 1976

–<sup>6</sup> Ibidem.

–<sup>7</sup> Ibidem.

–<sup>8</sup> La Guardia Presidencial se había convertido en Guardia Real al instituirse el Reino de Italia en la ex República Italiana (1805) luego de la coronación de Napoleón como emperador, en 1804. –<sup>9</sup> ASMi, Ministero della Guerra, Personale, Cart. 1676

–<sup>10</sup> Ibidem nota 5.

- <sup>11</sup> *Ibidem*.
- <sup>12</sup> ASMi, PP, Cart. 40 Pezza 775.
- <sup>13</sup> *Ibidem* nota 5.
- <sup>14</sup> ASMi, Ministero della Guerra, Stati di Situazione, Cart. 2812.
- <sup>15</sup> *Ibidem* nota 12.
- <sup>16</sup> *Ibidem*.
- <sup>17</sup> *Ibidem*.
- <sup>18</sup> *Ibidem*.
- <sup>19</sup> Giovanni Paglia (1766-1846): escenógrafo y decorador reggiano.
- <sup>20</sup> Francesco Fontanesi (1751-1795): escenógrafo y decorador reggiano. Se formó en Reggio Emilia y en Bolonia. Además de trabajar en su ciudad natal para el Teatro Municipal, realizó escenografías en varias ciudades del norte de Italia. En el extranjero trabajó en Frankfurt, Viena y Londres.
- <sup>21</sup> Ferrari, G.: *La scenografia*, Milano, Hoepli, 1902, p.162.
- <sup>22</sup> Vincenzo Carnevali (1778-1842). Además de escenógrafo fue profesor en la Escuela de Bellas Artes de Reggio Emilia, en la que se había formado. En 1801 viajó a Milán, donde entró en contacto con el ambiente de la Academia de Brera. Al año siguiente regresó a Reggio.
- <sup>23</sup> Pigozzi, M.: “La scenografia a Reggio Emilia”, en: *In forma di festa*, catálogo de la muestra, Bolonia, Grafis Edizioni, 1985, p. 161. Zucchi realizó los grabados sobre los dibujos de Vincenzo Carnevali que reproducían los originales de los autores mencionados.
- <sup>24</sup> *Ibidem* nota 12. Sin embargo M. Pigozzi afirma que la asociación de Zucchi con Carnevali se realiza en febrero de 1820 (ver nota 23).
- <sup>25</sup> Luego del Congreso de Viena Reggio Emilia forma parte del Ducado de Módena y Reggio, cuyo soberano era Francisco IV de Austria-Austria-Este.
- <sup>26</sup> Lombardía, incluida en el Reino Lombardo-Véneto luego del Congreso de Viena, estaba bajo el control directo de Austria.
- <sup>27</sup> ASMi, PP, Cart. 15, Pezza 1345.
- <sup>28</sup> *Ibidem* nota 12.
- <sup>29</sup> ASMi, PP, Cart. 40, Pezza 789.
- <sup>30</sup> ASMi, PP, Cart.42, Pezza 992.
- <sup>31</sup> *Ibidem* nota 12.
- <sup>32</sup> *Ibidem*.
- <sup>33</sup> ASMi, PP, Cart. 40, Pezza 788.
- <sup>34</sup> ASMi, PP, Cart. 40, Pezza 788 y 789; Cart. 42, Pezza 992.
- <sup>35</sup> ASMi, PP, Cart. 42, Pezza 992.
- <sup>36</sup> ASMi, PP, Cart. 40, Pezza 716.
- <sup>37</sup> ASMi, PP, Cart. 53, Pezza 2221.
- <sup>38</sup> ASRe, FZ.
- <sup>39</sup> *Ibidem*.
- <sup>40</sup> AGN, M, Entrada de Pasajeros, 3 de enero de 1825 al 31 de diciembre de 1828.
- <sup>41</sup> ASRe, FZ.
- <sup>42</sup> Véase al respecto, en este mismo libro el artículo “La dedicatoria de los pensamientos y de los proyectos para la tumba de Napoleón”.
- <sup>43</sup> ASRe, FZ.
- <sup>44</sup> *Ibidem* notas 42 y 43.
- <sup>45</sup> *Ibidem* nota 43.
- <sup>46</sup> ASRe, FZ.
- <sup>47</sup> Quizás haya que entender la mención imprecisa de teatros en este caso, como así también la de “ilustres academias”, citada más arriba en el texto, como la forma que Zucchi consideraba más apropiada para hacer entender al tipo de personas a las que se dirigía su calificación e idoneidad para las tareas que se proponía encarar.
- <sup>48</sup> Véase al respecto, en este mismo libro: “Carlo Zucchi en las cartas a sus familiares” de Gino Badini.
- <sup>49</sup> Carlo Zucchi, *Recueil des principaux projets composés par ordre du gouvernement Suprême de Buenos-Ayres et de Montevideo...* París, Imprimerie de Bachelier, 1845.
- <sup>50</sup> ASRe, FZ; Véase la nota 48.

---

## .| CARLO ZUCCHI, UN ARTISTA Y UN PATRIOTA |.

**Alberto  
Pedrazzini**

Una voz / dijo: / ¡Oh, Patria! / aquí yacen los restos / de ciudadanos libres / ella agradecida / eleva / este monumento / de Gloria / y de exaltación / a la / Vida.<sup>1</sup>

Carlo Zucchi

Para algunos la historia de sus vidas aparece planeada como inevitable y perfecta, mientras que para otros aparece signada más por la fuerza de sucesos extraordinarios (pero discontinuos) que por la vida cotidiana. La historia de Carlo Zucchi pertenece, sin duda, a esta segunda categoría; lo demuestran sus trabajos y sobretodo los escritos y correspondencia que documentan, día a día, las diferentes vicisitudes de una existencia difícil. Como toda historia, también su vida es una sucesión de eventos realmente ocurridos pero que podrían ser falseados (más o menos a sabiendas) si el narrador, antes que ubicarse en la situación pasada, les aplica el modo actual de pensar o, peor aún, cede a las emociones de un pasado – los albores del Risorgimento– todavía mitificado por motivos patrióticos. Por eso trataré de replantear las situaciones prestando atención a las circunstancias de las mismas.

Ya se ha escrito mucho sobre la extraordinaria figura del arquitecto, y

quien se ha ocupado de este aspecto ha realizado cuidadosas investigaciones de los fenómenos complementarios relacionados con el sector de la representación, desde el proyecto hasta la construcción. Un operativo imprescindible, porque la historia de la arquitectura, a diferencia de otras, trata específicamente de hechos definidos, tangibles desde infinitas valencias que nos permiten llegar a esa historia de la que el proyecto o la construcción aparecen como un testimonio absoluto. Por lo tanto es verificable, rica de factores evidentes, aunque no siempre sean fácilmente explicables. En el caso de Zucchi podremos limitarnos a las obras, los proyectos, los grabados, y estudiarlos con los parámetros propios de nuestra disciplina, es decir, juzgarlos en términos de calidad, estilo, conocimiento, y adherencia al contexto. También me permito manifestar una cierta molestia debida a una intromisión de la que me siento, en parte, culpable, a pesar de que considere imposible discernir entre el producto de su trabajo y el hecho de haber sido patriota, desterrado y artista. Dejemos que el proceso histórico siga su curso, sin lamentos ni nostalgias, puesto que el tiempo, aunque apacigüe las acciones humanas, no elimina la memoria de las cosas que importan.

Golpeado por mil daños, imperturbable / nos diste pruebas de un corazón fuerte / al que el peligro, la muerte y el dolor / lo encontraron siempre armado de constancia. / Ahora lejos de la patria, abandonado / por quienes insensibles, no pueden sentir amor / nos ofreces al mismo tiempo la gran prueba / de tu virtud, y de la furia del Destino. / Pero como es claro que el fulgor de la desventura / no merecida y con entereza sufrida: / no perdura cuando llega al colmo: / quizás en tal día nos permita esperar el fin / créelo a quien la sufre y no la merece / y te querría más que si mismo feliz en testimonio de verdadera estima y amistad

Pietro Giannone<sup>2</sup>

Las investigaciones realizadas a la distancia luego del hallazgo en Módena de un diploma masónico permitieron lograr importantes resultados sobre Carlo Zucchi. Por orden del Ministro de los Asuntos exteriores, Marqués Giuseppe Molza<sup>3</sup> Zucchi fue arrestado en la tarde del día 23 del corriente (23-02-1822) por los agentes de la Policía en su residencia milanesa ubicada en Nirone di S. Francesco N° 1794, en la casa del encargado de negocio Pietro Mantegazza. Ante los guardias se declaró casado con Livia Borromini; una circunstancia que explicó en el primer interrogatorio con estos motivos: "he mentido en este tema no por otro motivo que no fuese el de mantener oculto a la Policía un hecho que pensaba que podía perjudicarme de alguna manera, y que es que Livia Borromini vivía con el hoy difunto V. Arduini, capitán del 1° Regimiento de Cazadores a caballo italianos, y que se había unido conmigo de acuerdo a las recomendaciones hechas por el mismo Arduini, íntimo amigo mío". Esta afirmación es poco creíble, sobre todo si se la juzga a la luz de los sucesos posteriores. Livia Biagi Borromini,<sup>4</sup> también ella encarcelada por motivos políticos,<sup>5</sup> se convertirá por largo tiempo en la compañera de su vida, hasta la separación acaecida en Sudamérica.

En los días precedentes a la detención, había tenido advertencias circuns-

tanciales que hacían temer por su libertad, pero por ligereza o inconsciencia, Zucchi no las tomó en cuenta con la adecuada consideración. En casa de Carlo Caimi, otro arrestado en el marco de la misma investigación, la Policía halló una carta del General Carlo Zucchi (su homónimo y pariente) en la que le advertía al grabador que se substrajese, con su fuga, al cerco que poco a poco se iba estrechando a su alrededor.<sup>6</sup> Remitido a la cárcel política de Santa Margherita, fue interrogado por primera vez el 26 de febrero. Invitado a dar sus datos personales, declaró ante sus inquisidores: "Soy y me llamo Carlo Zucchi, hijo del difunto Troilo Gaetano, abogado, y de la difunta Condesa Teresa Vezzani, nací en Reggio, dominio estense donde he vivido hasta la edad de quince años... tengo treinta y siete años de edad, no poseo bienes inmuebles, profeso la religión católica, soy grabador en la especialidad de aguatina, y también pintor teatral"<sup>7</sup>

Su detención fue seguida por la minuciosa pesquisa de su residencia. Se esperaba así que, con el agregado de las pruebas concluyentes provenientes de Módena, surgieran datos sobre la trama de proyectos que diesen mayor claridad a las investigaciones que las diversas policías de la península estaban realizando. En el primer interrogatorio verbal fue descrito como una persona de estatura normal y más bien corpulento, cara redonda y gorda, algo carcomida por la viruela, color natural, ojos azules, nariz pequeña pero en punta, boca más bien grande, mentón redondo, cabello, barba y patillas castaños. Vestido de civil con sobretodo de paño azul, traje de paño negro, zapatos de piel.<sup>8</sup>

Invitado por los interrogadores a relatar la historia de su propia vida, recuerda su partida de la ciudad natal a los quince años o poco más, su enrolamiento voluntario en las tropas cisalpinas. Poco o nada se sabe del período transcurrido en el ejército a partir de oc-

tubre de 1804 hasta el verano de 1814, en que fue transformado en "ayudante suboficial en el 1º Regimiento voluntario italiano".<sup>9</sup> Su baja como militar, fechada en Crema el 19-06-1814, tenía un detallado glosario con su nombre, circunstancia que no pasó inobservada a la atenta policía milanesa. No creo que se tratase de una falsedad sino probablemente de un error material del funcionario, tanto fue así que el mismo Zucchi invitó a la autoridad a un control más cuidadoso de los registros del entonces eliminado Ministerio de Guerra.

Tampoco se sabe mucho sobre su instrucción, sus estudios y profesores. Por cierto conservó toda su vida una profunda admiración por el arquitecto escenógrafo Giovanni Paglia, al que consideró siempre como su verdadero maestro.<sup>10</sup>

El primer documento que disponemos es una súplica de 1796 presentada por el padre, el jurisconsulto Troilo Gaetano Zucchi, insigne docente de instituciones civiles en la "Facultad de leyes" (una de las tres instituidas aquel mismo año en el Liceo de Reggio), dirigida a "los ilustrísimos señores miembros de la Suprema Jurisdicción de Módena". El padre solicitaba el permiso "de poder vestir con el hábito clerical al hijo suyo, para permitirle de tal manera aprovechar aquellas escuelas, que exigen tal uniforme".<sup>11</sup> El permiso fue concedido, con la recomendación de que "este decreto sea exhibido previamente al Sr. Gobernador de Reggio". El año 1796 es también una fecha fundamental para las reivindicaciones reggianas en materia de instrucción. El 25 de noviembre de ese mismo año la Comisión de Educación e Instrucción Pública autorizaba a los jóvenes de Módena y de Reggio a frecuentar libremente uno de los dos liceos regularmente instituidos, reconociendo la validez de los certificados obtenidos por el ejercicio de la profesión.<sup>12</sup> El Reglamento del curso de estudios del Liceo de Módena, determinado por la misma Comisión y publicado el 7 de diciembre, sancionaba la importancia prioritaria de la filosofía, "sin haber cumplido la misma, nadie podrá emprender las otras escuelas".<sup>13</sup> Quedaban exceptuados algunos cursos considerados menores, como los de peritos ingenieros y peritos arquitectos.

Hasta 1801 el Liceo, que tenía carácter de universidad, permitía a los estudiantes la obtención de los grados académicos y el ejercicio de la profesión (con exclusión de los doctorados). Ese mismo año se volvió a hablar también de la Academia de Bellas Artes que, durante el período de la reacción, había sido cerrada. En una carta del 10 de Brumario (1-11-1801) dirigida por el presidente de la Instrucción Pública, Antonio Artoni, al comisario de gobierno del Departamento del Cróstolo, se establecía la "reapertura en la primavera de las dos escuelas de Bellas Artes, es decir la de arquitectura y la de perspectiva teatral, que estaban en actividad en el momento de la invasión alemana" (1799). Los profesores eran Domenico Marchelli para la arquitectura, y Giuseppe Lucini,

ASRe

Anónimo, Piazza San  
Prospero, Reggio  
Emilia, a mediados del  
siglo XIX.



discípulo predilecto de Francesco Fontanesi, para el ornato y la perspectiva, con quienes participó, como suplente, Vincenzo Carnevali, un artista que se convertiría en indudable protagonista de la escenografía regiana.<sup>14</sup> Con la Ley Melzi del 4-09-1802, primera ley encuadrada en materia de instrucción, se comenzó a delinear una visión más jerarquizada de las instituciones escolares, en menoscabo de los liceos.<sup>15</sup> La ley reconocía dos únicas universidades en la República Italiana, una en Pavía y la otra en Bolonia, y preveía que el Liceo se mantuviese en un nivel intermedio entre la enseñanza académica y la enseñanza superior. Tenía también algunos artículos, como por ejemplo el art. N° 21, que equiparaba –en la obtención de grados académicos– los cursos de las instituciones fundamentales con los de la universidad. Desde el punto de vista institucional, el Liceo perdía la facultad de otorgar grados; sin embargo podía realizar exámenes de capacidad, gracias a la Ley Melzi, que establecía el principio de una coordinación más estrecha entre estudios secundarios y superiores, que se fue precisando con el tiempo.

El 15 de enero de 1804, el Gobierno había aprobado algunos estudios de los propuestos por el Consejo General, y les había asignado las respectivas cátedras. Con el decreto del 18-09-1804 había reconocido además la necesidad de establecer con precisión las instituciones fundamentales que otorgarían los grados académicos con validez. En Reggio eran reconocidas la de oratoria del profesor Luigi Cagnoli,<sup>16</sup> la enseñanza de análisis de las ideas y filosofía moral de Filippo Benvenuti, de física del profesor Tonelli, de agrarias de Claudio Fossa, de instituciones civiles del abogado Sigismondo Suzzari, regente del Liceo, y el curso de geometría y álgebra dictado por el profesor Tommaso Carandini. El titular del curso tenía la obligación de reunir periódicamente una lista de los alumnos para certificar la fre-

cuencia. En 1804 entre los alumnos asistentes al curso de geometría y álgebra está anotado Carlo Zucchi.<sup>17</sup> Su nombre aparece aquí por primera vez, como se puede verificar con el examen, materia por materia, de las listas precedentes. El año lectivo acababa de iniciarse (había habido demoras debidas a la manutención de las aulas) cuando Ludovico Bolognini, prefecto del Departamento del Crostolo, informaba al regente del Liceo, abogado Sigismondo Suzzari, sobre el comportamiento de algunos estudiantes que no habían cumplido el currículum de estudios necesarios, y por lo tanto no tenían los respectivos certificados, pero sin embargo asistían a los cursos. Bolognini instaba al regente a controlar el cumplimiento de los reglamentos.<sup>18</sup> En la siguiente nota compilada por Carandini, el nombre de Carlo Zucchi desaparece definitivamente de la lista.<sup>19</sup> Otros eran sus intereses, otras sus ilusiones, otros sus ideales.

Así aquel jovencito, audaz y romántico, deja la ciudad natal con el ambicioso deseo de ser admitido en el cuerpo selecto de la Guardia Presidencial. El pedido (o mejor, la recomendación) presentada por el Prefecto del Cróstolo el 1-08-1804 y dirigida nada menos que al Ministro de Guerra, fue necesaria para superar algunos inconvenientes de naturaleza física y de registro civil. Escribe el Prefecto: “No poseyendo Zucchi más de cinco pies de altura y dos pulgadas, y no teniendo aún la edad de dieciséis años... he creído que sometiendo a Vd .la emergencia, previniéndole que en breve habrá adquirido la estatura prescrita, y que además es un joven de muy buen aspecto” Las buenas informaciones recibidas<sup>20</sup> indujeron al ministro a aceptar el pedido sin vacilaciones, y confió el futuro del joven Zucchi al comandante de la Guardia, el Jefe de Brigada Viani, que lo adscribió al batallón de Cazadores.<sup>21</sup> Recordando aquellos momentos escribió que el 4 de noviembre de 1804 (él) “vestía el uniforme de soldado, tras haber puesto corcho en

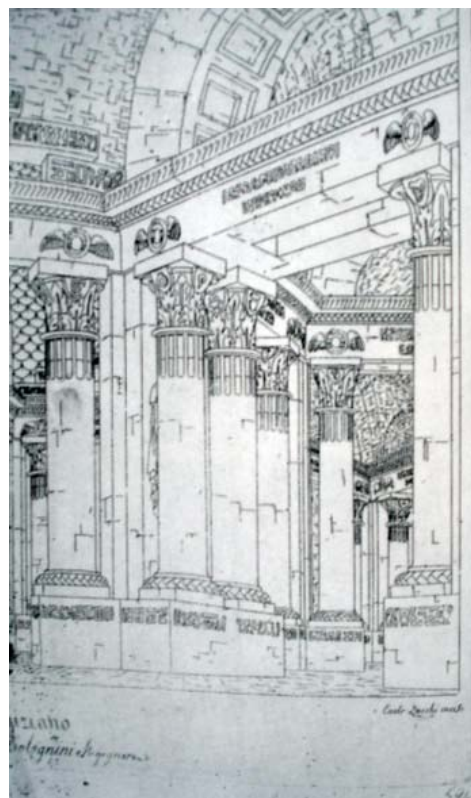
los zapatos por temor a no alcanzar la medida requerida para tan noble fin!"<sup>22</sup> El énfasis del relato no le quita mérito al valor del joven que siguió con entusiasmo sus ideales.

Espíritu libre e inadaptable a las rígidas reglas militares, sufrió muchas veces la consigna por insubordinaciones que él siempre consideró como "faltas ligeras". Fue un masón convencido; ya durante el período de su primer exilio en París está documentada su asistencia a una logia llamada "(At. Franc. et Ecos). *de l'Esperance*" situada en la *rue Saint Honoré*.<sup>23</sup> La afiliación a sectas secretas está certificada a partir de 1810 cuando, estando prisionero en Portsmouth (Inglaterra) adhirió a los *Amici della Vittoria*, una logia militar de inspiración masónica. Perteneció luego al Onor Francese de Porto Ferraio, a la *Sagezza* de Livorno, a una de Estrasburgo, llamada como la primera, *Amici della Vittoria*.

Se adhirió hacia fines de 1813, en tiempos de la retirada de la *Gran Armada de Alemania*, cuando permaneció en la ciudad alsaciana durante un breve período. Desde ese momento declaró no estar más *enredado en esos asuntos*, tal vez por la excesiva permisividad con que se afiliaban "sujetos indignos de los principios filantrópicos... (tal vez) porque cuando regresasen los austríacos o aún antes serían proscritas esas logias, y yo no quería verme comprometido ante las leyes de mi soberano".<sup>24</sup> Todavía en diciembre de 1813, habiendo llegado a Milán luego de la infortunada campaña de Alemania, fue invitado a presentarse al Oriente de la Logia Carolina. Negó siempre toda pertenencia, pero admitió haber frecuentado tanto aquella como otras logias de la ciudad. No excluye él mismo la hipótesis de que algún diligente cófrade lo hubiese inscripto en alguna sin que lo supiese. En realidad sus frecuentaciones debieron ser continuadas, como lo prueba la acusación del gobierno estense, y que será causa de sus exilios. Hay un precedente en 1819. Fue arrestado en Parma por orden del Teniente Mariscal Conde Neipperg como sospechoso de ser emisario de los Concistoriali,<sup>25</sup> una sociedad secreta que tenía sus principales sedes en Turín, Módena y la Romagna. Los sospechosos no fueron inculcados con pruebas ciertas, y Zucchi fue liberado. Quizás cerró un ojo la iluminista administración de la Archiduquesa Maria Luisa de Austria, que se jactaba de poseer una "liberalidad" absolutamente desconocida en el estado estense. Pero no escapó a la trama urdida por la policía de su ciudad, que actuando en estrecha colaboración con la policía lombardo-veneta lo acusó de pertenecer a la *Spilla Nera*, surgida con el objeto de restablecer a la dinastía de los Bonaparte en el trono de Francia. Hacia Napoleón (no hacia los franceses) tuvo una admiración que no decreció a lo largo de su vida. Si no bastasen los hechos o las palabras, el proyecto para el monumento fúnebre del *Empereur*, de gran sabiduría y belleza, nos sería la confirmación más evidente.<sup>26</sup>

ASRe 594

Detalle de Templo  
Egipcio. Dibujo de  
Vincenzo Carnevali  
grabado por Carlo  
Zucchi.



La acusación de pertenecer a la *Spilla Nera* reapareció otras veces en las declaraciones de algunos imputados en el Proceso de Rubiera. Dijeron que Zucchi obró para extenderla por cualquier medio a los masones italianos, sin obtener los resultados que esperaba. Benedetto Sanguinetti, un ex militar que estuvo prisionero en Hungría, declaró que en mayo de 1817, mientras estaba trasladándose, su amigo Israele Latis le pidió de acompañarlo al ghetto. En el domicilio de Latis habría encontrado a un “cierto Zucchi que, en esa época no conocía, al Capitán Lirelli y al ex capitán Giovanni Andrea Malagoli. Según la declaración de este último, Zucchi habría querido afiliarse a todos a la *Spilla*”: habiendo extraído de su cartera algunos papeles, uno de los cuales con forma de *tableau* a pluma y con trazos gruesos, que fue desplegado por él sobre una mesa sujetándolo con dos alfileres que se hizo dar por Latis con mucho cuidado, y los puso cruzados en el medio del *tableau*. Después comenzó a leer una especie de catecismo, luego las instrucciones para los trabajos, y finalmente la fórmula del juramento, que él sólo (Latis)... repitió con aquel... por lo que Zucchi, no sabiendo qué replicar, guardó sus papeles, y de esa secta no se dijo ni una palabra más, al menos conmigo”.<sup>27</sup> Más duro aún el juicio de Sanguinetti: “Respondimos que aquello era algo que a nosotros no nos interesaba, y nos fuimos de allí riéndonos de Zucchi”. La adhesión a la *Spilla nera* fue uno de los puntos de acusación en su contra que fueron confirmados por la sentencia del Tribunal estatal extraordinario de Rubiera.

Volvamos a los sucesos de Milán. Un mes después de su arresto, Zucchi apeló al Conde Giulio Giuseppe Strassoldo, gobernador de Milán, invocando gracia. Confirmaba haber pertenecido a logias masónicas, pero ponía el acento en su carácter filantrópico, en especial la secta de los así llamados *franchi muratori*.<sup>28</sup> El edicto del 20 de septiembre de 1822 que inculpaba del delito de *lesa majestad*<sup>29</sup> a todo aquel que hubiese mantenido *inteligencias secretas* o hubiese intervenido en tumultos, sediciones o conjuras contra la autoridad del soberano, parecía poner en el *index* a los carbonarios pero no a la masonería, de tendencia monárquica y leal. El absolutismo intransigente de Francisco IV, no aprobado ni siquiera por el Príncipe de Metternich, se mostró de manera grotesca en el Congreso de Liubliana (26-01-1821) cuando propuso “deportar a América toda la ralea de revolucionarios”.<sup>30</sup> En la patria, su director de policía, el feroz Giulio Besini, un ex policía de los Borbones conocido por su aversión en el tema de las sectas secretas, no hizo nunca ninguna distinción entre *Masones*, *Adelfos*, *Carbonarios*, *Sublimes Maestros Perfectos*, *el Alfiler negro*, *el Capítulo de Rosacruces*, *los Militantes Apofasimenos*, *Ossipanga*, y otros más. La astuta policía estense –los resultados del proceso de Rubiera son prueba concluyente– golpeó en muchas direcciones y, en honor a la verdad, con razón dada la red de pactos entre

ASRe AZ 420

Boceto de perspectiva  
teatral existente en el  
legado Zucchi.





las diversas sectas unidas con el único objetivo de derrocar los gobiernos existentes. Nos equivocáramos si pensásemos que las diferentes sociedades fuesen unidas y solidarias entre ellas. Al contrario, la policía investigadora de toda Italia, gracias a una formidable acción de *intelligence*, podía procurar de inmediato un número enorme de informaciones,<sup>31</sup> cada vez que se lo solicitaban los inquisidores de cada estado. El intento insurreccional de los *Sublimes Maestros Perfectos* que actuaban en los Estados estenses fue un poco improvisado, tanto por la vulnerabilidad estructural de los preparativos como por la baja moral de algunos de sus personajes principales.<sup>32</sup> Con la esperanza de una indulgencia muchos se hicieron delatores, revelando no sólo sus propias culpas sino también nombres, hechos, circunstancias: la estructura misma de la conspiración en la Italia septentrional. Los arrestos que siguieron en cadena se lograron a partir de dos episodios bien circunstanciales. El primero fue el descubrimiento de una proclama en latín<sup>33</sup> dirigida a las tropas húngaras de paso por Módena entre el 13 y el 15 de febrero de 1821. Bajo el mando del General Frimont constituían la parte principal de un contingente de 42.000 hombres enviados por Austria para restablecer el orden en el Reino de las Dos Sicilias, luego de la revuelta napolitana de 1820. La proclama, atribuida al principio a Pietro Giannone, parecería haber sido redactada en realidad por algunos patriotas pertenecientes a la iglesia de los *Sublimes Maestros Perfectos* de Parma, los que después la habrían consignado a los amigos de Módena.<sup>34</sup> Muchas de las personas indagadas (y arrestadas) también fueron implicadas sucesivamente en el *affaire de La Costanza*,<sup>35</sup> que fue el segundo de los episodios a los que aludí. El hallazgo de una patente masónica revelaba de manera irrevocable la existencia de la masonería organizada en la ciudad. Una vez más –como ya había sucedido al ser

*Reggio Emilia colección privada*

Alessandro Prampolini (1823-1865), Il castello di Rubiera, la localidad donde se desarrolló el proceso contra Carlo Zucchi.

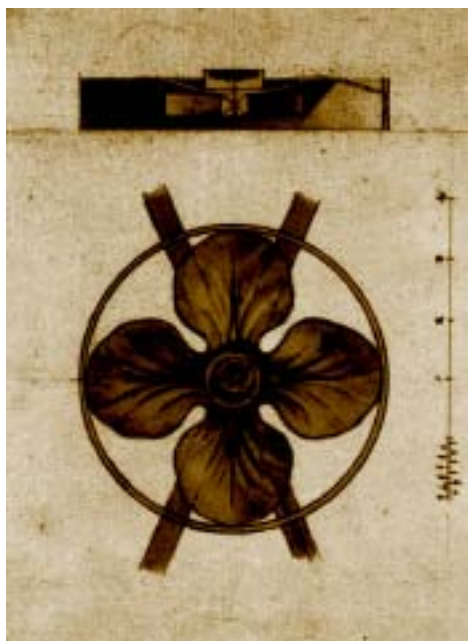


*ASRe AZ 982*

Carlo Zucchi. Boceto para un catafalco.



interceptada la carta escrita por Maroncelli al hermano (que había provocado su arresto, el de Pellico y los de otros patriotas en el Reino Lombardo –Véneto)– fue la ligereza de algunos la que sepultó en su nacimiento las esperanzas de los italianos. El diploma masónico<sup>36</sup> encontrado no resultó importante tan sólo por las implicancias históricas que lo siguieron, sino porque constituyó el punto de inflexión entre las aspiraciones libertarias y patrióticas de Zucchi y su trabajo de grabador; un oficio que, aún poniendo de relieve sus notabilísimas cualidades artísticas, aparecía subordinado a la pasión política. La exquisita elegancia neoclásica del pergamino representa dos columnas lanzadas que se apoyan sobre un sólido basamento, y terminan en un capitel corintio adornado en su cima por frutos de granada, símbolo de la fertilidad. Representan las columnas de ramas colocadas en la entrada del templo de Salomón, que simbolizan estabilidad y poder, como lo indican los documentos grabados sobre el fuste. En la parte alta, entre la luna y el sol brilla el triángulo, símbolo del gran arquitecto del universo; abajo, en el centro, un ara alzada sobre la tierra, que eleva un fuste rematado por una copa que arroja llamas. Más arriba la dedicatoria escrita y la fórmula ritual para cada afiliado, y por último la fecha (1º de junio de 5818, correspondiente a la era vulgar 181, una equivocación por 1818). Seguían la marca del sello, la inscripción *La Constanza (Oriente) di Modena*, la firma de los cófrades, la firma del afiliado Antonio Sacchi, e –ironía de la suerte– la del Abogado Besini y del canciller, evidentemente puestas en el acto del secuestro.<sup>37</sup> Las sesiones se desarrollaban generalmente a la noche en casa de la viuda Giovanardi, ubicada bajo los pórticos, sobre la mitad de rua Grande (la actual via Farini). Asistían también los cómicos Vismara, Velli y Mascherpa que, estando en la ciudad para una serie de recitales teatrales, pudieron afiliarse a la logia, aunque eran súbditos



ASRe 671

Carlo Zucchi. Estudio de detalle ornamental (flor), probablemente para decoración de baranda de balcón.

## ASMo

Diploma masónico diseñado y firmado por Carlo Zucchi.



de otro Estado. De los interrogatorios se supo cómo tuvo lugar la afiliación de Sacchi. Siendo habitual concurrente al Café del Teatro, fue invitado por el ex Capitán Maranesi a la casa de la viuda donde ya estaban presentes los otros contertulios. El ex Capitán Lirelli (difunto en el momento del interrogatorio), en calidad de venerable, condescendió a la propuesta de aceptación expresada por Maranesi, y después de las fórmulas rituales y los juramentos de circunstancia, le fue finalmente entregada a Sacchi la patente de masón. Dos días después de la consigna del diploma, recibió de Carlo Zucchi, un paquete de papel que contenía un delantal de piel blanca de cordero, orlado por una cinta de seda azul, en el cual estaban impresos los símbolos masónicos: una estrella con la letra "G" en el centro, un triángulo con un compás superpuesto, y en el interior los números 3-5-7 que simbolizaban los diversos grados de afiliación.

El hallazgo desencadenó una feroz represión que concluyó el 14 de mayo de 1822 con el dramático asesinato del abogado Giulio Besini. Pocos días antes, el Duque, con "soberano y venerado autógrafo", "lo había autorizado a postergar el juramento tanto de los testigos como de los interrogados, de los que hablan los actos realizados por especial comisión de su alteza real por el mismo Sr. Abogado Besini en los casos sin embargo permitidos por el vigente código soberano."<sup>38</sup> La anomalía era evidente, dado que "los acusados habrían debido declarar ante Besini juez, es decir que Bessini director de policía les había arrancado de la boca, por lo que no podía oficiar de juez y de director de policía reintegrado."<sup>39</sup> Visto cómo se precipitaron los sucesos fue organizado de inmediato, mediante decreto, un Tribunal estatal extraordinario que se reunió por primera vez el 19 de junio de 1822, en el Fuerte de Rubiera, una localidad entre Reggio y Módena.<sup>40</sup>

Al comienzo de la instrucción, el juez Vedriani planteó algunas objeciones sobre los criterios adoptados por Besini, aduciendo que las confesiones obtenidas a cambio de promesas de indulgencia debían aparecer como privadas de todo fundamento. La advertencia planteada por Vedriani era verdad; precisamente existía la sospecha, confirmada varios decenios más tarde por los pocos testigos sobrevivientes, que la policía había recurrido al suministro de atropa belladonna y de estramonio. Pero el temor de ver desaparecer todo el andamiaje de la acusación indujo entonces a la comisión a no tomar en cuenta las excepciones jurídicas planteadas. El anciano juez dimitió, aduciendo motivos de salud.

El imputado Carlo Zucchi, al inicio del proceso, estaba detenido en la cárcel política de la capital lombarda. Su caso fue motivo de un conflicto de competencias entre las comisiones de Milán y de Venecia.<sup>41</sup> Abundante y detallada fue la correspondencia entre el Conde de Gardani, presidente del Imperial Real Tribunal criminal de Venecia, Della Porta, presidente del tribunal milanés, Don Francesco Orefici, presidente de la Comisión especial de segunda instancia de Milán, el Conde Strassoldo, Gobernador de Milán, y el Conde Carlo Inzaghi, Gobernador de Venecia. El conflicto surgió del hecho que "el condenado Munari expone que lo oyó sindicarse junto con algún otro individuo de Reggio, pero que al no haber tenido nunca con él un contacto directo ni haberlo conocido personalmente no puede procurar a esta comisión un argumento válido de proceso penal contra dicho individuo."<sup>42</sup> La acción de Carlo Zucchi fue inmediatamente integrada a un contexto más amplio que apuntaba, por un lado, a la aparición de una nueva conciencia patriótica, y por el otro, al riesgo de un temido derrumbe de los gobiernos existentes. De los interrogatorios no surgieron indicios evidentes en su contra, pero le fue endosada la imputación genérica de conocer los manejos que en 1818 habían buscado la integración de la masonería con la carbonería. Más aún, en las mismas filas de la masonería reformada se trataba de "encontrar aque-



Los prosélitos influyentes y notables que se negaban a rebajarse a la carbonería, convertida ya en demasiado común.<sup>43</sup> El intento estaba siendo impulsado por los sectarios de Romaña, y muy pronto se extendió a Bolonia y Módena. Las mismas confesiones de Maroncelli y Laderchi parecían confirmar una prolongación del fenómeno a Parma y el Lombardo-Véneto. Los movimientos de los sectarios eran escrupulosamente seguidos por el trentino Antonio Salvotti, un magistrado dotado de gran inteligencia y habilidad, cuyas observaciones fueron siempre bastante precisas y meticulosas. A diferencia del despiadado Besini, Salvotti fue un hombre intachable y no carente de humanidad. Las investigaciones lo habían llevado a sospechar que, hacia fines de 1817, el Gran Oriente de Francia había tratado de activar una nueva masonería en toda la península, organizándola en circunscripciones, cada una con un cierto número de logias madres y logias hijas.<sup>44</sup> Las informaciones en poder del Gobernador Strassoldo parecían excluir la existencia de sectas secretas en Lombardía. Él confirmaba que habían habido logias masónicas en Milán (por lo menos cuatro) y otras en Brescia, Bérgamo, Mantua, pero a su entender habían dejado de existir todas.<sup>45</sup> Una afirmación quizás demasiado apresurada sobre un fenómeno que debía estar aún activo. Casi todas estas ciudades fueron visitadas por Carlo Zucchi en tiempos de la sociedad con Vincenzo Carnevali. En los resúmenes de Salvotti no faltan referencias precisas a los arrestos en Mantua de algunos personajes sospechosos de haber tenido relaciones con los sectarios de Módena. Entre estos está citado Manfredini, a quien Zucchi debe haber conocido con certeza.<sup>46</sup> Muchas eran aún las incógnitas sobre la organización, y la policía confiaba en que la detención del grabador reggiano podría servir para conseguir nuevas informaciones sobre las conjuras en plena realización, confiando en la "utilidad de una

**ASRe AZ 72**

"Lugar subterráneo". Grabado dedicado al Sr. Conde Giovanni Paradisi. Dibujo de Vincenzo Carnevali grabado por Carlo Zucchi.

**Civica Racolta delle Stampe "Achille Bertarelli"**

Giacomo Pinchetti. Planta de Milán. Detalle (1801). En la parte superior puede verse el gigantesco proyecto, no realizado, del "Foro Bonaparte", diseñado por el arquitecto Giovanni Antonio Antolini.



investigación permanente entre los diversos gobiernos italianos.<sup>47</sup> Esta expectativa fue boicoteada por el escaso apoyo del gobierno estense, obstinado en no querer proveer las ulteriores justificaciones reclamadas por las comisiones de Milán y de Venecia. Las autoridades de Módena invocaban un precedente de 1814: el arresto del ex oficial Cavedoni, realizado allí pero muy pronto entregado a las fuerzas austríacas. ¡Un favor que, a su entender, debía ser retribuido! Si luego el Gobernador de Milán “consideraba necesario procurar instrucciones de su Gobierno en Viena sobre ese propósito, le ruego que retenga a Zucchi en arresto, y advertirme de manera que yo también pueda disponer –es Molza quien escribe– los oficios oportunos con su alteza el Príncipe de Metternich.”<sup>48</sup> Lo que sonaba a un severo reclamo, hecho a un gobierno extranjero, a las instrucciones de la corte imperial. A la comisión de primera instancia de Venecia, que se consideraba la única competente para juzgar la acción de Zucchi, correspondería la tarea de evaluar si (y cómo) secundaría los reclamos del gobierno estense. Se le contestaba desde Módena<sup>49</sup> que había grabado una lámina de cobre usada para el pergamino del Dr. Antonio Sacchi di Mirandola, de haber hecho estampar con prensas de Vincenzo Melegari las patentes que sirvieron en Reggio para los afiliados, de ser el secretario de la logia de “San Juan de Jerusalem, bajo el título distintivo de la “Constanza” del Oriente de Módena”, y finalmente de poseer además de la susodicha lámina de cobre, también los dos sellos de la logia, uno para tinta y el otro para lacre para la impresión en relieve del símbolo.<sup>50</sup> Del examen de las actas relativas a su arresto, sabemos que el prisionero sostuvo más interrogatorios y que, al final, admitió las acusaciones.<sup>51</sup> Admitió haber sido secretario, haber preparado las planchas para los diplomas, pero se obstinó siempre en no querer involucrar a nadie consigo mismo. Excluyó que su militancia masónica escondiese fines políticos, acreditó siempre el carácter filantrópico y de socorro mutuo de la sociedad a la que pertenecía. En la cárcel sufrió también una minuciosa pesquisa el 24 de mayo de 1822.<sup>52</sup> Finalmente llegaron de Módena informaciones posteriores sobre su situación comprometida en las actividades secretas, en especial como propagador de la Spilla Nera, pero se consideró que sus acciones habían estado circunscriptas sólo al territorio estense. Aún sin comprender la naturaleza y la finalidad de la logia llamada Constanza, la Comisión no la equiparó a la Carbonería. Se decidió que para el detenido Carlo Zucchi “no hay motivo para un proceso”, pero que era conveniente entregarlo a la autoridad estense.<sup>53</sup> El 26 de agosto un informe de la Dirección general de la Policía milanesa anunciaba que Zucchi “ya fue retirado de estas cárceles y acompañado a Mantua donde llegó el día 11 para su posterior extradición.”<sup>54</sup> Conducido a Rubiera, fue enviado a juicio ante el Tribunal estatal extraordinario. El proceso se prolongó hasta el 11 de septiembre en que fue pronunciada la sentencia. Carlo Zucchi, que se declaró inocente, fue condenado a tres años de cárcel y al desembolso de los gastos procesales. En Rubiera fue uno de los poquísimos acusados que no admitió las propias culpas. Sin ceder a ninguna ilusión de indulgencia, rescató sus ideales patrióticos con dignidad y honor.

Desde su arresto Carlo Zucchi se había declarado grabador y pintor teatral. Una de las primeras preguntas que le fueron hechas fue si había grabado en 1818 una lámina en cobre con negro humo (hollín) que no tuviese relación con perspectivas teatrales o con la arquitectura. Eludió la pregunta, respondiendo: “decir grabar a la acuarela, al aguatainta, a la aguada, son todos sinónimos de la acuarela. Imprimir con humo sólo significa el color que se quiere dar a la lámina que se quiere imprimir. Declaro entonces que también a base de humo han sido estampadas algunos de mis grabados en 1818, pero todos representaban perspectivas

teatrales.<sup>55</sup> Sobre él pesaba la grave sospecha de que “con el pretexto de procurar asociados para el grabado de las escenas del Caballero Fontanesi, de quien gran parte ha sido grabada,<sup>56</sup> los frecuentes cambios escondían sin duda algo.

Conocemos un primer documento de octubre de 1817 dirigido a “Lodovico Pozetti, Ercole Montavoci. Carlo Zucchi diseñador y pintor teatral a los artistas de Italia y amigos de las Bellas Artes”,<sup>57</sup> que comprueba su actividad de grabador. Es el manifiesto de una sociedad, nacida con el objeto de publicar doce estampas sobre diseños de Francesco Fontanesi y “seis paisajes creados, dibujados y grabados por Lodovico Pozzetti”,<sup>58</sup> tomando como ejemplo –según recuerda Marinella Pignozzi–<sup>59</sup> la *Colección de varias escenas teatrales* del boloñés Antonio Basoli. La sociedad tenía su sede en Reggio, corso della Ghiara dal Crocifisso n° 1739, y el precio de la suscripción era de 1,75 libras italianas por lámina.

La iniciativa no debió tener mucho éxito. Existe además una serie de cartas, conservadas en parte por el Archivo de Estado de Reggio Emilia, en parte por la Biblioteca Municipal Panizzi, que documentan una segunda iniciativa de “empresa editorial” –ella también de corta duración– llevada a cabo por Carlo Zucchi y Vincenzo Carnevali. La idea de esa colaboración, con diversidad de roles y de responsabilidades financieras (casi íntegramente encomendadas a Carnevali) surgió a partir de 1819. Lo atestigua la carta de Geminiano Vincenzi dirigida a los “Sres. Profesores Carnevali y Zucchi”. Vincenzi ofrecía toda su dedicación para difundir la publicación de las escenografías a través de una fórmula de asociación, comprometiéndose a conseguir primero los abonados a quienes enviar luego las estampas. Les advertía, de todos modos, de las posibles dificultades: “deberán pensar que ahora sale otra colección en Florencia... En Venecia hay muchos comerciantes

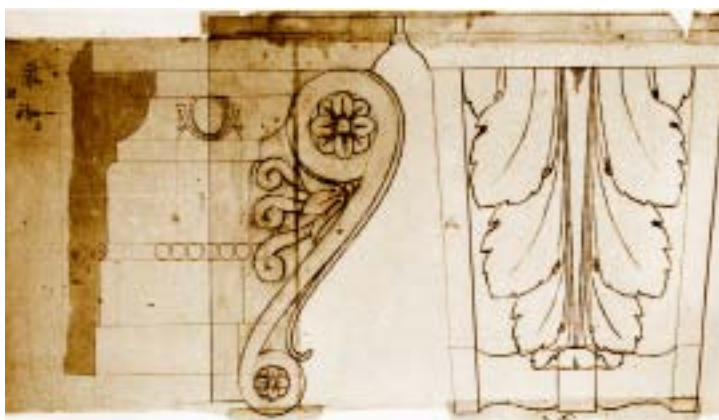
ASRe 837

Dibujo perteneciente a la colección de Carlo Zucchi.  
Escena con ruinas antiguas (Roma?).



ASRe 823

Carlo Zucchi. Estudio de ménsula.



en estampas, pero cada uno vende las que posee en su fondo.”<sup>60</sup> Hay que esperar al año siguiente, precisamente al 7-03-1820 en que desde Bolonia cierto Antonio Landini, en un italiano muy dificultoso, se ofrece a mostrar la colección de estampas a artistas y aficionados.<sup>61</sup> Las tablas ya debían estar listas, como se puede deducir del único módulo de sociedad<sup>62</sup> que nos ha llegado, en el que nos enteramos de las indicaciones sobre las modalidades de entrega y de pago. Las copias debían salir en “cuadernitos de cinco pliegos”, mientras que el importe sería pagado al ser entregadas, como lo establecía el documento del 1-02-1820 firmado por los responsables. La iniciativa, bastante ambiciosa, consistía en la *Colección de 50 estampas grabadas en contorno que representan escenas teatrales* de Francesco Fontanesi, Giovanni Paglia, Pietro Gonzaga, y los hermanos Carnevali, sobre diseños preparatorios del mismo Vincenzo Carnevali y grabadas por Zucchi (tanto al contorno como al aguatinata y al humo).

Existen dos cartas de Carlo Zucchi, enviadas desde Mantua a Vincenzo Carnevali, que documentan no sólo las dificultades en encontrar nuevos abonados, sino también los enormes gastos (todos, por otra parte, a cargo de Carnevali) debidos a los grandes impuestos sobre las mercaderías que entraban. Ante los exorbitantes tributos para la entrega de toda la colección de estampas, que ya hacía algunos días que estaba detenida en la aduana de Mantua (los controles eran rigurosísimos), fue constreñido a una selección: retiró así sólo 9 de los 25 kg. y reexpidió a Reggio el remanente.<sup>63</sup> “En cuanto hube pagado estos jodidísimos impuestos comencé a hacer las entregas a los pocos suscriptores que obtuve hasta ahora”. Por el momento eran ocho, seis para las estampas en acuarela y dos en contorno, pero no perdió las esperanzas de poder suscribir otros más antes del día en que partiese a Verona. Se declaró

confiado de que en Mantua el número pudiese aumentar, dado que “el Sr. Manfredini me asegura que hace todo lo posible para ser útil tanto al amigo Cosmi como a nosotros.”<sup>64</sup> Las respuestas de Carnevali,<sup>65</sup> a pesar de que lamentase los magros resultados (“ya todo conjura para mis males”), depositaba aún plena confianza en los buenos oficios de Zucchi (“yo siempre estoy en vuestros santos brazos, tanto para la actividad como para los gastos”). Sin embargo, le advertía que “Spaggiari regresó de Módena y ha traído de vuelta los papeles de Maranesi que no quiere asociarse”. Manfredini y Maranesi sufrieron, igual que Zucchi, la cárcel por motivos políticos, ante la acusación de que esos viajes que hacía entre Parma (donde fue arrestado), los Estados estenses y el Lombardo-Véneto, debían servirle no tanto (o no sólo) para atender a los intereses de la sociedad sino para realizar contactos entre afiliados a sectas secretas. El 7 de abril le escribió a Carnevali que había renunciado a un viaje de Verona a Vicenza, y de allí a Padua, Bergamo, Brescia y finalmente a Milán. Ante las pocas adhesiones conseguidas entre Mantua y Verona, se abstuvo –para no cargar con más gastos a Carnevali– de dirigirse directamente a la capital lombarda. Le propuso revender en Milán las planchas ya grabadas, dados los costos menores,<sup>66</sup> y le informó sobre la poca calidad de las estampas producidas por Melegari (el mismo que sirvió para reproducir el diploma masónico de Sacchi). Entre los posibles revendedores dio dos nombres: Giuseppe Vallardi y Bettalli, que le parecían interesados en la adquisición de las planchas “en cuadernitos de cinco pliegos”. Esperaba realizar buenos negocios también en Lodi, donde conocía a un distribuidor de tabaco (un reggiano que residía allí desde hacía muchos años) que, habiendo sido ya su cliente, habría podido ayudarlo en la búsqueda de nuevas suscripciones. Desde el 1º de abril estuvo en condiciones de mantenerse en forma



autónoma, sin pesar más sobre las espaldas de Carnevali. Gracias a recibir algunas propuestas de trabajo, “del Sr. Profesor Sanquirico y de (Samuel) Jesi y también de Vallardi, mientras trabajo para ellos podré trabajar también para nosotros, y ahorrar los gastos de elaboración, y con la ganancia que obtenga de estos pedidos podré pensar en mi mantenimiento sin tener que hacer además deudas”<sup>67</sup> Tuvo ocasión de grabar para Gaspare Galliari y colaboró en la colección de las decoraciones escénicas hechas por Alessandro Sanquirico para el Teatro alla Scala.

Las complicaciones comenzaron cuando Zucchi, con gran desagrado de Carnevali, estableció su propio domicilio artístico en Milán. Al principio trató de hacerle digerir la novedad de a poco, advirtiéndole que si lo hubiese considerado un impedimento para la entrega de los trabajos estaría dispuesto a regresar. Pidió finalmente las estampas ya grabadas, de manera que para la feria pudiese tener los grabados para los suscriptores de Parma, Reggio y Módena. Al instarlo a suspender las compras de planchas en Venecia, más caras que las de Milán, lo alentó sobre los progresos de la sociedad, aumentada a 38 colecciones de acuarela y 16 de contorno. Pero la fractura ya estaba consumada, y Carnevali intuyó claramente el torpe intento de quitar de sus manos la dirección de la iniciativa. La disputa está testimoniada por un duro intercambio de cartas que tienen como interlocutor privilegiado al arquitecto escenógrafo Giovanni Paglia. A él se dirige Carlo Zucchi para que persuadiese a su socio por “la equivocación”, explicándole ordenadamente las ventajas económicas (impuestos, estampas, impresión, planchas, papeles, comercialización) que, a su entender, se podrían obtener en caso de que la elaboración fuese trasladada a Milán. Insistió en su voluntad de mantener los compromisos: “si hubiese tenido la intención de no proseguir el trabajo iniciado –escribe Zucchi– la oca-

ASRe AZ 664

Dibujo perteneciente a la colección de Carlo Zucchi.  
Plaza de San Marco, Venecia, en el siglo XVIII.



ASRe AZ 627

Carlo Zucchi. Escena teatral?



sión se me presentó cuando fui a Bolonia, y me hizo saber muchas veces el Sr. Basoli (Antonio Basoli) que si quería quedarme allí a trabajar en su colección él me aseguraba trabajo por dos años, tomándome a 45 escudos por mes y alojamiento, pero a condición de que abandonase cualquier otra actividad.<sup>68</sup> No está de más recordar que en Milán las perspectivas de trabajo eran ciertamente mejores que en otras partes, pero si Carnevali, a quien el intento de convencerlo se tornó insistente, hubiese reclamado que el trabajo fuese hecho en Reggio, “en Reggio se debe hacer, es suficiente con que me den la seguridad de que no me moriré de hambre como confidencialmente a Ud., Señor Paglia, tengo que decirle que algunas veces, y a menudo, me he encontrado en esta dura circunstancia, es decir: estar también 48 horas sin alimentarme... ¡y ya es bastante!”<sup>69</sup> Se declara satisfecho que, después de casi un mes sin trabajar, Sanquirico le hubiese encargado el grabado de dos escenas, no obstante que la compensación –o, como la define, “la cuota de su propia inexperiencia”– sea bastante miserable. En una carta siguiente, enviada a Paglia directamente por el Sr. Luigi Arrighi (propietario de una pequeña colección de cuadros, muy bien informado sobre los hechos) lamentaba que la carta anterior hubiese seguido su curso, y renovaba el pedido de su intersección ante Carnevali. Preguntaba, entre otras cosas, si había podido encontrar a un tal Francesco Corradini para que le diese informaciones sobre ciertos negocios suyos en Reggio.<sup>70</sup> Zucchi escribió una tercera carta a Vincenzo Carnevali, siempre sobre el esquema de las anteriores. También a él, como ya había hecho con Paglia, le pidió que se acercase a Corradini y Zanibelli. Más interesante es la segunda parte de la carta, donde expresa algunas observaciones “sobre la manera de la pintura teatral, y la invención o composición de las escenas, así como

también del mecanismo. Si sucediese que a Vd. le agradasen estos pasatiempos míos no dejaré de procurarme el gusto de hacerlo partícipe.”<sup>71</sup> Las observaciones, que reportó íntegramente en un anexo y que debían ser leídas paralelamente con la *carta a un amigo*<sup>72</sup>, estaban integradas por diseños explicados con textos de Denon y otros autores. Se trataba de algunas reflexiones con comentarios de las severas críticas realizadas en el ambiente milanés sobre el diseño de un *templo egipcio*, una de las láminas de la famosa *Colección*. Vincenzo Carnevali,<sup>73</sup> que había tenido el mérito de la difusión del gusto egipcio en Reggio, un gusto que encontraba origen en algunos textos de Piranesi y que –gracias a Napoleón– se convirtió en parte integrante del Imperio,<sup>74</sup> evidentemente había pasado de la licitud no querida a la limitada búsqueda de los artistas milaneses. El pedido de Zucchi estaba sustancialmente dirigido a la perfección técnico-formal de la esperable representación geográfica, histórica y temporal de la escena.<sup>75</sup> En la respuesta<sup>76</sup> Vincenzo Carnevali se declaraba bastante molesto por las críticas, recordándole que le había advertido sobre las licencias tomadas, pero agradecía las observaciones y los diseños recibidos. Terminaba precipitadamente la carta echándole en cara las deudas contraídas por su causa, y reprochándole “a decisión ya tomada de no regresar (esto con toda lealtad) para luego traicionarme en otros tantos asuntos.” Reforzó la dosis al decir que Zanibelli no estaba autorizado para tomar ninguna decisión, y que más aún: “no sabe ni siquiera de tu ausencia porque nada le dijiste de tu partida” (lo que hace pensar si, vistos los sucesos políticos, no era inoportuno para Zucchi hacerse ver por aquellos lugares). La historia de esa sociedad llegaba ya a su fin. Vista la decisión irrevocable de permanecer en Milán, a menos de que le fuese garantizado el sustento cotidiano (algo imposible, ante las dificultades financieras de Carnevali),

fue cortante el comentario del socio: “Estuviste en libertad de hacer lo que querías tal como lo hiciste, y yo estoy en libertad de hacer lo que quiera tal como lo haré!”<sup>77</sup>

El 7 de julio llegó una carta expedida en Cádiz, del académico tiberino Raphael Ferry y Ferry<sup>78</sup> que se comprometía a suscribir tres colecciones al contorno y una a la acuarela. El 5 de agosto Vincenzo Canevali, agradeciéndole la respuesta, le preguntaba qué modalidad de envío prefería: por fascículo o por colección completa. Le recordaba que, por dificultades surgidas independientemente de su voluntad, hasta el momento sólo habían salido dos fascículos, uno de seis estampas al contorno, y las mismas a la acuarela, y lo saludaba garantizándole que el trabajo sería distribuido muy pronto.<sup>79</sup> Las seis estampas siguientes fueron grabadas por Ercole Montavoci (que tomó el lugar de Zucchi) pero, después de estas, la empresa cesó. La buena calidad ortográfica, como se puede notar leyendo la correspondencia, y la indudable conciencia artística demostrada por Zucchi en materia de arte, denotan la diferente extracción cultural de los dos personajes.<sup>80</sup> Se advierten aquellas potencialidades que se expresan cumplidamente sólo durante el largo exilio sudamericano y que hacen de él una de las figuras de primer plano, como arquitecto e ingeniero, en la difusión del estilo neoclásico. Pero en esta etapa de su vida, que va desde su enrolamiento voluntario hasta su arresto, nada surge por el momento en su carácter de arquitecto e ingeniero, aunque no tenemos que olvidarnos que Zucchi vivió en un período de transición, en lo referente al currículum de estudios necesarios para la obtención de aquellos títulos. Un período de transición, hay que recordar, perturbado además por las guerras napoleónicas. Es verdad que, de regreso de Sudamérica, el arquitecto (de derecho o de hecho, de todos modos eso poco importa) Carlo Zucchi anticipaba a la hermana que el regreso a la ciudad natal lo pondría finalmente en condiciones de realizar una obra proyectada desde la época de su estadía en Milán, e inspirada en un trabajo análogo realizado por Scipione Maffei: *Reggio Illustrata*,<sup>81</sup> un libro artístico que describiría las bellezas de su ciudad. Por desgracia, sólo fue un sueño, y con este sueño de grabador tuvo fin también su carrera de artista.

ASRe AZ 890

*Alegorías y trofeos militares. Dibujos calcados por Zucchi de otras fuentes.*





ASRe 862-2

Carlo Zucchi. Estudio de un rostro.



ASRe AZ 89

Carlo Zucchi. Guarda ornamental.

- <sup>1</sup> ASRe, Archivi privati “Bongiovanni”, Carlo Zucchi, Carte professionali, 3.
- <sup>2</sup> Pietro Giannone. Soneto por el día onomástico de Carlo Zucchi, en G. Badini, *Lettere dai due mondi. Pietro de Angelis e altri corrispondenti di Carlo Zucchi*, ob. cit., pp. 378-379.
- <sup>3</sup> ASMi, “Processi politici”, b. 14. Cartas del Marqués Giuseppe Molza al Conde Giulio Giuseppe Strassoldo, gobernador de Milán, del 9 y 20-02-1822.
- <sup>4</sup> ASMi, “Processi politici”, b. 42 (pezza n. CMXCII). En mérito a los documentos procesales de Carlo Zucchi sobre su captura en Milán, (el índice está redactado por la Imperial real Comisión especial de 1º instancia en Milán, 19-08-1822), que reporta entre otros hechos los referentes a Livia G. Biagi Borromini. Elenco al 992 de los documentos concernientes al detenido político Carlo Zucchi que van unidas a la consulta n. 2 a la Imperial real Comisión especial de segunda instancia. Nota 24-06 1822 de la Dirección general de la policía con la que se acompañan las siguientes actuaciones: ...Examen 12 de mayo de Livia Borromini... Protocolo 4-04-1822 de la pesquisa realizada en el domicilio de Livia Borromini... Examen 4 de mayo de Livia Biagi Borromini... Examen de la Borromini el 18 de junio ante la comisión.
- <sup>5</sup> “También di pasos en falso, pero no en América, Milán es testigo, y es verdad que fue un escándalo, al no haber estado ligada con vos de ningún modo, y... haber estado encerrada en una prisión durante 46 días no fue precisamente un gran honor que tuve ante la gente que me conocía”...; cfr. G. Badini, *Lettere dai due mondi. Pietro de Angelis e altri corrispondenti di Carlo Zucchi*, ob. cit., p. 375. —<sup>6</sup> Carta de agradecimiento de Giuseppe Molza (fecha del 27-03-1822) al gobernador de Milán por la comunicación recibida con fecha 23 de febrero sobre los resultados de la pesquisa en casa de Carlo Caimi. La misma fue también usada por las autoridades estenses como motivo de imputación contra el General Zucchi, ASMi; “Processi Politici”, b. 14.
- <sup>7</sup> Carlo Zucchi reivindica su actividad autónoma de diseñador de decorados teatrales documentada por algunas obras como por ejemplo Il Carcere, conservada en el Museo Teatral alla Scala (col. Esc.656, cfr. M. Pigozzi, *La scenografia a Reggio nel Ottocento*, Sansoni, Florencia, 1980, pp. 180-181) y una serie de láminas en los Civici Musei (museos cívicos) sobre ideas de Galliani que Zucchi dibujó y grabó. En muchas otras láminas conservadas en la Biblioteca Municipal Panizzi (Raccolta Curti), en los Civici Musei o colecciones privadas, aparece sólo como grabador.
- <sup>8</sup> ASMi, “Processi politici”, b. 42. La descripción de Carlo Zucchi hecha por Antonio Sacchi, en el interrogatorio del 9-02-1822, es levemente distinta. Se indica “estatura mediana, cuerpo proporcionado, cabellera rubia, rostro oblongo, de color rosado, vestido decentemente, no puedo describirlo mejor dado el paso del tiempo”...; ASMi, “Processi politici”, b. 40”.
- <sup>9</sup> ASMi, “Ministero della Guerra”, Personale, nomine. b. 2036. Folio suelto encabezado “Personale promozioni” Zucchi (?), Sottot. di Guard. Promosso Ten. e nel detto (año) - Atti di Governo al 18.840 del 1813 (en Actos de Gobierno no existe una serie coherente a causa de las pérdidas sufridas por los bombardeos en la 2º Guerra Mundial). El grado de teniente es confirmado por Giovanni Manzotti, activo secretario y principal denigrador de los liberi muratori (libres masones, en su manuscrito Memoria de las sectas y de las conspiraciones desde el año 1816 al 1822, conservado en el Archivo de Estado de Módena. No hay mucha definición sobre cuál habría sido el grado efectivo del oficial Zucchi. En algunas cartas, Giovanni Grilenzoni se dirige al Sr. Capitán Carlo Zucchi, cfr. G. Badini, *Lettere dai due mondi Pietro de Angelis e altri corrispondenti di Carlo Zucchi*, ob. cit., pp. 339, 342. En los testimonios dejados por los inquisidores del proceso de Rubiera, Francesco Maranesi lo define como sargento de la armada italiana, mientras que Benedetto Sanguinetti declara que el antiguo gobierno italiano reconocía, acorde a lo que declaró el mismo Zucchi, el grado de ayudante suboficial. El ex capitán Giovanni Antonio Malagoli sostiene que Zucchi “había servido conmigo en 1803 y 1804 en el Segundo Regimiento de línea italiano”.
- <sup>10</sup> Sobre la muerte de Giovanni Paglia: “¡Ah maestro mío! Mi gratitud vaya hacia ti, y tu amorosa benevolencia, ni un solo momento te aparté de mi mente, y nunca será apartada de ésta, mientras un soplo de vida! La gratitud es el primero de los deberes del hombre!”, ASRe: Archivi privati, “Bongiovanni”, Corrispondenza, 16-02-1847.
- <sup>11</sup> ASRe, Archivi privati, “Bongiovanni” Carlo Zucchi 9/H-B-A
- <sup>12</sup> ASRe, “Atti del Liceo” b. II, fasc. 1.
- <sup>13</sup> ASRe, “Atti del Liceo” b. II, fasc. 1.
- <sup>14</sup> A. Marzi S. Ferari G. Rapaggi, *Storia dell’Istituto d’arte “Gaetano Chierici” dalle origini ai nostri giorni*, Istituto statale d’arte “G. Chierici”, Reggio Emilia, 1980.
- <sup>15</sup> O. Rombaldi, *L’istruzione superiore in Reggio Emilia 1750-1861*, AGE. Reggio Emilia 1955.
- <sup>16</sup> El Profesor Luigi Cagnoli fue uno de los diez masones reggianos citados en el Manoscrito di Giovanni Manzotti di S.Bario 1831, *Memoria delle sette e delle cospirazioni dell’anno 1816 al 1822*, ASMo., “Alta Polizia”, actas varias, b. 100, fasc.IV.
- <sup>17</sup> ASRe, “Atti del Liceo”, b. II, fasc. 7 (1804-1805) Lista de los estudiantes de álgebra y geometría. La lista no tiene fecha, pero en la parte superior, sobre la izquierda, aparece “n. 8”.
- <sup>18</sup> ASRe, “Atti del Liceo”, b. II, fasc. 7 (1804-1805). Carta del 3-02-1804.
- <sup>19</sup> ASRe, “Atti del Liceo”, b. II, fasc. 7 (1804-1805). Lista de los estudiantes de álgebra y geometría. La lista está fechada en 1804, y en la parte superior, sobre la izquierda, aparece “n. 26”.
- <sup>20</sup> “El Prefecto del Departamento del Crostolo me envía con los informes más favorables el pedido del jovencito Carlo Zucchi, por su educación, óptima conducta, y el ejemplo de las virtudes paternas promete el mejor resultado”. ASMi, “Ministero de Guerra”, b. 1976, (n. 13761).
- <sup>21</sup> Milán, 22 de Octubre de 1804, Año 3. El Comandante de la Guardia del Presidente, Jefe de Brigada Viani, al Ministero della Guerra. “El jovencito Carlo Zucchi, que con despacho favorable ord. 13761 del 11 de Agosto pasado, me autorizó a admitir en este selecto Cuerpo, se ha presentado sólo este día, y fue incluido en el batallón de Cazadores. Reciba, ciudadano ministro, la declaración de mi respetuosa subordinación”. Viani, ASMi, “Ministero della Guerra”, b.1976”.

—<sup>22</sup> G. Badini, *Lettere dai due mondi*, ob. cit., p. 16. La afirmación de Zucchi no podía ser veraz. Fue admitido en la Guardia del Presidente sólo gracias a la intervención del Ministro de Guerra, que había sido previamente informado sobre la estatura y sobre la edad del joven.

—<sup>23</sup> Son dos convocatorias (5 de julio y 17 de septiembre) para una logia en rue Saint Honoré n. 219, cfr. AA. VV. *La memoria del futuro: Carlo Zucchi ingeniero arquitecto*, ob. cit. Sobre su estada en París, vd. M. G. Renard: "L'architetto reggiano Carlo Zucchi. L'incontro con artisti e letterati a Parigi", en *Reggio Storia N° 106* (enero-marzo, 2005), pp.35-41.

—<sup>24</sup> ASMi., "Processi politici", b. 40 (pezza n. DCCLXXV).

—<sup>25</sup> Estaría probado que el Duque Francesco IV perteneció a la secta, nacida en 1815 con el propósito de reconstruir el Güelfismo y echar a los austríacos. Ante las advertencias que le envió Metternich, el Duque respondió que con su presencia en la misma vigilaba por cuenta del Emperador. Cfr. O. Dito, *Massoneria, Carboneria ed altre società segrete nella storia del Risorgimento italiano*, Turín 1905 (rist. anast. Bologna, Forni, 1978).

—<sup>26</sup> AA. VV., *La memoria del futuro*. ob. cit., pp. 87, 270, 271, 273. Vd. también en G. Badini, *Lettere dai due mondi*, ob. cit., la correspondencia con Pietro de Angelis sobre los consejos que dio a Zucchi sobre el proyecto y las personas a contactar en París (en especial, Ludovico Tullio Gioacchino Visconti, a quien fue dedicado el proyecto del Monumento a Napoleón).

—<sup>27</sup> Declaración del ex Capitán Giovanni Antonio Malagoli. Levemente diferente de la de Benedetto Sanguinetti, según la cual Zucchi los hizo sentar a todos en derredor de una mesa y después "sacó de su cartera un documento que yo no podría precisar. Lo puso sobre la mesa, y después tomó por lo que recuerdo un pocillo de café, y puso en su interior diversos alfileres... y me parece que nos dio uno de aquellos alfileres a cada uno de nosotros..., y creo que mediante la entrega del alfiler uno se convertía en miembro de dicha sociedad", ASMi., "Processi politici", b. 42".

—<sup>28</sup> "Desde 1814 hasta todo 1819, época de mi partida de Reggio, su Alteza real el Duque de Módena no ha prohibido nunca con sus edictos públicos el ejercicio filantrópico de los hermanos libres franco-albañiles en sus estados, yo no me he ocupado de nada, salvo que nunca me he apartado de ningún individuo sin haberle sido útil o haberle procurado algún alivio, acorde tanto a mis circunstancias como a la situación suya. Puedo asegurar a Su Excelencia que mi corazón está limpio de todo lo que lo pudiese hacer sospechoso ante el Gobierno o las leyes, concluyendo en que el verdadero libre albañil debe ser filósofo; de manera que la particularidad del verdadero filósofo es la obediencia a las leyes del Gobierno, a las que vive subordinado, respeta la religión, y es enemigo de todo lo que esté en contradicción con estos principios", ASMi., "Processi politici", b. 40, carta de 24-03-1822".

—<sup>29</sup> La "lesa majestad" era un delito contemplado por el #1. T.2, L. 5 del Código de leyes y constituciones para los Estados estenses.

—<sup>30</sup> M. Pecoraro, "Massoneria, società segrete e congiura estense", en A. Spaggiari, G. Trenti (al cuidado de), *Lo Stato di Modena. Una capitale, una dinastia, una civiltà nella storia d'Europa*, Actas de la convención Módena 25/28-03-1998, V. II, 2001.

—<sup>31</sup> A. Luzio, *La massoneria e il Risorgimento italiano*, Zanichelli, Bologna, 1925.

—<sup>32</sup> D. Pampari, *La sentenza del tribunale statario straordinario di Rubiera e la relazione di Antonio Panizzi (1822-1823)*, Tipolitografia Lusuardi, Bagnolo in Piano (RE) 1974.

—<sup>33</sup> "¡Valientes soldados húngaros! Las artes astutas de Austria, por vosotros conocidas desde hace muchos siglos, os llaman a los más altos honores en la guerra italiana, para combatir no por la querida patria... sino contra gente de paz. Nuestra libertad ha sido agredida con el mismo propósito muy inicuo con que un día fue asaltada la vuestra, es decir, a fin de que mientras los individuos combatan, todos queden sojuzgados... Por lo tanto, vosotros, que habéis venido a combatir, imitad a vuestros mayores, y dirigid la vista hacia vuestros descendientes, para que la historia no diga que los nobles húngaros fueron lanzados a nuestro exterminio como instrumentos de una dominación infame...". N. Campanini, "I proclami latini diretti dagli italiani", en *Rassegna storica del Risorgimento*, año VI, 1919, fasc. 14, p. 347.

—<sup>34</sup> G. Bedoni, "Pietro Celestino Giannone, tra utopie e realtà politiche", en *Deputazione di storia patria per le antiche province modenesi*, Atti e memorie, serie XI — Vol. XVI, Aedes Muratoriana, Modena 1994. No está fuera de lugar recordar que, como Carlo Zucchi, también Pietro Giannone se enroló como voluntario en 1810 en los Cazadores a caballo del ejército del Reino de Italia.

—<sup>35</sup> Me refiero a los ex oficiales de la Armada Napoleónica: Giovanni Andrea Malagoli, Francesco Maranesi (hermano del Coronel) y Benedetto Sanguinetti.

—<sup>36</sup> ASMo., Archivo Austro-úgaro, "Alta Polizia", Atti vari, b. 100, fasc. IV.

—<sup>37</sup> L. Righi, "Note sulla Massoneria nel Ducato estense nei primi anni della Restaurazione", en AA. VV., *I primi anni della Restaurazione nel ducato di Módena*, Aedes Muratoriana, Módena 1981.

—<sup>38</sup> ASMi., "Processi Politici", b. 40.

—<sup>39</sup> "Dei processi e delle sentenze contra gli imputati di Lesa Maestà e di aderenza alle sette proscritte negli Stati di Modena. Notizie scritte da Antonio Panizzi e pubblicate da \*\*\* Per Roberto Torres Reggente la Stamperia dell'Universal. E si trova in tutti i paesi liberi 1823", en *Le prime vittime di Francesco IV Duca di Modena Notizie di Antonio Panizzi*, ripubblicate da Giosuè Carducci, Società Editrice Dante Alighieri di Albrighi, Segati e C., Milán. Roma. Nápoles, 1912, p. 75.

—<sup>40</sup> "El susodicho tribunal está compuesto por un presidente y dos jueces, no por otro juez procesal, uy un coadjutor, además de un procurador fiscal y dos cancilleres adjuntos. Presidente: el consejero Vincenzo Mignani, actual presidente del Tribunal de justicia en Reggio. Jueces: el Abogado Jacopo Mattioli, profesor de derecho penal y derecho patrio en el Rial Convitto di Fanano; el Abogado Alfonso Toschi, causídico del Colegio de Módena. Procurador-fiscal: el Abogado Felice Fieri, actual juez en el Tribunal de Justicia de Reggio. Juez procesal: el Dr. Giulio Vedriani. Coadjutor del juez procesal: el Dr. Pietro Curti, actual vice gerente en Formigine. Canciller solidario: el Dr. Notario Giuseppe Verini, uno de los actuales cancilleres del juez criminal en Módena — el Dr. Notario Domenico Giglioli, actual canciller del juez de Brescello; de la proclama del Supremo Consejo de Justicia, Módena 15-06-1822. Cfr. D. Pampari, *La sentenza del tribunale statario straordinario di Rubiera e la relazione di Antonio Panizzi (1822-1823)*, ob. cit.

—<sup>41</sup> La primera se ocupaba de los hechos y de las personas comprometidas en las revueltas de Nápoles y del Piemonte, mientras que la segunda tenía la tarea de investigar sobre las sectas secretas y, entre ellas, de tres en particular: la Carbonería, la Masonería y la Adelfia. En las sedes de gobierno del reino, Milán y Venecia, había tanto un tribunal civil como otro penal (los tribunales de apelación general, lombardo y véneto, constituían los de segunda instancia).

—<sup>42</sup> Nota del Conde Gardani al Sr. Consejero Aulico Della Porta, presidente del Tribunal criminal y de la Imperial regia Comisión especial en Milán, 16-04-1822, A.S.Mi., "Processi Politici", b. 36.

—<sup>43</sup> ASMi., "Processi Politici", b. 14 (n. 133, pezza n. MCCCXI del 12-05-1822).

—<sup>44</sup> ASMi., "Processi Politici", b. 14 (n. 157, pezza n. MCCLXXII del 16-04-1822).

—<sup>45</sup> ASMi., "Processi Politici", b. 14 (n. 157, pezza n. MCCXCVIII, nota del Conte Trassoldo del 21-04-1822).

—<sup>46</sup> ASMi., "Processi Politici", b. 14 (n. 133, pezza n. MCCCXI, informe expedido por la comisión de primera instancia de Venecia al presidente del Tribunal de Apelación de Venecia, con fecha 12-05-1822).

—<sup>47</sup> ASMi., "Processi Politici", b. 14 (n. 133, pezza n. MCCCXI, informe expedido por la comisión de primera instancia de Venecia al presidente del Tribunal de apelación de Venecia, con fecha 12-05-1822).

—<sup>48</sup> Carta del Marqués Giuseppe Molza fechada 6-03-1822 y adjunta a la carta del presidente A. Della Porta del 12 de abril, enviada a la comisión extraordinaria de primera instancia de Venecia; ASMi., "Processi Politici", b.40.

—<sup>49</sup> ASMi., "Processi politici", b. 42, nota del 20-02-1822.

—<sup>50</sup> De la declaración de Benedetto Sanguinetti del 11-02-1822: "aquella noche Zucchi había tomado el sello, con el que imprimió sobre el diploma la impresión con cera de España roja, y con el otro sello timbró en negro el otro lado del diploma, que le fue entregado esa misma noche a Sacchi", ASMi., "Processi Politici", b. 40".

—<sup>51</sup> "Zucchi negó al principio de su investigación política esta circunstancia (de ser el secretario de la loggia de Modena) pero finalmente lo admitió en el escrito que le fue sometido por la comisión, pero si estuvo dispuesto a confesar su culpa, en cambio se obstinó en callar sus cómplices, aduciendo como justificación de su silencio que no quería con sus revelaciones arrastrar a otros en esa desventura en la que había caído"; ASMi. "Processi Politici", b. 40, (pezza in DCCLXXXIX). La declaración, dirigida al Sr. Don Francesco degli Orefici, presidente de la Comisión especial de segunda instancia constituida en Milán, con firma de Salvotti, fechada el 5-07-1822.

—<sup>52</sup> "Siguiendo las órdenes del Director de policía Don Giulio Pagani de unirme al oficial del proceso Fedeli me he constituido en la cárcel en la que está el detenido político Carlo Zucchi, y he realizado una muy exhaustiva visita tal como me fue ordenada, en la que hasta hice vaciar todo el colchón de paja del detenido. El resultado de dicha visita en la que participaron también mis ayudantes fue el hallazgo de un trozo de vaso de vidrio que contenía materia compuesta líquida y negra, y dos plumas completamente preparadas y aptas para escribir, estos objetos estaban precisamente en la cabecera del lecho del susodicho detenido, posadas sobre el tablero del cuerpo de madera debajo del colchón. En la cómoda existente en la cárcel se encontraron pedacitos de papel escritos, sobre cuyo contenido hasta ahora no se puede pronunciar ningún juicio, pues primero deben ser conectados entre si para leerlos. Zucchi tiene por compañero de celda al arrestado Casiraghi, cuyo lecho fue también diligentemente inspeccionado, pero sin resultado..." ASMi., "Processi Politici", b. 42.

—<sup>53</sup> ASMi., "Processi Politici", b. 40 (pezza n. DCCLXXXVIII, relaciones sobre los actos que conciernen al detenido político Carlo Zucchi de Reggio 5-07-1822).

—<sup>54</sup> ASMi., "Processi Politici", b. 43 (n. 3237 pezza n. MXLVII).

—<sup>55</sup> ASMi., "Processi Politici", b. 40.

—<sup>56</sup> ASMi., "Processi Politici", b. 42.

—<sup>57</sup> El documento hallado por Elio Monducci y reportado por Davoli, cfr. Z. Davoli *Le raccolte di stampe dei civici musei*, Reggio Emilia 1983, p. 26. En mérito a los protagonistas citados se recuerda que "sus láminas de ruinas de la Antigüedad, neogóticas, neoclásicas (el Neoclasicismo fue introducido en Reggio por Fontanesi) habitualmente reportan la escena en acción, testimoniando también la vestimenta de los protagonistas y los modos interpretativos, más que escénicos, de la época, las diversas técnicas de claroscuros antes y después de la iluminación a gas. De hecho, todavía por varios años del Ochocientos, la iluminación fue confiada a antorchas colocadas detrás de bambalinas; de ahí la necesidad de intervenir con violentos claros y oscuros en la escenografía"; cfr. M. Pigozzi, *La scenografia a Reggio nell'ottocento*, ob. cit., p.171.

—<sup>58</sup> Pozzetti solía hacer claroscuros en los decorados, pero las luces no tienen la fuerza que se encuentra en las obras de Carnevali grabadas por Carlo Zucchi.

—<sup>59</sup> M. Pigozzi, *Disegni di decorazione e di scenografia nelle collezioni pubbliche reggiane*, "Civici Musei", Reggio Emilia, 1984.

—<sup>60</sup> ASRe., Archivi Privati, "Turri", b. 114/6, N° 52, carta 24-03-1819.

—<sup>61</sup> BMP., Mss. Turri A121 5/7/3.

—<sup>62</sup> ASRe., Archivi Privati, "Turri", b. 114/6 N° 53. La cédula de asociación está fechada 14-03-1820 y fue dirigida a Giuseppe Mazza, profesor de Arquitectura y miembro de la Comisión de Ornato de Verona.

—<sup>63</sup> "Cada kilogramo de papel impreso o grabado paga 4,18 liras, de manera que por mi paquetito que era de 25 kg. habría debido pagar 104,50 liras más otras 22,84 liras por gastos, agregando a esto 8,22 liras por el tránsito del Véneto y 3,75 por los changadores, que en total hubiese costado 139,31 liras. Pregunté al Sr. Director de Aduana si me era permitido retirar sólo una parte de la mercadería, me respondió que sí; pero con la condición de que lo que dejase debería ser reexpedido nuevamente por tránsito a Módena, y regresar a su lugar de procedencia, y esto sin dilaciones... Les eché una mirada a mis finanzas... Pagado todo nos sumó la cantidad de 9 kilogramos: la notita de impuestos que salió 37,87 liras, 14,80 de gastos, 5,67 por tránsito en el Lombardo-Véneto, y changadores 2,75 liras que en total suman 61,04 liras", ASRe., Archivi Privati, "Turri", b. 114/6 N° 57, carta 9-03-1820. "En cuanto hube pagado estos jodidísimos impuestos comencé a hacer las entregas a los pocos suscriptores que obtuve hasta ahora".

—<sup>64</sup> Considero que puede tratarse de Luigi Manfredini, el director del correo de Mantua, cuyas declaraciones en enero de 1823, luego retiradas, fueron determinantes para el arresto del General Carlo Zucchi.

—<sup>65</sup> ASRe., Archivi Privati, "Turri", 114/6, N° 55, carta 5-03-1820.

—<sup>66</sup> 1° El cobre, o sea la plancha, pulida y mejorada como las que vinieron de Venecia se obtienen a un costo de 3 liras de Milán la libra gruesa. 2° el papel se consigue a dos escudos de Italia al menos la resma, y también más liviana y de mejor calidad. 3° el estampador promete hacer hasta mil copias, y el precio por 100 es casi un poco más o un poco menos el mismo de Melegari, con la ventaja de la limpieza, la belleza y la cantidad. 4° los impuestos de salida son bajos, al revés que los de entrada... 5° el asunto de los impuestos es que ha retenido tantos y tantos que si se hubiesen asociado, y viendo anulados estos artículos, se podría esperar alguna respuesta sobre el tema, vale decir desde Brescia, Bérgamo, Padua, Venecia, Pavía, Como...; ASRe., Archivi Privati, "Turri", 114/6, N° 57, carta 7-04-1820.

—<sup>67</sup> ASRe., Archivi Privati, "Turri", 114/6, N\_ 57, carta 7-04-1820.

—<sup>68</sup> BMP. Mss. Turri, A 121 5/8, carta 9-05-1820.

—<sup>69</sup> BMP. Mss. Turri, A 121 5/8, op. cit.

—<sup>70</sup> Zucchi pedía a Paglia que preguntase a Corradini "cuál es el resultado de la petición dirigida por mí al ministro Rangani, por el asunto de la indemnización que debe al Coronel Villani por la compra de la casa de San Pellegrino"; BMP., Mss. Turri, A. 121 5/8 carta 20-05-1820.

—<sup>71</sup> BMP., Mss. Turri, A 121 5/7/4/1 carta 29-05-1820.

—<sup>72</sup> AA. VV., *La memoria del futuro: Carlo Zucchi ingeniero arquitecto*, ob. cit., apéndice IV, pp. 88-101.

—<sup>73</sup> Sobre el Templo Egipcio se ven las estampas conservadas en los Museos Cívicos (Inv. F22; Inv F. 6). Otra estampa se conserva en la Biblioteca Panizzi, "Raccolta Curti" (254 F 2), cfr. Z. Davoli, *Le raccolte di stampe dei civici musei*, ob. cit.

—<sup>74</sup> M. Pigozzi, *Disegni di decorazione e di scenografia nelle collezioni pubbliche reggiane*, ob. cit.

—<sup>75</sup> BMP., Mss. Turri, A 121 5/7/4/2.

—<sup>76</sup> BMP., Mss. Turri, A 121 5/2u; carta 6-06-1820.

—<sup>77</sup> BMP., Mss. Turri, A 121 5/2; carta 23-06-1820.

—<sup>78</sup> BMP., Mss. Turri, A 121 5/y.

—<sup>79</sup> BMP., Mss. Turri, A 121 5.

—<sup>80</sup> R. Finzi, "Alcune notizie sui pittori reggiani Cesare e Vincenzo Carnevali", en *Pescatore Reggiano*, Bizzocchi, Reggio Emilia, 1975.

—<sup>81</sup> G. Badini, *Lettere dai due mondi*, ob. cit., pp. 5 y 50.





# .| ENTRE LA NEUTRALIDAD TÉCNICA Y EL COMPROMISO POLÍTICO. CARLO ZUCCHI EN EL RÍO DE LA PLATA |.

**Fernando  
Aliata**

## EL ARQUITECTO EN EL PLATA

A comienzos de la década de 1820, Buenos Aires era uno de los únicos sitios de Occidente donde había sobrevivido un sistema político de carácter liberal representativo en plena etapa de la Restauración. Esta particular condición atraía un número no desdeñable de artistas, profesionales y hombres de letras cuyo pasado bonapartista o revolucionario les había cerrado en Europa todas las puertas. No resulta casual dentro de este contexto la llegada al Plata de un grupo de italianos con antecedentes liberales y un compromiso militante con la independencia peninsular. Su condición de exiliados sin posibilidades ciertas de encontrar trabajos retribuíbles en su país de origen los hacía especialmente aptos para embarcarse en esta inédita aventura. De todos modos, la migración de aquellos más notorios no fue espontánea, ya que en su mayoría fueron contratados en Europa por el gobierno rivadaviano. Nos referimos particularmente a Pietro de Angelis, Ottaviano Fabrizio Mosotti, Carlo Enrico Pellegrini, Pietro Carta Molino y Carlo Giuseppe de Ferraris, a los que podemos agregar a Carlo Zucchi. La intención de estos contratos era nutrir de profesores a la Uni-

versidad, sumar al naciente espacio de la prensa algunos publicistas o dotar de técnicos a la nueva burocracia del Estado, ya que no se encontraban reemplazantes en el ámbito local para muchas de las vacantes dejadas por los antiguos funcionarios virreinales.<sup>1</sup> Sin embargo, el arribo de este grupo se ve dificultado por el estallido de la guerra con el Brasil y por el bloqueo del Río de la Plata promovido por el Imperio. En el contexto de esta inmigración peninsular ilustrada, la presencia de Carlo Zucchi plantea algunos matices particulares. El arquitecto y su compañera Livia Borromini llegan a Montevideo a fines de diciembre de 1826 a bordo de la fragata francesa *Augustus* que había partido de Le Havre. Comparten el viaje con otros dos personajes que se trasladan también hacia la capital argentina con sus respectivas esposas para cumplir contratos de trabajo con el gobierno. Se trata del ya citado Pedro de Angelis y del español Joaquín de Mora. El publicista hispano permanecerá poco tiempo entre nosotros y pasará luego a Chile; el napolitano, en cambio, se radicará en Buenos Aires y cumplirá una vasta tarea como periodista y erudito al servicio del gobierno de la provincia de Buenos Aires. Durante esos años, construi-

rá con Zucchi una profunda amistad cimentada en el común exilio, en el asombro y a veces en el desprecio por una realidad que no esperaban encontrar y a la que nunca terminarán de acostumbrarse.<sup>2</sup>

Una vez en Montevideo y luego de esperar algunos días, de Mora y de Angelis realizan un accidentado derrotero para evitar a las naves enemigas y llegan a Buenos Aires el 27 de enero de 1827. Como Zucchi no tenía relaciones en esa ciudad, y seguramente no quería desafiar los peligros del bloqueo brasileño sin una protección oficial, permanece en Montevideo, probablemente a la espera de que su nuevo amigo pueda lograr algún compromiso laboral que, una vez acabada la guerra, le permitiese arribar al destino predeterminado. Es que a diferencia de de Angelis y de Mora, contratados en París por Lavroasiere, agente del gobierno argentino, Zucchi no poseía acuerdo oficial alguno. Si bien algunos autores señalan que había sido contactado en París por Manuel de Sarratea por encargo del Estado, los documentos del archivo parecen desmentir esa afirmación y nos demuestran que su viaje era una iniciativa personal.<sup>3</sup> Por otra parte, es bien sabido que durante la presidencia de Rivadavia el cargo de jefe del Departamento de Ingenieros Arquitectos estaba en manos de Próspero Catelin, quien tenía una sólida relación con el presidente, y que con los empleados del Departamento y algunos pocos extranjeros que residían en la ciudad estaban cubiertas las necesidades de arquitectos en la capital argentina.<sup>4</sup> La temeraria decisión de Carlo habla del probable estado de precariedad económica en que se hallaba en Francia y, seguramente, de la imposibilidad de conseguir un trabajo estable como extranjero.<sup>5</sup> Sus antecedentes políticos limitaban, por otra parte, la elección de posibles lugares para continuar su exilio durante este primer período de la Restauración monárquica que miraba con profunda desconfianza a quienes habían participado tumultuosamente de la actividad pública en los años anteriores. En ese sentido, la propaganda que los agentes argentinos difundían en los salones parisinos y en los ambientes ilustrados, debió haber sonado como música para sus oídos. Una república con un gobierno parlamentario que elige sus representantes por medio de elecciones que incluyen un amplio número de sufragantes; un país nuevo que llama generosamente a los extranjeros que deseen ayudar a la consolidación de una política ilustrada, surgía sin duda ante sus ojos como una de las pocas esperanzas en un mundo que tendía hacia un cerrado conservadurismo. Parecía entonces una propuesta atendible para su proyecto personal pasar a Sudamérica, consolidar su desarrollo como arquitecto a la espera de que la situación cambiase radicalmente en Italia o de no ser así, justificar su exilio con una prolífica carrera profesional al servicio de un nuevo Estado republicano.

A pesar de su precaria situación de viajero en tránsito, el tiempo de permanencia en una Montevideo ocupada por

MHNU

Adolphe D' Hastrel.  
Montevideo. Vista de la  
ciudad tomada desde la  
Rada. 1840.



ASRe AZ 313

Carlo Zucchi. Corte de la Capilla del Sagrario de la  
Catedral de Montevideo. 1826.



los brasileños, no es un período estéril para el arquitecto ya que allí realiza una serie de interesantes proyectos. Entre febrero y junio de 1827 proyecta y dirige la reconstrucción de la Capilla del Sacramento de la Catedral. Previamente es invitado a participar en un pequeño concurso junto a otros arquitectos y maestros de obra y logra que le adjudiquen el encargo. Para ello debe convencer a un jurado, compuesto por militares brasileños y por el cura de la catedral, de poseer las condiciones necesarias para el proyecto y la construcción del edificio. La suerte parece sonreírle en estos meses iniciales de su estadía y una de sus primeras cartas desde América, dirigida a su amigo Rabitti, muestra un exultante optimismo acerca de las posibilidades de trabajo en estas tierras.<sup>6</sup> Durante ese período, se ocupa intensamente en la preparación de los planos de la pequeña capilla de planta central que debe seguir los lineamientos de un edificio existente y se aboca a la dirección de las labores, que comienzan inmediatamente. La innovación que Zucchi produce en esta obra reside más en la decoración marcadamente neoclásica<sup>7</sup> que en la reconstrucción de la capilla. Pero la fábrica no llega a concluirse por un conflicto acerca de los honorarios que se suscita entre el arquitecto y el cura de la catedral. El religioso se niega a reconocer el derecho que Zucchi tiene de percibir un estipendio por el trabajo de proyecto y reclama la participación del arquitecto reggiano como artesano u operario en la materialización de la obra en curso. El pleito es significativo, porque más allá de que pudiera existir cierta actitud negativa y dolosa de parte del cura para evitar la paga de ese trabajo, la aparición de este problema nos está mostrando otra cuestión. Fundamentalmente que en esos años, en el seno de la sociedad rioplatense, no era comúnmente aceptado que el trabajo intelectual y artístico de arquitectura debiese ser pagado y menos aún si éste no estaba finalizado y el proyectis-

ta no participaba activamente en su realización. La disputa no puede ser zanjada por las partes y finalmente el litigio llega a la Cámara de Justicia y pasa luego a los Tribunales Eclesiásticos de Buenos Aires, de los cuales dependía todavía la jurisdicción de Montevideo.

Durante ese lapso también Zucchi diseña un catafalco para la fallecida emperatriz Leopoldina de Brasil que probablemente fue construido como estructura efímera en la catedral de Montevideo para honrar la figura de la esposa del emperador. Contemporáneamente proyecta dos casas; la primera para Ramona Díaz, ubicada en uno de los ángulos de la actual Plaza de la Constitución y la segunda, cuya localización no hemos podido establecer, para Xavier García de Zúñiga quien por ese entonces era miembro de la Cámara de Justicia. Es probable que el arquitecto lo haya conocido con motivo del desarrollo del pleito con el sacerdote, y que de ese conocimiento haya nacido el encargo del proyecto. Esta relación con la familia García de Zúñiga, que poseía miembros destacados en ambas orillas del Plata, se fue fortaleciendo a lo largo de los años y tuvo incidencia en la realización de otros trabajos. Sin embargo, a pesar de estos comienzos promisorios, el balance de la primera etapa en Montevideo no deja de ser negativo. Al entusiasmo de los meses iniciales producido por haber ganado el concurso para la reconstrucción de la Capilla del Sacramento, una obra importante en la pequeña ciudad, le sucede el profundo desengaño derivado de la incompreensión de su comitente y de la imposibilidad de construir –en plena crisis bélica– alguna de estas dos casas que proyecta con esmero, introduciendo notables mejoras en relación con el estado de la arquitectura doméstica local.<sup>8</sup>

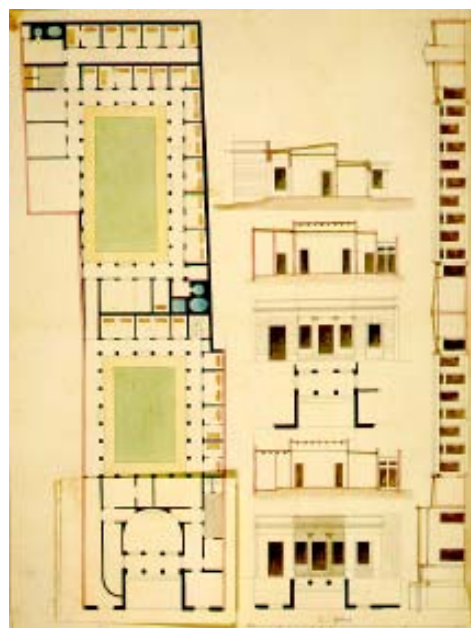
## ZUCCHI EN BUENOS AIRES: EL ARQUITECTO DE LA FEDERACIÓN

Frente a la falta de perspectivas en Montevideo la única alternativa parece ser entonces la radicación en Buenos Aires que se concretará gracias a la mediación de de Angelis. En dos cartas que el erudito napolitano le envía al arquitecto se esbozan en apariencia las razones de su arribo a la capital argentina el 18 de septiembre de 1827.<sup>9</sup> En la primera lo insta a viajar mencionándole que otro artista italiano, Paolo Caccianiga, que será luego socio de Carlo, tiene un intenso trabajo en la construcción de una casa y posibilidades de realizar otros proyectos; no debemos olvidarnos que en el momento del bloqueo brasileño y a pesar de las difíciles condiciones económicas se seguía construyendo en Buenos Aires.<sup>10</sup> Si bien de Angelis reconoce que las circunstancias son duras y el gobierno no se ocupa de cumplir ni aun con aquellos que ha contratado en Europa, supone que el clima político y económico pueda cambiar en un mediano plazo. En la siguiente carta, de Angelis precisa aún más la intensa actividad de Caccianiga: entre abril y junio ha realizado ornatos para las fiestas públicas del 25 de Mayo, ha decorado el comercio de un confitero italiano y está por concretar alguna escenografía en el teatro por cuenta del decorador principal que hará pasar este trabajo por suyo. Por consiguiente, la situación del artista no es mala; no sólo puede satisfacer sus necesidades, sino que ha podido ahorrar dinero en este lapso. A continuación, de Angelis se refiere al primer encargo de Zucchi en Buenos Aires. Se trata de la casa de baños para el Sr. Ramón Larrea a ubicarse en la calle de la Paz N° 7. Aparentemente, ya para esa fecha, Zucchi había enviado desde Montevideo planos de dicha obra por intermedio de su amigo. Éste afirma en la carta que ha recibido la aprobación del comitente, por lo que debe prepararse para ejecutar la obra en breve; al mismo tiempo le ofrece alojamiento en Buenos Aires, aunque deja librada la decisión de realizar el viaje a Carlo a quien le corresponde sopesar si las circunstancias lo justifican. Debemos recordar que, si bien la experiencia del arquitecto en el Uruguay no había sido buena, la continuidad de la guerra, agravada por la renuncia de Rivadavia a la presidencia de la república que es aceptada por el Congreso el 30 de junio, no era un signo auspicioso para emprender el viaje. De allí que la llegada de Zucchi sea pospuesta hasta septiembre de 1827, cuando Dorrego ya es gobernador y aún continuando la guerra con el Brasil, el orden de la provincia parece restablecido.

Si bien el arquitecto llega en el período posterior a la caída del régimen presidencial, debemos suponer que su interés por trabajar en Buenos Aires, más allá de los motivos de índole política, debía estar centrado en la actividad edilicia y en las transformaciones urbanas que se habían comenzado a gestar en la ciudad durante el período rivadaviano. Hay

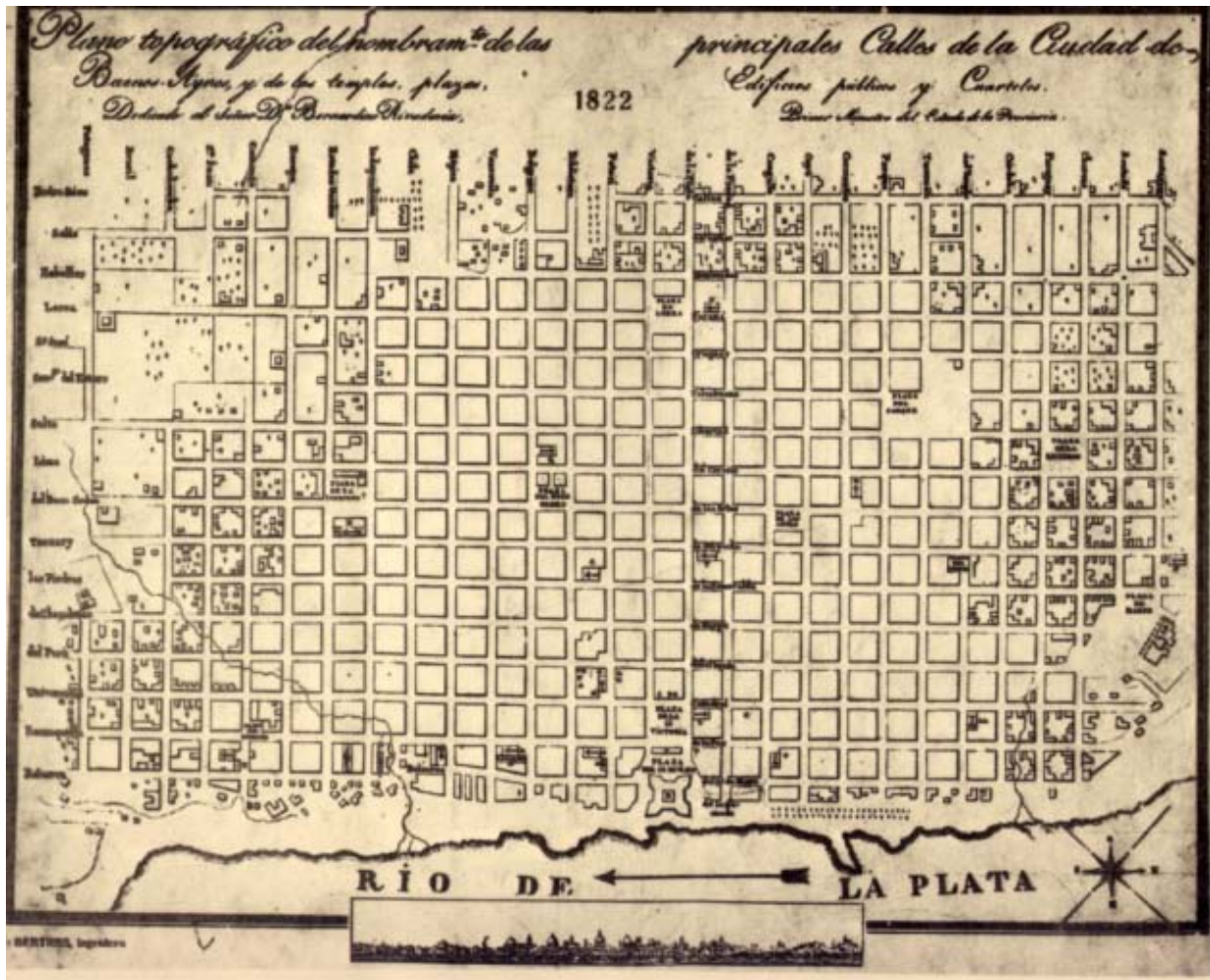
ASRe AZ 32-b

Carlo Zucchi. Anteproyecto de la casa de baños para Ramón Larrea en Buenos Aires. 1827.



AGN

Felipe Bertrés. Plano topográfico del nombramiento de las principales calles de Buenos Aires. 1822.





que tener en cuenta que durante la década de 1820 se produce una profunda transformación de las estructuras institucionales de la provincia y con ello una acentuación del rol e importancia de la ciudad capital. En ese contexto, y por primera vez después de los ensayos y titubeos de 1810, parece comenzar a gestarse –con la asunción de Martín Rodríguez– un nuevo orden político y económico.<sup>11</sup>

Esta inédita coyuntura, marcada por la desaparición del gobierno central y la consolidación del poder provincial, señala la apertura de un ciclo caracterizado, sobre todo, por la promulgación de una serie de amplias reformas institucionales que siguen a la instauración del sistema representativo. Otro tanto puede decirse del campo cultural donde se comienza a plasmar un plan de enseñanza pública, se fundan instituciones culturales como el Colegio de Ciencias Morales, la Universidad de Buenos Aires, las Academias de Medicina y Jurisprudencia y la Sociedad de Beneficencia. Se crea, además, una importante cantidad de asociaciones privadas fomentadas por el mismo gobierno y se estimula el crecimiento de la prensa periódica, cuya importancia es directamente proporcional al desarrollo de la actividad política.<sup>12</sup>

La otrora capital virreinal aparece ahora como dispuesta a liderar una transformación general de la sociedad sobre la base de las nuevas instituciones republicanas que, maduras en su seno, deberán irradiar, hacia el interior convulsionado por la guerra, las simientes de una nueva cultura centralista e ilustrada.

En este contexto, que inaugura la etapa de la “feliz experiencia”, surge un cuerpo técnico muñido de nuevos instrumentos y doctrinas. Este nuevo cuerpo, del cual luego Zucchi formará parte, intentará, en armónica conjunción con la elite gobernante, realizar una gradual reforma de la estructura urbana que, fundamentalmente, consiste en

*Picturesque illustrations of Bs. As. and Montevideo, London, Ackerman, 1820.*

E. Essex Vidal. Vista general de Buenos Aires desde Retiro.



*Álbum recuerdos del Río de la Plata, Bs. As., Litografía de las Artes, 1841.*

Carlos Enrique Pellegrini, vista del Riachuelo a la altura del puente de Barracas, 1830.



una zonificación de la ciudad seguida de una amplia serie de medidas regulatorias que reconocen la progresiva especialización urbana que la Revolución ha producido.

La ciudad resultante se organiza a partir de la articulación de nuevos espacios institucionales, de nuevos programas que intentan materializar esta creciente especialización social. Monumentos, arquitecturas efímeras para fiestas públicas, edificios estatales y privados se articulan dentro de la estética neoclásica como un sistema de signos que representan la cambiante realidad política.

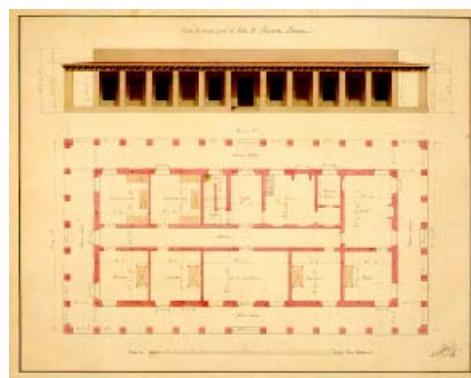
Si la participación en este proceso de transformación urbana podría resultar atractiva para Zucchi, el encargo de un nuevo proyecto de parte del mismo comitente que había encomendado la casa de baños, parece haber pesado en esta decisión. Se trata de dos casas de campaña cuya ubicación nos es desconocida y que asimilan en su conformación las características que la arquitectura doméstica rural estaba desarrollando por entonces. Ambas parten de la reelaboración de la vivienda rectangular con galería. Aún teniendo disposiciones distintas, la primera de ellas de planta casi cuadrada y la otra compuesta por un rectángulo áureo, sus esquemas en planta intentan superar la organización de habitaciones en enfilade mediante el uso de un corredor central, que otorga privacidad a las distintas dependencias.

A diferencia de las villas rurales, que más allá de su asimilación a la tradición vernácula mantienen ciertas constantes clásicas, el establecimiento de baños es un tipo de equipamiento higiénico de carácter nuevo cuya construcción parece conectarse con los cambios de usos de los espacios urbanos que se están gestando en la ciudad. En efecto, como actividad relacionada con el ocio, el baño público puede leerse también dentro de una tendencia a generar espacios diferenciados para la elite; una tendencia que se observa en varios de los proyectos de la producción porteña de Zucchi. En este caso, el programa arquitectónico se estructura a partir de un intento de separación de los sectores altos de la costumbre, generalizada en todas las clases sociales, de realizar baños en el río. Una cuestión que sorprendía a los viajeros y era interpretada como un signo del primitivo desarrollo de la civilidad en que todavía se hallaba Buenos Aires.<sup>13</sup>

Ramón Larrea, el comitente, plantea ambos proyectos en un momento en el cual las iniciativas particulares están a la orden del día. Vinculado con el grupo de Braulio Costa, y con la idea de diversificar su capital entre el negocio agropecuario, el comercio y la prestación de un servicio como la casa de baños, la fortuna no parece haberlo acompañado. Identificado con la facción de Lavalle debe exiliarse en Montevideo luego de la asunción de Rosas como gobernador. Sin embargo, el resultado de sus iniciativas parece haber sido adverso desde antes, pues desiste de realizar rápidamente ambos proyectos. Esta acción intempestiva produce

ASRe AZ 130

Carlo Zucchi. Anteproyecto de casa de campo para Ramón Larrea. 1827.



un fuerte impacto en Zucchi, ya que Larrea desconoce el trabajo del arquitecto y decide no pagar los honorarios correspondientes. En febrero de 1828, Carlo responde con una carta en la que expresa su descontento y critica amargamente la mezquina actitud de Larrea sin conseguir su propósito de cobrar el estipendio pactado.<sup>14</sup>

En enero de ese año, Zucchi recibe un nuevo encargo de un grupo de accionistas liderado por Miguel Fragueiro: el proyecto de un muelle de madera para erigir a continuación de la Alameda, que seguramente tuvo un carácter especulativo y sirvió para presionar al gobierno, aunque los particulares no obtuvieron el permiso necesario para construirlo. Este proyecto puede leerse dentro de una tendencia promovida por los comerciantes locales, pero fundamentalmente por los residentes británicos, que intentan realizar negocios en todas las áreas tradicionalmente de dominio público que deja abiertas un Estado todavía endeble y desarticulado. Sin embargo, la mayoría de las veces, estos emprendimientos no superarán el carácter de proyectos, ya que el gobierno no está dispuesto a aceptar la concesión de servicios, la construcción de un puerto o muelle privado o la licencia para generar y usufructuar un sistema de agua potable para la ciudad.

Fracasados estos propósitos iniciales, para abril de 1828 la situación de Carlo es bastante difícil: debe dar lecciones de dibujo a domicilio para subsistir; en una carta enviada a Italia cuenta que ha estado enfermo y que, probablemente, su enfermedad tenga que ver con la situación que sufre.<sup>15</sup> Si las promesas de nuevos encargos le habían hecho abandonar Montevideo luego de los disgustos sufridos en esa ciudad, la situación se había repetido en Buenos Aires. Si bien en marzo, por intermedio de José María Rojas y Patrón conoce al gobernador Dorrego y consigue ser nombrado por éste en el cargo de Segundo Ingeniero de la Provincia bajo la dirección de su colega Juan Pons,<sup>16</sup> el nuevo cargo oficial no soluciona inicialmente sus problemas económicos; el sueldo percibido, teniendo en cuenta la devaluación del papel moneda causada por la guerra, le alcanza para pagar sólo la tercera parte del alquiler de su casa.<sup>17</sup> Estas vicisitudes son las que lo llevan a escribir una carta de respuesta a su compatriota, el artista Vittorio Pedretti, quien se encontraba por entonces en París con la idea de viajar al Río de la Plata siguiendo los pasos de Zucchi. En esta carta, que por su importancia reproducimos enteramente en el presente volumen, Carlo traza un balance muy negativo de su situación personal y del estado de las artes en la región.<sup>18</sup> Si bien el cercano fin de la guerra con el Imperio parece augurar una etapa de prosperidad en el comercio, Zucchi no encuentra que esto pueda beneficiar a las bellas artes. El problema no es económico sino social. Buenos Aires, –dice– “...es un país demasiado joven para que las artes puedan alcanzar vigor y tampoco para que alguien pueda amasar al menos una mediocre fortuna” y enumera a continuación un panorama pesimista: “... aquí se ignora el grabado, no se tiene ninguna idea de la pintura al fresco, a la tempera, a la cal. No se sabe que cosa sean los pintores de historia. De la litografía tampoco se tiene idea”. En cuanto a la arquitectura –dice– “...existe tan poco conocimiento que los habitantes de Buenos Aires prefieren un albañil a un arquitecto o un ingeniero”. Se refiere luego a los arquitectos y afirma que no siendo más de seis, entre franceses, ingleses e italianos, ninguno gana más que sumas miserables para subsistir. Esto no se debe al estado de guerra y crisis política permanente sino a una mentalidad que él atribuye a los criollos y españoles que conforman la elite local: desprecian aquello que no conocen. En definitiva, no pueden ver la calidad de un producto elaborado profesionalmente ni distinguirlo de la construcción común. Para ellos haberse esforzado en la adquisición de conocimientos, haber frecuentado academias, haber realizado via-



jes de estudio es haber perdido irremediablemente el tiempo. A continuación, Zucchi traza un balance personal desde su llegada y afirma haber trabajado incansablemente durante dieciséis meses con una producción que lo habría transformado en Europa en un hombre rico, mientras que en el Río de la Plata este esfuerzo le valió magros salarios, por lo que se encuentra tal como cuando llegó a Montevideo. En este pasaje de la carta es evidente el impacto producido por las conflictivas relaciones con los comitentes, sobre todo con el cura Barreiro y con Ramón Larrea, ya que en ambos trabajos había colocado todas sus energías y expectativas. También llama la atención a su amigo acerca de un dato que seguramente no fue menor a la hora de decidir su emigración: la existencia de un creciente número de libros de viajeros que, según el arquitecto, están llenos de mentiras y engañan respecto al estado floreciente de Buenos Aires. Probablemente Zucchi vive una situación muy diversa de la de aquellos viajeros que arribaron durante la primera mitad de la década a la capital porteña, cuando la experiencia del gobierno provincial prometía un progreso constante de la ciudad, algo que con mayor o menor precisión describen los libros de viajes del período. Pero sus aseveraciones van más allá de esta instancia dejando entrever el bajo lugar que el artista ocupa en esta particular sociedad en la cual no encuentra ningún reconocimiento. Y la ausencia de reconocimiento es algo que caracteriza el desarrollo de su carrera de arquitecto: si había sido desterrado de Italia y el ambiente artístico de París le había negado valor a su trabajo, con la esperanza de alcanzar trascendencia había partido a América y luego de un largo viaje que aumentaba la sensación de destierro, no había encontrado en su nuevo destino otra cosa que sinsabores. Para el arquitecto, entonces, en ese momento de su vida, Buenos Aires no es otra cosa que "...la tumba del hombre de letras y del

artista instruido, es el país del artesano, no del artesano artista, sino del estafador, del especulador, del charlatán, del aventurero"<sup>19</sup>

Sin embargo, pese a esta opinión tan negativa, Carlo no claudica en su intento de vivir de su oficio. En junio funda, asociado con Paolo Caccianiga, una escuela de Arquitectura y Diseño. La iniciativa y su programa de estudios aparece publicada en un artículo de *La Gaceta Mercantil*, probablemente por intermediación de de Angelis. De todos modos, Carlo no cifra demasiadas esperanzas en el porvenir de la escuela. En la ya citada carta a Pedretti, anticipa la formación del establecimiento precisando sus características. En la escuela —dice Zucchi— "...enseñaré la geometría aplicada a las artes: la arquitectura dividiéndola en un cuerpo de tres años. La perspectiva, la topografía, la mensura del terreno. El ornato, la figura, y el paisaje..."; esto último seguramente con la ayuda de Caccianiga. Sin embargo, no se hace demasiadas ilusiones en cuanto a la afluencia de estudiantes a las aulas. El arquitecto encuentra a la juventud porteña "demasiado disipada para atender al llamado del estudio."<sup>20</sup>

Para la nueva escuela, Zucchi realiza una serie de láminas que figuran en su archivo con los números 262-282. Entre todas ellas construyen una secuencia didáctica que parte del diseño de las figuras geométricas que se transforman luego en sólidos y cuyo dibujo debía permitir a los alumnos aprender los rudimentos de la perspectiva. A continuación aparecen los órdenes de arquitectura acompañados por un cuadro comparativo, escrito en castellano, y una serie de láminas finales que grafican las diferentes proporciones junto a detalles de capiteles, bases y cornisas, tipos de intercolumnio, etc. Los órdenes diseñados bajo estas pautas son el toscano y el dórico, los primeros que deben aprenderse, por lo que puede considerarse que el arquitecto no elaboró el resto de las láminas en vista del temprano fracaso

so de la institución. En efecto, la escasa recepción de la iniciativa dio la razón al escepticismo de Zucchi y, a los pocos meses, la escuela debió ser cerrada no sin antes ensayar un vano intento de que la entidad fuese oficializada por la Universidad de Buenos Aires y que ambos profesores cobrasen un sueldo de dicha institución.<sup>21</sup>

En medio de los avatares que concluyen con el cierre de la escuela, a mediados de 1828, Zucchi realiza un nuevo anteproyecto, esta vez de un establecimiento educativo, probablemente encargado por Pedro de Angelis. Luego de la caída de Rivadavia, el napolitano se había dedicado a la enseñanza fundando una escuela primaria lancasteriana y un colegio secundario –“El Ateneo”– conjuntamente con Joaquín de Mora. El emprendimiento tuvo una corta duración debido a las desinteligencias que rápidamente surgieron entre ambos socios. Cerrado “El Ateneo”, en 1828, de Angelis imaginó la fundación de un nuevo colegio, de más vastas proporciones, esta vez para señoritas. Es probable que Zucchi haya acompañado esta iniciativa de de Angelis con un anteproyecto de un gran colegio e internado que aparece en su archivo con los números 5 al 8 y que tiene el carácter de un estudio preliminar. Seguramente la realización de este trabajo es producto del afianzamiento de su relación con el erudito napolitano. Para ese momento es probable que la coincidencia generacional y la similitud de sus destinos los hayan acercado aún más. Ambos eran patriotas y se sentían comprometidos con la libertad de Italia; eran admiradores de Napoleón –aunque no por ello filofranceces–; se habían exiliado en París y obligadamente debieron ocupar una posición profesional secundaria; además, las promesas de poder trabajar y vivir en una nueva república los habían traído al Río de la Plata y juntos estaban viviendo también el desencanto que les producía su nueva vida en América.

En los meses siguientes a la elaboración de este anteproyecto, que más parece un tributo a su amistad con de Angelis que un serio encargo, realiza un proyecto, asociado con su jefe Juan Pons, para la ampliación y remodelación de una casa en la calle de la Catedral cuyo comitente es Ladislao Martínez, otro miembro de la elite porteña vinculado con el grupo de Braulio Costa. Una serie de cartas entre Zucchi y Pons permiten suponer, a pesar del grado de detalle que denotan los planos elaborados, que el edificio no fue construido y que, además, generó un litigio entre ambos arquitectos por los honorarios adeudados y la posesión de los diseños realizados por Zucchi. En una de sus cartas, Carlo confiesa que había aceptado el empleo como Segundo Ingeniero de la Provincia a partir de una sociedad de hecho con Pons para llevar a cabo trabajos particulares y confirma que tal acuerdo estaba roto luego de lo sucedido con la casa Martínez.<sup>22</sup> El análisis del proyecto demuestra una vez más el deseo de Zucchi de incorporar una serie de mejoras en la

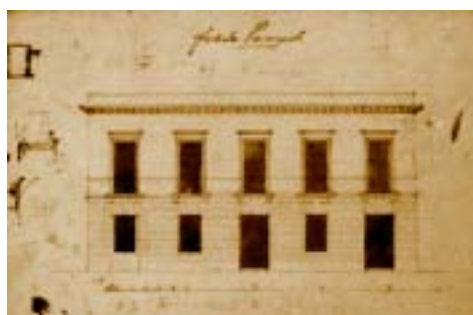
## ASRe AZ 275

Lámina didáctica seguramente dibujada por Zucchi para la Escuela de Arquitectura fundada en Buenos Aires con Paolo Caccianiga. 1828.



## ASRe AZ 37

Carlo Zucchi. Remodelación de una casa para Ladislao Martínez en Buenos Aires. Fachada, 1828.



distribución interior de la vivienda, del mismo modo que lo había hecho en Montevideo. Estas innovaciones modificaban profundamente los modos de hábitat tradicionales y demostraban las transformaciones en curso en el seno de las elites en relación al espacio privado. Pero la existencia de viviendas más confortables debe leerse también en el contexto del aumento de la especulación inmobiliaria. Las subdivisiones más complejas para conseguir mayor cantidad de unidades funcionales, el uso de tabiques de madera para lograr la rápida división, la construcción en altura, la aparición de grandes almacenes desarrollados en la planta baja y escaleras independientes para cada una de las unidades son signos del desarrollo del mercado inmobiliario, un sector en el cual la elite porteña continuaba volcando buena parte de sus excedentes.<sup>23</sup>

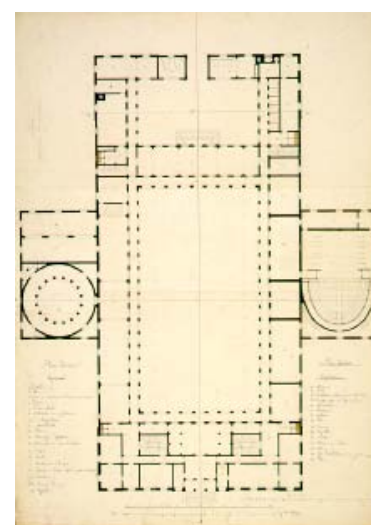
El golpe del 1º de diciembre de 1828 generó una retracción económica y una caída del intercambio comercial que seguramente influyó sobre la construcción, cuyos volúmenes habían comenzado a recuperarse luego de la finalización de la guerra.<sup>24</sup> De todos modos, esta coyuntura adversa no parece haber modificado la vinculación del arquitecto con el Estado. Probablemente amparado en la situación imperante, en marzo de 1829, proyecta una alternativa para la fachada de la catedral de Buenos Aires. Se trata de una propuesta extraña, ya que si bien las obras se habían paralizado a partir de la situación política, los trabajos estaban lo suficientemente avanzados como para pensar en la posibilidad de una modificación radical como la que Zucchi plantea. La leyenda que el mismo arquitecto escribe detrás de uno de los dibujos parece aclarar la situación: el proyecto es un "pensamiento arquitectónico," un ejercicio teórico alternativo a la obra en construcción. No podemos suponer que está interpretando sugerencias de quienes un tiempo más tarde conformarán el núcleo del gobierno rosista que

alentará una reconciliación de la nueva república con el papado. En ese momento, particularmente, el enfrentamiento de los federales con Lavalle y el confinamiento de muchos de ellos no nos sugiere que esta hipótesis sea posible. Nos inclinamos a pensar, en cambio, que se trata de una propuesta elaborada por Carlo para mostrar su talento dentro de la Administración, intentando señalar que él hubiera sido capaz de desarrollar una alternativa diferente de la de Catelin y probablemente menos costosa. En efecto, aprovechando las fundaciones existentes de las torres laterales que había comenzado a construir Toribio antes de las Invasiones Inglesas, podría haberse generado un proyecto más razonable. De todos modos, la utilización de una fachada alternativa al modelo templatario querido por Rivadavia muestra, sin duda, una crítica del arquitecto hacia el proyecto de su colega francés y tal vez una materialización de una corriente conservadora –no necesariamente identificable políticamente– que se oponía a la fachada en construcción.

Por entonces, Zucchi comienza a realizar una tarea que a la larga le proporcionará amplias satisfacciones y para lo cual estaba particularmente dotado: la construcción de arquitecturas efímeras. En mayo elabora dos proyectos de decoraciones para las fiestas mayas de ese año que finalmente no se construyen dada la situación de guerra interna que vive la provincia. Las decoraciones serán erigidas recién para los festejos del 9 de Julio, después de la firma del Pacto de Cañuelas entre Lavalle y Rosas, que comienza a poner fin a la crisis emanada del golpe del 1º de diciembre. La idea de Zucchi es similar a la de años anteriores y acorde a la disponibilidad de piezas ornamentales existentes en los almacenes de policía: circundar la pirámide de la Plaza de la Victoria con un pórtico de 86 columnas dóricas que genere una virtual plaza republicana, un espacio homogéneo dentro de un sector de la

ASRe AZ 8

Carlo Zucchi. Planta de un establecimiento educativo para señoritas en Buenos Aires posiblemente encargado por de Angelis. 1828.



ciudad que distaba de tener la jerarquía deseada por la elite revolucionaria.<sup>25</sup>

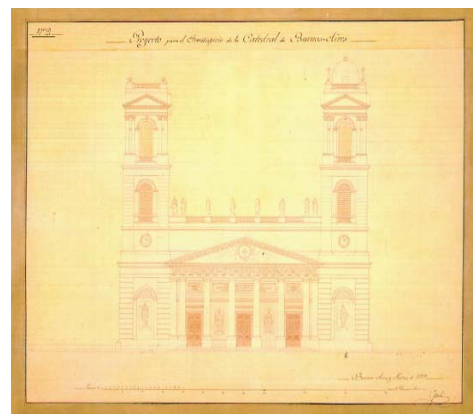
Pero su éxito como escenógrafo urbano, que continuará con numerosas ornamentaciones en los años posteriores, no modifica la situación. El incierto futuro y el escaso trabajo alimentan su inconformismo y hacen renacer el deseo de emigrar a otro sitio más promisorio. En junio de 1829, en una Buenos Aires sitiada por las fuerzas de Rosas y con la guerra civil en el interior ya desatada, escribe una carta al general Müller que se encontraba en Río de Janeiro. Müller era un oficial europeo al servicio del Imperio del Brasil a quien había conocido durante su estancia en Montevideo. En esa carta le pide su protección y el consejo para emigrar a ese país ya que su situación económica y laboral en Buenos Aires es insostenible. Lamenta haber creído que esta ciudad era “el centro de la civilización de América del Sur, y por consiguiente el protector de las Artes y las Ciencias”; le informa, asimismo que, si bien tiene un cargo como segundo Ingeniero-Arquitecto de la Provincia, el salario que cobra es bajísimo y la iniciativa de formar un establecimiento público de enseñanza de la arquitectura ha fracasado rotundamente.<sup>26</sup>

La mala fortuna que acompaña esta primera parte de su estadía en Buenos Aires comienza a cambiar a fines de ese año. A partir del 26 de agosto, cuando Viamonte se hace cargo del gobierno, parece restablecerse cierta normalidad en la vida civil. El 30 de octubre Zucchi recibe, por orden del ministro Guido, el encargo de un proyecto de catafalco para honrar al depuesto y asesinado gobernador Dorrego. La idea de restablecer la legalidad, que culminará con la reinstauración de la legislatura provincial destituida por el golpe de Lavalle, concuerda perfectamente con esta iniciativa de rendir honras fúnebres al difunto gobernador. El asunto ocupa a Carlo durante los meses siguientes: elabora el proyecto y la memoria, verifica los ornamentos y maderas existentes en la catedral y se encarga de todos los detalles arquitectónicos de la ceremonia, a lo que se le agrega otra acción importante, el proyecto y la construcción de un monumento fúnebre en el nuevo cementerio de la Recoleta para guardar los restos de Dorrego, edificio que aún se puede observar en la rotonda central del cementerio y constituye uno de los pocos testimonios artísticos de Zucchi que se conservan en nuestro país.<sup>27</sup>

Esta acción inaugura una nueva etapa en la carrera del arquitecto y presagia una era distinta: el primer gobierno de Rosas, en el cual, los actos públicos de demostración de fuerza y la construcción de una liturgia cívica, que incluyen modismos, formas de vestimenta y gestos, serán constantes. En este contexto, la función del arquitecto-escenógrafo y el uso del Neoclasicismo en particular como estilo propicio para mostrar la heroicidad y el dramatismo de un período tan convulsionado, se transforman en factores funcionales a la política del Estado.

#### ASRe AZ 121

Carlo Zucchi. Fachada del primer proyecto para la remodelación de la Catedral de Buenos Aires. 1829.



#### Fotografía actual (Rachel Terp)

Mausoleo de Dorrego. Cementerio de la Recoleta.





De allí que para los inicios de 1830 la situación personal de Zucchi aparezca ya más consolidada. Seguramente para esa época, y probablemente por influjo de de Angelis, traba relación con algunos miembros importantes de la elite federal. A partir de ese momento puede decirse que su carrera pública contará con la protección de figuras significativas del oficialismo tales como el general Tomás Guido, Manuel José García, José María Rojas y Patrón, el Dr. Tomás de Anchorena y Victorio García de Zúñiga.<sup>28</sup> La presencia de Zucchi como arquitecto de la provincia y su capacidad como escenógrafo urbano son reconocidas por este influyente grupo que sostendrá su carrera aún después de su alejamiento definitivo a Montevideo.<sup>29</sup>

A partir de 1830 su trabajo en la Administración se hace intenso. Por ese entonces el arquitecto recibe un salario de 1.500 pesos anuales, aunque se le han retirado, por orden del ministro Anchorena, 500 pesos adicionales por la construcción de la obra de la catedral que está momentáneamente suspendida.<sup>30</sup> Innumerables comisiones le son encargadas por el gobierno: presupuestos de reparaciones y pequeñas intervenciones en edificios del Estado, consultas técnicas, inventarios de bienes edilicios, etc. Sin embargo, la múltiple actividad del arquitecto no asegura un salario digno. Todavía en julio de 1830 reclama honorarios al Jefe de Policía por su intervención en la organización de las fiestas mayas de 1829.

Es probable que ya en ese momento comience a realizar algunos encargos particulares, sobre todo viviendas o remodelaciones de viviendas de algunos personajes de la elite. En efecto, en el prospecto para la publicación de su obra editado en 1835, declara haber efectuado proyectos de casas para los generales José María Paz, Tomás Guido, Juan Martín de Pueyrredón y los señores Pedro Cossio y Miguel de Azcuénaga. Los trabajos particulares quizá permitieron ampliar las magras ganancias que le dejaba el empleo estatal. De todos modos el epistolario de de Angelis muestra que Zucchi comenzó por entonces a participar, para sumar más ingresos, en los negocios del napolitano que iban desde la venta de fósiles a las academias y museos europeos hasta la compra y venta de documentos antiguos, libros raros, etcétera.

Durante la construcción del mausoleo de Dorrego, Zucchi concurre con asiduidad al cementerio. A partir de las observaciones que allí realiza elabora una memoria sobre el estado en que se encuentra el enterratorio indicando la necesidad de modificar su reglamento, controlar la construcción de tumbas y redefinir el trazado. Su relación con la Recoleta continuará en los años siguientes. En 1831 proyecta una ampliación de la necrópolis en los predios del antiguo Jardín de Aclimatación y tiene oportunidad de poner en práctica sus ideas, que coinciden con la moderación y austeridad que muchos contemporáneos piensan que debe poseer un

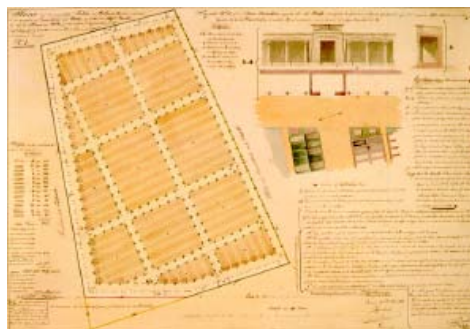
MHN

Cayetano Descalzi. Juan Manuel de Rosas.



ASRe AZ 15

Carlo Zucchi. Ampliación del Cementerio de la Recoleta sobre los terrenos del antiguo Jardín de Aclimatación. 1831.



cementerio republicano. En este proyecto la intención de Zucchi es racionalizar la distribución de las tumbas y lograr una mayor capacidad. El diseño en sí es una crítica a lo actuado anteriormente y a los trabajos de Catelin, ya que, según sus observaciones, el trazado con diagonales permitía el abuso de los particulares que avanzaban sobre el espacio público. Por otra parte, sus dibujos definen una rígida estructura que separa los enterratorios comunes de las tumbas de los ciudadanos notables y construye una estructura profundamente diversa de la que se desarrolló con el tiempo. En ese sentido, el mausoleo para Dorrego y la serie de tumbas realizadas para “personajes distinguidos” muestran una división acentuada entre quienes deben ser enterrados en un sepulcro por sus méritos al servicio de la república y quienes deben ser sepultados en tumbas comunes que pueden contener varios cuerpos apilados. Esta visión radical, propia del republicanismo heroico de los años de la revolución, choca profundamente con la tendencia, ya presente entonces, de realizar tumbas importantes de acuerdo con la posición social y el poder adquisitivo de los ciudadanos.<sup>31</sup>

Luego de llevar a cabo ese proyecto, su actividad en relación con el Cementerio del Norte continúa en los años posteriores. En 1832 presenta una serie de diseños para tumbas de ciudadanos ilustres, “una celda sepulcral con 7 sepulturas para hombres públicos”. En 1844, según puede constatarse en una carta enviada por de Angelis, las autoridades del cementerio le solicitan el plano de ampliación elaborado en 1831 a fin de proceder a conformar la nueva traza. Teniendo en cuenta estos antecedentes podemos pensar que es probable que la estructura actual del sector oeste haya sido elaborada a partir de los planos del arquitecto.<sup>32</sup>

Pero no sólo el cementerio era su preocupación por entonces. A comienzos de 1830, Rosas relanza una política que había sido planteada ya durante la administración de Las Heras: la consolidación de las capillas de campaña y la construcción de nuevas en los poblados que no las poseían todavía.

El proyecto de capillas en los pueblos esboza un deseo manifiesto, y esto sí es novedoso, de instrumentar una política más activa en el control de los sectores populares de la campaña; sobre todo si se tiene en cuenta la existencia de grupos insubordinados y agresivos para los intereses de las clases altas, cuyas irrupciones están sobradamente demostradas en los documentos de la época.<sup>33</sup> No debe olvidarse que el primer gobierno de Rosas está signado por la impresión que causaron en la elite las revueltas en la campaña de los meses iniciales de 1829 que sucedieron al asesinato de Dorrego y la particular situación de incertidumbre que se vivió en la ciudad hasta la caída de Lavalle. Si son ciertas las declaraciones que el mismo Rosas efectúa al enviado del gobierno de Montevideo, Santiago Vázquez, la preocupación ante una nueva posibilidad de levantamientos de los sectores populares en la ciudad y en el campo eran una hipótesis política considerada posible en los primeros años de la década de 1830.

En ese contexto, la labor del arquitecto ocupa un lugar importante. Zucchi proyecta tres capillas dentro de este vasto programa de realizaciones que no se cumplirá enteramente. La primera de ellas es la de Pergamino, ejecutada conjuntamente con Juan Pons, por lo que podemos suponer que haya sido llevada a cabo durante 1830, antes del alejamiento de este último del cargo de Ingeniero Arquitecto de la Provincia. Se trata de un proyecto completo de una capilla que no difiere de modelos similares europeos; la segunda es una remodelación pensada para el pueblo de Quilmes, que debe necesariamente diseñarse sobre la base de las preexistentes y la tercera, un proyecto muy interesante de capilla para el pueblo de San José de Flores. Se trata de un modelo palladiano que anticipa el surgimiento del Neorrenacimiento italiano de las décadas posteriores, aunque

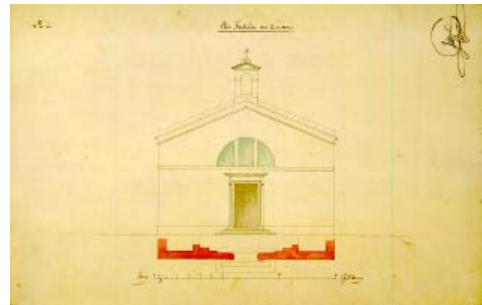
esta última tampoco se construye, ya que el proyecto finalmente adoptado es de Felipe Senillosa. Pero la labor de Zucchi no se limita sólo a esta acción; como Ingeniero de la Provincia debe reunir a los maestros mayores de la ciudad y coordinar sus salidas para visitar obras de remodelación de edificios religiosos en diversos pueblos. Esta cuestión se torna bastante difícil de cumplir, pues los maestros se excusan permanentemente y pretextan problemas de salud para no abandonar la capital.<sup>34</sup>

El año 1831 es tal vez el más prolífico en cuanto a la actividad arquitectónica de Zucchi en Buenos Aires. En febrero sustituye a Juan Pons en el cargo de Ingeniero Arquitecto de la Provincia<sup>35</sup> y durante ese lapso proyecta una serie de artefactos destinados a representar las glorias de la joven república y a honrar el heroísmo de sus próceres. En marzo diseña un monumento fúnebre dedicado a los hombres ilustres muertos en las guerras de la Independencia, a erigirse en el Campo de Marte, en Retiro. En abril presenta una propuesta de monumento nacional a constituirse en la Plaza de la Victoria. En mayo proyecta un panteón dedicado a los hombres ilustres de la República Argentina al que debe adjuntarse una propuesta de panteón circular, un cuidadoso e innovativo estudio de esa tipología que muy probablemente fue pensado como alternativa al planteo basilical. Todos estos trabajos no fueron encargados por el Estado, por lo que podemos suponer que se trata de iniciativas propias, aunque algunos biógrafos proponen a Manuel de Sarratea como mentor de estas ideas. Sea una decisión personal o privada, esta serie de monumentos tiene especial relación con el espíritu del primer gobierno de Rosas, que otorga particular importancia a elaborar y precisar una efemérides patria y a la construcción de una imagen del nuevo gobierno federal como conciliador y superador de la traumática etapa de anarquía, a la que necesariamente debía suceder un período de paz y tranquilidad, de restauración de las leyes y del orden en la provincia. Al parecer los proyectos del arquitecto, que cualificaban tres espacios centrales de la ciudad, no fueron tenidos en cuenta, pero seguramente debieron agrandar a quienes amparaban y apoyaban su labor dentro de la elite federal.

Entre los diseños realizados se destaca por el grado de elaboración, el panteón para los hombres ilustres que suponemos, por lo que muestra el dibujo 190, estaba destinado a ser ubicado en el interior del cementerio y debía servir para resolver un problema que comenzaba a plantearse al gobierno: la necesidad de contar con un sector para el entierro y la memoria de los muertos ilustres de Mayo y de las guerras de la Independencia. El proyecto intenta reemplazar el sector denominado como "Panteón de Ciudadanos Meritorios" que se había creado previamente en el área central de la necrópolis. Allí se ubicaron una serie de lápidas y pequeños monumentos fúnebres en cuyo diseño el arquitecto había teni-

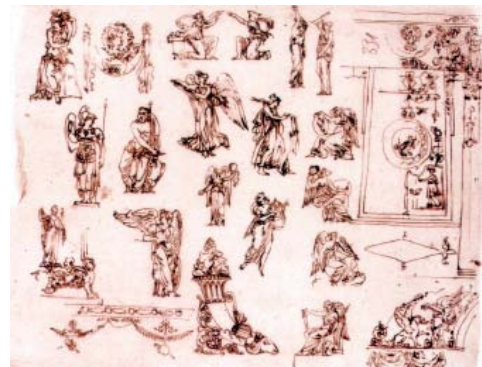
ASRe AZ 32

Carlo Zucchi. Una de las alternativas de fachada para la iglesia del pueblo de Quilmes. 1831.



ASRe AZ 891

Alegorías. Dibujos calcados por Zucchi de otras fuentes.



do importante participación. Tales son los casos de las sepulturas de Juan José Passo, Gregorio Perdriel, el deán Funes o Cornelio Saavedra. La idea de Carlo es que el nuevo edificio debe englobar a las pequeñas sepulturas en un espacio mayor. El proyecto recuerda la tradición de esta tipología: la rotonda que evoca el *martyrium* recrea el consabido ejemplo del panteón de Agripa, combinado con la cruz griega que reaparece en Santa Genoveva, convertida en panteón de Francia durante la revolución y motivo de tantos ejercicios académicos que, seguramente, Zucchi debía conocer. La depurada elaboración de los dibujos, enmarcados por una guarda de color, muestra que tal vez fueron pensados para ser expuestos ante las autoridades y que quizá hayan logrado cierta repercusión pública.<sup>36</sup>

El culto a los primeros muertos de la revolución demuestra que Buenos Aires comienza a pensarse durante este período como una "comunidad imaginada"; en la cual hay elementos comunes que deben resaltarse, y si bien no hay una historia patria todavía y menos aún una idea de nación, la memoria de los próceres fallecidos, el recuerdo de los sucesos de Mayo, van generando, poco a poco, un imaginario que necesita de una arquitectura representativa que construya monumentos y encuentre un lenguaje heroico para las representaciones de las fiestas patrias. La labor de Zucchi, sus cualidades de escenógrafo, su preciso conocimiento del vocabulario neoclásico, lo hacen imprescindible durante este primer gobierno de Rosas que tanto cuida la auto representación y la construcción de una visión de la Revolución identificada con la prédica oficial.

Tal vez por esta necesidad de representación de ciertos valores comunes es que el éxito del arquitecto aparece ahora en ascenso. A mediados de 1831, Zucchi recibe el encargo más importante del gobierno de Buenos Aires por vía del ministro gobierno, Dr. To-

## ASRe AZ 190

Carlo Zucchi. Panteón de los hombres ilustres de la República Argentina. Edificio que debía erigirse, probablemente, en la rotonda central del Cementerio de la Recoleta. 1831.





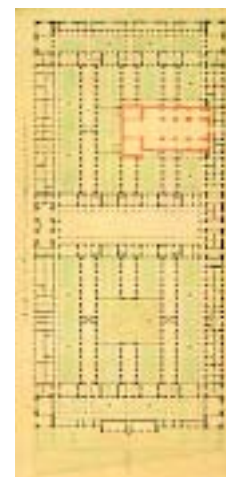
más de Anchorena: el proyecto de un gran hospital para ambos sexos a ser ubicado en la antigua Convalecencia, en el actual barrio de San Telmo. La preparación del proyecto le insufla a Carlo alrededor de ocho meses. Para poder tener información actualizada, manda a pedir a Europa los tratados de Tenon, Costa y Duchanay, que se suman a los que él mismo posee en su biblioteca, y mantiene permanente consulta con las personas cuya opinión considera valiosa en Buenos Aires: Aimé Bonpland, el Dr. Antonio Fernández, Ottaviano F. Mossotti y el arquitecto Richard Adams. La oportunidad parece más que propicia. Un gran hospital para una ciudad de mediana importancia, que utilizara todas las técnicas que la evolución de la medicina y la tratadística arquitectónica habían elaborado en los últimos años, debía parecer a un arquitecto de entonces el mejor de los encargos. En diciembre de 1831 Zucchi presenta el proyecto y escribe una memoria que es publicada en un folleto por su amigo de Angelis en la imprenta del Estado, con lo cual se transforma en la primera publicación de arquitectura impresa en Buenos Aires.<sup>37</sup> El proyecto resulta de importancia considerable para el gobierno que lo exhibe en las oficinas del fuerte. Allí lo ve el viajero francés Arsenio Isabelle quien no duda en calificarlo como posible de ser premiado en cualquier academia europea.<sup>38</sup> De esto también está seguro el autor. ¿A qué se debe el entusiasmo de Zucchi? En principio, al hecho de que utiliza para la realización del diseño el modelo pabellonal. Un modelo que responde de una nueva manera a las doctrinas higiénicas, pues posibilita la organización espacial por sectores con diferentes funciones y usos. Por otra parte, al disponerse libremente en el terreno, los pabellones permiten una circulación generosa del aire entre cada una de las partes. La organización interna del hospital también sufre profundas modificaciones en las cuales la estructura física ocupa un rol preponderante. Sobre todo debido a la posibilidad de crear salas particularizadas para cada tipo de enfermedad, proporcionar camas individuales para cada internado, controlables directamente por el médico, y garantizar una constante ventilación e iluminación de los locales.

Tan novedoso resulta el proyecto que el arquitecto eleva una nota dirigida al gobernador Rosas, solicitando una licencia para presentar su obra ante las principales academias europeas. La propuesta que en principio parece exagerada, y así lo entiende el gobierno al denegar el permiso, no lo es tanto si consideramos que para la fecha prácticamente casi no se habían construido hospitales pabellonales tanto en América del Norte como en Europa occidental. Por lo tanto, la presentación de este proyecto, un encargo oficial que acepta la absoluta renovación de las técnicas hospitalarias, debía otorgar necesariamente un reconocimiento internacional al autor. Debemos pensar que para la década de 1840 sólo se había construido en Francia un hospital pabellonal en Burdeos y otro pequeño en París. Recién para esa fecha Du Puy presenta en la *Revue de L'Architecture et des Travaux Publics*, su proyecto de un hospital para ochocientos enfermos que reitera la tipología pabellonal inicialmente concebida por Poyet a fines del siglo XVIII.<sup>39</sup>

Según Isabelle, era el Dr. Tomás de Anchorena el impulsor más entusiasta de esta iniciativa para la construcción de un edificio que debía ser la materialización exitosa, en relación a la política urbana, del primer gobierno de Rosas. Es probable que el artefacto no sólo centralizase y potenciase el rol del Estado en el control del problema higiénico, sino que devolviese a la Iglesia una presencia importante dentro del sistema. No debemos olvidar, por otra parte, que el hospital, controlado por la Iglesia o el poder estatal, era, en definitiva, el lugar de curación y contención para los sectores populares. En ese sentido, cabe consig-

ASRe AZ 966-2

Carlo Zucchi. Hospital  
General de Ambos Sexos  
de Buenos Aires.  
1831. Planta.



nar que en Buenos Aires, a partir de 1822, se decreta al hospital como el lugar preferente para aquellos considerados como “pobres de solemnidad”. Como bien lo demuestra Barrán,<sup>40</sup> en la primera mitad del siglo XIX se consideraba indigno que un enfermo “decente” sea tratado en un hospital, ya que las condiciones higiénicas de curación se creían garantidas en los domicilios de la elite o la porción de la población más cercana a este estrato. No así entre los sectores subalternos que no sólo debían ser asistidos por médicos, órdenes y hermandades religiosas, sino que debían ser tratados mediante específicas rutinas higiénicas, pues el contacto de los cuerpos y los diferentes miasmas en un mismo espacio hacían del hospital un ámbito particularmente peligroso.

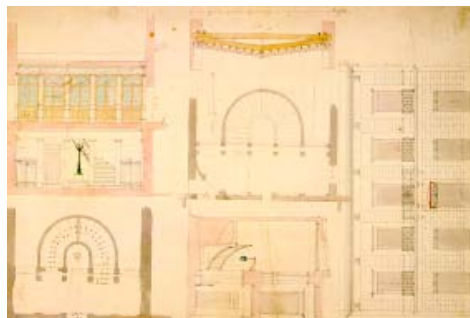
Que el gobierno de Rosas haya tenido una extrema preocupación inicial en relación al control de los sectores populares podría entonces justificar esta política edilicia y la aparición de este singular proyecto, único en Buenos Aires en la primera mitad del siglo XIX. La no realización del edificio, eternamente postergado, podría explicarse, entre otras cosas, por la disminución de una necesidad de este tipo de máquinas de control cuando el rosismo comienza a desarrollar otro sistema de persuasión política.

Lo curioso de todo esto es cómo el proyecto arquitectónico y el programa político no parecen estar diciendo la misma cosa. Si la política del federalismo porteño tiende a recrear una relación más paternalista con los ciudadanos, parecida a los modelos tradicionales, el hospital refleja la evolución de la moderna clínica médica. Por otra parte, si bien hay un interés en otorgarle una nueva ubicación a la Iglesia en el terreno de la caridad pública, la organización de esa actividad no se aleja del tipo de rol que el Estado le había otorgado en la década anterior a la institución religiosa. En efecto, si puede pensarse en un perfil más bien tradicional del programa, el revolucionario proyecto de Zucchi no hace otra cosa que confirmar el crecimiento de la medicina como ciencia y su rol central en esta verdadera “máquina de curar” en que se ha convertido el hospital. Si bien puede ser considerado como un contenedor social, el hospital de Zucchi no es ya algo similar al albergue dei poveri que Carlos III construyó en Nápoles a mediados del siglo XVIII, sino que implica la consideración de las posibilidades de curación y restablecimiento, propios de la ciencia médica, como cuestión central en la organización del servicio.<sup>41</sup>

A pesar de la concentración que le demanda el proyecto del hospital, durante ese lapso, Carlo retoma el tema de la infraestructura. La idea que lo convoca es el arreglo de la antigua Alameda virreinal y la construcción de una serie de depósitos junto al fuerte para uso de los comerciantes locales. Una decisión que puede clasificarse dentro de las iniciativas fallidas de grupos de comerciantes para solucionar el problema del embarque y desembarque de mercaderías que

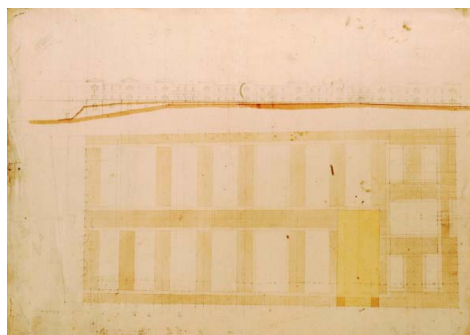
## ASRe AZ 517

Fachada y detalles de escalera de una casa proyectada por Carlo Zucchi.



## ASRe AZ 204 br

Carlo Zucchi. Proyecto alternativo para el Hospital General de Ambos Sexos. Planta.



un Estado en permanente crisis no podía solucionar. El trabajo del arquitecto intenta consolidar el paseo mediante la construcción de taludes de defensa contra las sudestadas y, al mismo tiempo, propone dos alternativas para la construcción de una hilera de depósitos. Sin embargo, mediante una nota dirigida al Jefe de Policía, pretende desentenderse de la dirección de los trabajos por desavenencias de tipo técnico, lo que muestra una constante que se reiterará en otros proyectos de Zucchi: la desconfianza frente a las acciones de los privados en relación a temas que considera que deben ser regulados por la Administración. De todos modos, el trabajo no se realiza y queda como antecedente del proyecto definitivo ejecutado por Felipe Senillosa durante la década de 1840.

Para fines de 1831, Zucchi diseña también otro proyecto de servicios: un nuevo mercado en la Plaza de las Artes; otro emprendimiento no concretado, que intentaba aprovechar el éxito alcanzado por la construcción, en 1822, del Mercado del Centro. Se trata de un edificio que responde a los postulados de la organización de este servicio según los cánones elaborados por la tratadística y los más recientes ejemplos como los mercados parisinos construidos durante el período napoleónico que publica Louis Bruyère en su obra.<sup>42</sup>

La labor proyectual de Zucchi también se ve matizada por la constante atención a otros trabajos, como el proyecto de una escuela de niñas en la parroquia de San Nicolás. Pero la tarea que monopoliza las acciones posteriores es la realización de pequeñas obras y refacciones en los inmuebles de la Administración, la integración de comisiones o la confección de informes técnicos. Es que el parque edilicio del Estado, ampliado con la incorporación de los inmuebles pertenecientes a las órdenes religiosas, necesitaba de un mantenimiento constante y de refacciones permanentes para ser adaptado a nuevos usos.

Una febril actividad puede seguirse en los informes que el arquitecto presenta durante ese año y que enfoca diversos temas: las causas de la caída de un lienzo de pared que divide la casa del señor Withfield del Departamento de Policía, la utilización de un área del Convento de la Merced como sector de cuartos y tiendas que puedan alquilarse a particulares con beneficio para el Estado, la construcción de letrinas en el Regimiento de Patricios, la refacción de salas en el vetusto Hospital de Hombres, la recomposición de techumbres o la modificación de la cárcel del antiguo Cabildo. En todos estos trabajos Zucchi muestra una constante diligencia y una firme defensa de los intereses de la Administración que persistentemente chocan con los reclamos de los contratistas. Así lo prueba el litigio con el maestro Larrosa por las obras de refacción del Cabildo o el expediente donde el arquitecto sugiere la refacción de parte del convento de la Merced para adaptarlo a las oficinas de la recaudación.<sup>43</sup>

Otro motivo de permanentes enfrentamientos de Carlo con artesanos y contratistas son las licitaciones para las decoraciones de las fiestas públicas. Zucchi polemiza muchas veces con los funcionarios acerca de la necesidad de valorar las propuestas presentadas no sólo a partir del precio más bajo, sino también teniendo en cuenta la calidad de los artesanos intervinientes. En 1833, por ejemplo, mantiene una polémica en la prensa con un artesano "hijo del país" acerca de esta cuestión y debe defenderse de las acusaciones de haber favorecido a algunos oferentes por sobre otros. Zucchi, una vez más, fundamenta su posición privilegiando la calidad al precio.<sup>44</sup>

La actividad del Arquitecto Ingeniero de la Provincia nos permite suponer que la acción edilicia del Estado durante este año es bastante importante y que se acerca a los mejores tiempos de la etapa rivadaviana. Pero el esfuerzo oficial no parece suficiente. Una carta de lectores dirigida a *El Regulador*, en agosto, plan-

tea la necesidad, frente a la imposibilidad de que el gobierno pueda hacerse cargo, de entregar el proyecto y construcción de obras centrales para el desarrollo de la ciudad a empresas particulares. El muelle o el teatro deberían, según el articulista, ser los pasos iniciales de esta política que permita una rápida concreción de obras fundamentales, aunque esta acción incluya algunos riesgos.<sup>45</sup>

La concreción de proyectos desde la esfera oficial parece mermar al año siguiente sin que podamos explicar las razones de esta caída. En efecto, en 1832 no encontramos una actividad proyectual tan intensa. Zucchi dedica su tiempo a la reparación y refacción menor de muchos edificios estatales. Por ejemplo, la colocación de tumbas de prohombres del Estado en el Cementerio del Norte, a las cuales nos referimos anteriormente, también la dirección de los trabajos de construcción del túmulo que guarda los restos del enviado norteamericano Cesar Rodney, que aún se encuentra en el predio de la Catedral Anglicana de Buenos Aires en la calle 25 de Mayo, la reparación de diversos techos como el de la Sala de Representantes, el de las dependencias del Fuerte, el de la Comandancia de Marina, etcétera.

El acontecimiento más importante de ese año parece ser su inesperado viaje a Santa Fe. El 27 de julio recibe la orden de pasar a dicha provincia con el cura de la catedral, José de Amenábar, a los efectos de realizar obras de refacción y el proyecto de una nueva fachada para el templo. Según sabemos por una carta dirigida a de Angelis que reproducimos completa en este volumen, Zucchi no recibe con agrado la orden de realizar este viaje y menos aún las condiciones que debe soportar en un lugar que no duda en calificar como una "tierra de hotentotes". El trabajo le resulta fácil y el tiempo empleado demasiado largo y aspira a volver prontamente a Buenos Aires. A la vez, se queja de la incomodidad que le causa el clérigo y su insistencia para que cumpla con los rituales religiosos. Zucchi desnuda en esa carta su posición ambigua en relación a quienes son sus principales clientes. Su carácter anticlerical se demuestra en las apreciaciones que hace sobre Amenábar, y esta opinión contraria a la institución religiosa puede haber tenido consecuencias importantes en su relación posterior con el Estado y la Iglesia. Es cierto, de todos modos, que Zucchi se confía en esos términos con su íntimo amigo y que su comportamiento público es otro. Sin embargo, su carácter conflictivo y el litigio constante con autoridades eclesiásticas por problemas técnicos y arquitectónicos pueden haber generado, con el tiempo, una actitud de rechazo de parte de estos. La estadía en Santa Fe se prolonga hasta fines de septiembre y curiosamente, si bien Zucchi desdeña el proyecto y afirma que podría haber sido resuelto por los técnicos locales sin su presencia, es una de las únicas obras suyas que han permanecido en pie en la Argentina.<sup>46</sup>

*Fotografía actual (Fernando Aliata)*

Vista actual de la iglesia catedral de Santa Fe cuya fachada fue diseñada por Carlo Zucchi en 1832.



*Fotografía actual (Fernando Aliata)*

Carlo Zucchi, Catedral de Santa Fe. Detalle de una de las torres.



Otro de los sucesos importantes de ese año que muestra nuevamente una relación conflictiva con la Iglesia es el proyecto para la reparación de la cúpula de la Basílica de San Francisco. El arquitecto es llamado para realizar el trabajo y luego de efectuar un relevamiento decide que la solución técnica al problema pasa por la colocación de tensores de hierro para contener los empujes horizontales en un templo que carecía de capillas laterales. Sin embargo, desavenencias con el prior acerca del material a utilizar, cuestión en la que Zucchi se muestra muy exigente, hacen que el proyecto sea abandonado y el arquitecto reemplazado por quien se va convirtiendo poco a poco en su rival profesional, el maestro Santo Sartorio. Será éste el encargado de realizar el trabajo en los años siguientes, aunque su proyecto demostrará ser una solución defectuosa desde el punto de vista técnico.

Pese a este incidente, al iniciar 1833, los encargos para la Iglesia continúan. El arquitecto, que había dirigido por un corto tiempo la obra del pórtico de la catedral antes de su suspensión, es llamado para integrar una comisión que tiene por objetivo la reactivación de los trabajos, en el marco del acercamiento entre el gobierno de Rosas y el papado. Un acercamiento que se materializa también en el pedido del proyecto para un palacio episcopal cuyos planos concluye Carlo en 1834.

Durante ese mismo año se produce el derrumbe parcial de las obras del Templo Presbiteriano de Buenos Aires.<sup>47</sup> Zucchi es llamado como técnico para verificar las razones del desplome de las columnas de esta iglesia de formas neoclásicas proyectada por el arquitecto escocés Richard Adams. Carlo no encuentra responsabilidad en los diseños de Adams y atribuye el colapso a fallas en los procedimientos constructivos, fundamentalmente porque los operarios no habían seguido las reglas del arte en la disposición de la traba de los ladrillos que componían las columnas. Los escoceses agradecen y elogian la meticulosidad de su informe invitándolo a hacerse cargo de la dirección de la obra, pero Zucchi declina el ofrecimiento justificando la negativa en su carácter de arquitecto oficial y a las múltiples actividades a las que debe abocarse.<sup>48</sup>

En febrero de 1834 recibe un encargo importante de parte del gobierno de Viamonte: el proyecto de un monumento a erigirse en las márgenes del río Colorado para conmemorar la expedición al Desierto que Rosas viene realizando desde marzo de 1833 y que recién finalizará en mayo de 1834. Zucchi presenta tres alternativas de monumento conmemorativo. Si bien el gobierno elige la segunda versión, los acontecimientos posteriores demuestran que se trata de un gesto retórico y que, por el momento, no está dispuesto a erigir el artefacto en el remoto lugar asignado y pronto el trabajo del arquitecto es archivado. De todos modos, una réplica representada en una enorme tela será utilizada para decorar la fiesta que los hacendados de la provincia dan en honor al Restaurador en 1835.<sup>49</sup>

Durante 1834, también se ocupa de la inconclusa obra del canal de San Fernando, y denuncia el incumplimiento de los empresarios a cargo de los trabajos ya que los puentes y la calzada laterales se encuentran en malas condiciones. Se dedica a perfeccionar el trazado y ejecutar, conjuntamente con Ottaviano Fabrizio Mossotti, una nivelación del área necesaria para continuar la excavación del canal.<sup>50</sup>

Otro encargo que concretó en ese mismo año es la refacción de la fachada del templo de San Miguel. Si bien el trabajo fue realizado, según consta en la *Colección de principales proyectos...*, no sabemos si la fachada que se demolió en 1912 para levantar la actual, obra de César Augusto Ferrari, era el proyecto de Zucchi ya que en su archivo no se encuentra la documentación respectiva. Si



observamos las antiguas fotografías que muestran el frontispicio, no parece que se trate de una idea desarrollada por el arquitecto, pero tal vez su intervención pudo haber sido mínima en un intento de dar cierto orden neoclásico al antiguo frente del templo.

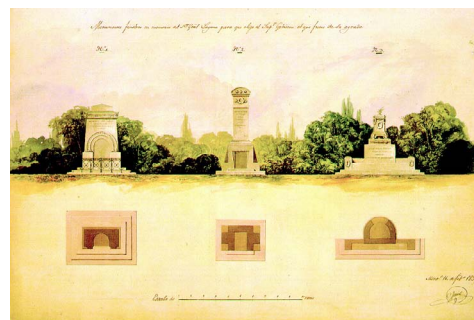
A comienzos de 1835, Carlo desarrolla un nuevo proyecto para el inconcluso pórtico de la catedral. Es evidente que el arquitecto trata de complacer a quienes, desde el seno de la Iglesia, critican la iniciativa de Rivadavia, a la que seguramente consideraban de carácter pagano. En efecto, el plan de Zucchi implica enmarcar el pórtico de Catelin en una fachada de dimensiones mayores que incluya dos campanarios laterales que, según el arquitecto, debían devolverle su carácter sacro. Sin embargo, el proyecto no será tenido en cuenta por las autoridades.<sup>51</sup> Este acontecimiento marca el principio del fin de la actividad de Zucchi en Buenos Aires. En junio el arquitecto expresa su disgusto en una nota dirigida a José María Rojas y Patrón. El Ministro le contesta que la obra está fuera de sus atribuciones ya que su conclusión ha sido encargada directamente al Ministerio de Hacienda. Aparentemente la controversia se produce a partir de la negativa del gobierno de encargar el proyecto a Zucchi, injustificada por cierto, ya que siendo Arquitecto de la Provincia le correspondía el trabajo. Las autoridades deciden nombrar en su reemplazo a Santo Sartorio, lo que resulta una doble humillación para Zucchi. En primer término, porque ha sido ignorado en su rol de arquitecto oficial; en segundo término, porque ha sido sustituido por alguien como Sartorio a quien considera muy por debajo de sus merecimientos. No podemos saber si la elección del maestro de obras de origen genovés fue una decisión del gobernador; las insinuaciones que aparecen en los documentos nos hablan del canónigo Saturnino Segurolo como autor de la iniciativa. Sin embargo, tampoco podemos obviar la figura de Rosas, considerando que, probablemente, para entonces Sartorio se había convertido en hombre de su confianza y que algunos años después dirigiría las primeras obras en el caserón de Palermo.

En una carta dirigida a Miguel de Azcuénaga, de junio de 1836, en la que anuncia la finalización de los planos para la reforma de su casa, Zucchi hace una larga digresión acerca de las intrigas que llevaron a su reemplazo y lo que considera un triunfo de la ignorancia debido a:

“(...) los males que acarrear la existencia de tantos “inteligentes” o falsos eruditos que intentan denigrar la tarea de quienes realizan una actividad artística, y que hallan protección por la autoridad entronizada [que los ha] sacado de su oscuridad, donde debían estar sepultados para colocarlos en la oportunidad de dar vuelo a su atrevida ignorancia, y por esa consecuencia muy natural a la impunidad, se ven abonados por menospreciar las ciencias y ridiculizar a todo individuo que haya adquirido conocimientos que los ponen

## ASRe AZ 20

Carlo Zucchi. Proyecto del monumento al Ejército Expedicionario del Sud. Planta, corte y alzado de tres alternativas.



## ASRe AZ 121

Vista del segundo proyecto de Zucchi para la fachada de la Catedral de Buenos Aires. 1835.



en aptitud de confirmar a cada paso el axioma eterno que lo que es fácil para el ignorante es difícil para el sabio.<sup>52</sup>

Se desprende de lo dicho que, para Zucchi, la decadencia de las bellas artes en la ciudad no proviene de quienes las ejercen, sino de quienes las hacen ejercer. Con ello pretende justificar que la no realización de sus proyectos ha dependido siempre de la falta de capacidad de los comitentes y de las intrigas que nacen de la ausencia de un reconocimiento de sus potencialidades y autoridad profesional. Similares juicios aparecen en una carta enviada al Ministro de Gobierno en la cual Zucchi se muestra sorprendido por haber sido ignorado en relación a la nueva iniciativa para la finalización del templo. Al mismo tiempo, advierte los males mayores que causará a la obra la contratación de Sartorio que ya había demostrado errores garrafales en la restauración de la cúpula de San Francisco, donde sus servicios fueron preferidos a los del Arquitecto de la Provincia.<sup>53</sup>

Una vez que Carlo se ve marginado del proyecto, no deja de proferir permanentes críticas al maestro albañil, improvisado arquitecto, e incluso escribe un documento, en 1838, donde ironiza sobre las condiciones de Sartorio, su mecenaz y la obra a construir. Obra que llega a conocer por intermedio de descripciones y un diseño enviado por de Angelis en sus cartas, cuando Carlo ya vivía en Montevideo. Los términos del documento son lapidarios. Zucchi acusa a Sartorio de gravísimos errores de proyecto, de desconocer el sistema clásico, de provocar daños irreversibles a la fábrica de la catedral, etcétera. Como bien lo confirma de Angelis en una carta, el escrito forma parte de una crítica que pensaba hacer llegar en el momento más oportuno a algunos de los funcionarios bonaerenses.<sup>54</sup>

De todos modos, el arquitecto continúa cumpliendo con esmero sus tareas oficiales. Prepara para el 9 de Julio las decoraciones del patio principal del fuerte con motivo de la fiesta o guardia de honor que los hacendados de la provincia ofrecen al gobernador en conmemoración del día de la Independencia, celebración a la cual nos hemos referido anteriormente y que se describe en detalle en la ficha respectiva.

Los reclamos formales y la actividad oficial son interrumpidos por un viaje a Montevideo, ciudad a la cual es invitado para realizar allí algunos trabajos en relación al fondeadero de la bahía; un conjunto de dársena, Tribunal de Comercio, muelle y astillero que debía organizar la zona portuaria de la capital del nuevo Estado oriental. El 14 de agosto el gobierno le concede una licencia por un mes que se prolonga hasta octubre. Aparentemente un enviado del gobierno uruguayo lo había contactado en Buenos Aires tentándolo para desarrollar el trabajo. Previamente, tanto Pierre Benoit como Carlos Enrique Pellegrini habían concurrido a Montevideo invitados a realizar otros proyectos; el primero como arquitecto de un nuevo teatro y el segundo para el proyecto de un muelle.<sup>55</sup>

Zucchi concluye su estadía en Montevideo y el 17 de octubre regresa a su puesto. A comienzos de noviembre le envía a Miguel Antonio Vilardebó los planos definitivos del Tribunal de Comercio y pocos días después, el 21 de noviembre, renuncia al cargo de Arquitecto de la Provincia de Buenos Aires. Es evidente que el viaje había servido para restablecer contactos con miembros de la elite montevideana y para sondear un posible traslado definitivo a esa ciudad, vista la falta de un profesional en la capital uruguaya. La nueva república tiene una insuficiencia notoria de edificios públicos acordes a las necesidades del gobierno, al mismo tiempo, se está decidiendo el ensanche de la vieja ciudad, una vez realizada la demolición de las murallas.

La renuncia de Zucchi no se produce en términos enojosos y el arquitecto mantiene un trato fluido con algunos de los miembros de la elite que siempre lo

ASRe AZ 158

Proyecto de remodelación de la fachada de la Catedral de Buenos Aires propuesta por Santo Sartorio. Probable dibujo de Taylor enviado por de Angelis a Zucchi. 1838.



habían favorecido. Así parece esbozarse en las cartas que le envía, con motivo de su dimisión, a José María Rojas y Patrón y a Tomás de Anchorena. La relación con este grupo servirá para que el arquitecto envíe desde Montevideo, al mismo tiempo que proyecta la sistematización de la Plaza Independencia, diseños para Buenos Aires. Se trata de una nueva fachada para la vereda ancha de la Plaza de la Victoria, un pasaje comercial entre la plaza y la calle Potosí, el proyecto de carro triunfal con la esfinge del Restaurador que recorre las calles de Buenos Aires durante los festejos del primer aniversario de su segunda asunción como gobernador y el monumento a la Confederación Argentina propuesto mediante una carta al mandatario el 29 de marzo. Es más, las relaciones con la elite federal porteña continuaron a lo largo del tiempo. En una carta de 1839, de Angelis le hace saber que una “persona de influjo” le había comunicado que de retornar Zucchi sería bien recibido agregando “que algunos miembros del gobierno están arrepentidos de lo que le habían hecho y que están dispuestos a reparar esta injusticia.”<sup>56</sup>

Si bien algunos años después sus opositores en Montevideo difundirán la noticia de que fue exonerado de su empleo directamente por Rosas, las razones de su dimisión parecen ser más complejas. Es probable que, más allá de la obra de la catedral, su autonomía de juicio, que muchas veces en relación con su carácter se tornaba irritante, haya conspirado para su continuidad. En ese sentido, sobre su conflictiva personalidad existen sobrados testimonios en los documentos de su archivo. En una carta de enero de 1835, Manuel José García lo considera como uno de los más “hábiles, íntegros y celosos oficiales de la Administración que mantuvo siempre un celo infatigable y no pocas veces una rara integridad, con riesgo manifiesto de hacerse odioso.”<sup>57</sup> De esa forma también lo definen algunos amigos argenti-

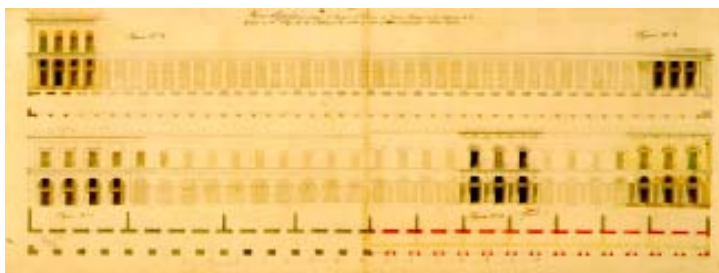
*Álbum recuerdos del Río de la Plata, Bs. As.  
litografía de las Artes, 1841*

Carlos Enrique Pellegrini. Vista de la Plaza de la Victoria desde la Catedral. Litografía acuarelada.



*ASRe AZ 24*

Carlo Zucchi. Propuesta de fachada para la Vereda Ancha de la Plaza de la Victoria. 1835.





nos como Agustín Wright quien en una carta del tipógrafo Venzano sintetiza su personalidad calificándolo como: “de mal genio y buen corazón”<sup>58</sup> Este carácter áspero tampoco le genera una cordial relación con sus colegas. Salvo casos excepcionales como José María Reyes, Richard Adams o Carlos Enrique Pellegrini, sobre los cuales hay prueba de la estima que les profesaba, su posición frente a otros arquitectos o ingenieros es más bien crítica. Se burla de Sartorio y de su ignorancia como proyectista, del “geógrafo” Arenales, del agrimensor José María Manso, del mismo Senillosa (califica su dibujo de una modesta capilla irónicamente como “prodigio”) y también cuestiona al mismo Catelin (recordemos que proyecta dos pórticos alternativos a la fachada elaborada para la catedral por el arquitecto francés, además de criticar su trazado para el cementerio de la Recoleta).

Entre las notas conservadas en su archivo o en el AGN hay también sobradas constancias de su intransigencia. Ejemplo significativo de ello es su negativa a las modificaciones planteadas en la Plaza del Parque (actual Plaza Lavalle) que incluían la venta de terrenos del Estado. En este episodio, en contradicción con la opinión de los otros miembros de la comisión nombrada a tal efecto (Wilde y Argerich), Zucchi se opone a la venta del terreno teniendo en cuenta la futura zonificación del área que implica el engrandecimiento del Parque de Artillería, el establecimiento de una plaza de armas, la construcción del cuartel de artillería, la necesidad de espacio para los ejercicios militares que puedan realizarse, etc. Su visión urbana, que preveía la evolución a largo plazo, se opone a la pragmática gestión que sólo suscribe resultados inmediatos.

A comienzos de 1836 el oficial mayor del Ministerio de Gobierno le comunica a Zucchi la aceptación de su renuncia. El cargo no será cubierto a posteriori por otro profesional y esta actitud es sintomática del segundo gobierno de Rosas, debido a la crítica situación económica del Estado que el Restaurador pretende sanear mediante ajustes en el presupuesto de la Administración. En el terreno de nuestro análisis, el cercenamiento pasa por el achicamiento de la burocracia técnica. Esto explica, de alguna manera, el cierre definitivo de la Oficina del Arquitecto de la Provincia y el mantenimiento, con un mínimo de actividad, del Departamento Topográfico bajo la dirección de Arenales que se quejará siempre de la carencia de personal para atender a las múltiples tareas encomendadas. Por otra parte, podemos pensar que en ese momento, cuando el panorama político ha cambiado radicalmente, Rosas no necesita más un arquitecto oficial. Los sinsabores de la guerra civil, la oposición cada vez más dura de los unitarios exiliados y el asesinato de Quiroga, son factores que inducen a una radicalización de la política facciosa, una personalización del poder y un abandono de toda actitud conciliatoria que los primeros años de la década habían mostrado. Ya no es necesario celebrar la restauración de las instituciones y apelar a la racionalidad de las leyes para reconstituir el Estado. Los acontecimientos muestran a los ojos de Rosas que la lucha con la oposición es irreversible, debe ser implacable y desarrollarse en otros términos. Asegurado el control de la plebe, lograda la unanimidad partidaria, no resultan tan necesarios proyectos como el del hospital, o las constantes apelaciones, a partir de proyectos de monumentos y celebraciones públicas, a una concordia basada en el poder indiscutible del nuevo orden.<sup>59</sup>

El cierre del ciclo de la actuación de Zucchi en Buenos Aires, a comienzos de 1836, nos permite hacer un balance de su producción arquitectónica que podemos colocar dentro del período de transformación de la ciudad al que ya hicimos referencia. En ese sentido, Zucchi emerge como una figura central dentro del impulso tendiente a materializar los programas arquitectónicos del joven Estado. Pero eso no es todo, una mirada a la amplia colección de trabajos realizados

**ASRe AZ 150**

Plomo topográfico de la ciudad de Buenos Aires con especificación de los cuarteles según su nueva subdivisión y designación de la nueva línea de demarcación  
José M. Romero, Ingeniero. 1824.



durante su estancia en la capital argentina nos da cuenta de una visión homogénea que encierra un proyecto subyacente de ciudad donde las partes deben responder a una estructura general que define diferentes jerarquías. El mismo arquitecto, en los documentos que hemos analizado, demuestra palmariamente el modo en que el lenguaje urbano debe ser organizado como una estructura de signos que ordena a partir de diferentes rangos la totalidad del espacio. El uso de la idea de "carácter", como modo de expresar las diferencias entre los edificios dentro de un código homogéneo, unifica el conjunto de obras. Así como las ciencias naturales pueden clasificar los seres desde su configuración, la arquitectura puede hacerlo desde sus elementos ornamentales, desde la riqueza de los materiales o desde la configuración de su planta. Estos son en parte los recursos utilizados para particularizar morfológicamente las fachadas correspondientes a cada programa. De ese modo, opina Zucchi en consonancia con las teorías en boga, los ciudadanos podrán distinguir, según la decoración utilizada, un teatro, un cementerio, una iglesia, guardando cada edificio una coherente correspondencia ornamental. Una correspondencia que no sólo los individualice, sino que les permita determinar su autonomía formal dentro de un universo ordenado. Una verdadera galería de signos arquitectónicos establecidos de mayor a menor, de lo público a lo privado, es lo que parece caracterizar, a principios del siglo XIX, a muchas de las ciudades – no sólo a Buenos Aires– en concordancia con el proceso de racionalización de sus funciones. En el caso particular que nos ocupa, comenzando por la plaza central, puede verse cómo una amplia gama de posibilidades hilvana el conjunto que se vuelca sobre ella. A la catedral, ornamentada con un lujoso orden corintio –o un jónico con torres laterales en el segundo proyecto del arquitecto–, le sigue la fachada del lado

sur (la Vereda Ancha) que evoca los antiguos foros. A esa fachada continua que debía ser modelo para el resto de la plaza debemos sumar el proyecto de residencia episcopal, una severa evocación de los palacios del Renacimiento que, con su ausencia de órdenes arquitectónicos, debe contrastar necesariamente con la rica ornamentación de la iglesia. Esta manera de rejerarquizar el espacio público urbano, la antigua plaza mayor, no es sólo un problema de carácter sino que presenta algunas connotaciones ideológicas. En efecto, las diversas iniciativas están relacionadas con la idea de transformar la parte central de la ciudad en un espacio representativo de las virtudes republicanas, pensado para ciudadanos abstractos, con lo que necesariamente se marginaban o se excluían a los sectores populares. Aquello que había sido representativo del período colonial, el rol concentrador de la plaza de las principales funciones de la ciudad: ocio, gobierno, culto, mercado, justicia, defensa, tiende a modificarse. La saturación funcional que se da en el marco de sociedades que, aunque profundamente estratificadas, gestan espacios de integración social más o menos espontánea, es lo que se quiere hacer desaparecer.

Pero el sistema de correspondencias arquitectónicas no sólo sirve para el área central, sino que puede extenderse a la totalidad de la ciudad. La idea de austeridad en contraste con la gran arquitectura de la Plaza de la Victoria puede leerse en los edificios menores de equipamiento. En la decoración de estos pequeños artefactos se emplean columnas en dórico sin base, pilastras aplicadas a los muros acompañados por un tenue buñado, como sucede en los casos de los baños de Ramón Larrea o en la escuela de la parroquia de San Nicolás. El extremo final de esta cadena de programas arquitectónicos es la arquitectura privada, en la cual debe leerse un máximo de contención, desde

una mínima decoración en las viviendas de los notables a una desaparición de todo rastro decorativo en la edificación popular. El mismo Zucchi lo reafirma en el prospecto de la frustrada publicación de su obra. Al hablar de las residencias proyectadas para miembros de la elite confiesa haber adoptado "...por insinuación de los mismos propietarios un estilo sencillo y económico más conveniente con las costumbres de un pueblo republicano, donde no ha penetrado el fasto destructor de la moral y de todos los principios sociales..."<sup>60</sup> Efectivamente, esta idea de sencillez aparece como un criterio global que amalgama los diferentes proyectos y se constituye en principio rector del carácter que la arquitectura privada debe asumir en la ciudad republicana. De ese modo, desde los usos de la ornamentación arquitectónica, se reafirman las ideas expresadas en la literatura neoclásica referidas al necesario decoro que debe diferenciar al mundo republicano de la lujosa opulencia corruptora de la antigua monarquía.<sup>61</sup>

#### **MONTEVIDEO: EL ARQUITECTO DE LA CIUDAD**

A mediados de 1836 Zucchi se instala definitivamente en Montevideo. La mudanza supone también el rompimiento definitivo de Carlo con su compañera Livia Borromini. Según puede entenderse a partir de la lectura de su epistolario, las relaciones entre ambos se habían deteriorado en los últimos años. Frente a la necesidad de tomar una determinación, Livia prefiere quedarse en Buenos Aires, donde desarrolla durante la crisis de 1839-1840 un pingüe negocio de prestamista, improvisando un banco de empeño doméstico en un momento de crisis y escasez provocado por el bloqueo francés.<sup>62</sup> La lectura del archivo del arquitecto muestra también la existencia, por entonces, de un amor clandestino. Una serie de cartas cuya destinataria hemos podido iden-

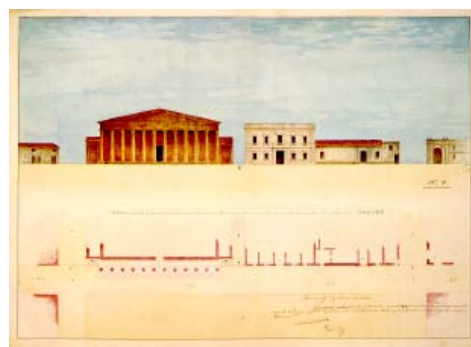
*Picturesque illustrations of Bs.As. and Montevideo, London, Ackerman, 1820*

Emeric Essex Vidal. Vista de la Plaza del Mercado de Buenos Aires. Agua tinta.



*ASRe AZ 957*

Carlo Zucchi. Sector de la Plaza de la Victoria con la propuesta del nuevo palacio episcopal. 1834.



tificar parcialmente permite entrever una relación amorosa en Buenos Aires de más de cuatro años, cuya continuidad queda fracturada por la partida de Zucchi a Montevideo.<sup>63</sup>

Pero su traslado al Uruguay no resulta tan sencillo y revela la existencia de complejas negociaciones. En mayo de 1836 el arquitecto escribe una carta a Xavier García de Zúñiga en relación a su posible transferencia invocando la posibilidad de participar en la construcción del nuevo teatro. Afirma que, si bien reiteradas veces le habían solicitado su presencia en esa ciudad, preferiría tener una instrucción del Jefe de Policía para trasladarse. Al mismo tiempo, deja bien en claro que la posible contratación de Pittaluga para construir el nuevo teatro aleja la perspectiva de su radicación en la capital uruguaya. Probablemente para ejercer alguna presión a su favor, el arquitecto le hace saber que ha tenido ofertas para ir a trabajar a Chile, Brasil e incluso a Europa. De todos modos, anuncia que preferiría quedarse en Montevideo si la obra del teatro se concretara dada su especial preparación para ese tipo de trabajos, argumentando también que, debido a su edad, cansado de una vida ambulante, preferiría Montevideo antes de ver caras nuevas y adaptarse a ambientes que desconoce.

Si bien el proyecto del teatro no se concreta en esa fecha, se materializará recién a fines de 1840, el viaje se efectúa durante el mes de julio. En agosto, luego de un mes de incertidumbre, es nombrado por el gobierno uruguayo Arquitecto de Policía y vocal de la Comisión de Obras Públicas.<sup>64</sup> En noviembre es llamado a formar parte de una comisión para informar acerca del funcionamiento de una draga que una sociedad de accionistas ha mandado traer desde Inglaterra para limpiar la zona del puerto y facilitar el ingreso de buques de mayor calado. Al parecer Zucchi desea dedicarse a las tareas de arquitectura, esperando en la realización del nue-

vo teatro, e intenta renunciar a la Comisión Topográfica y a las actividades más propias de la agrimensura y la ingeniería por incompatibilidad profesional, pero en enero de 1837 el gobierno no acepta la dimisión.

Sin embargo, su relación con la Comisión y con los problemas urbanos le permite ampliar, tal vez inesperadamente, el carácter de sus intervenciones. En realidad, la etapa montevideana se diferencia de la anterior por la mayor incidencia del arquitecto en las decisiones acerca del crecimiento de la ciudad. La existencia de un impulso más firme de renovación en ciertos sectores de la elite hace que, a partir de la experiencia acumulada, Zucchi pueda plantear un verdadero esquema de reorganización de la ciudad que puede considerarse el primer estudio más o menos completo sobre problemas urbanos realizado en esta parte de América. En dicho estudio, impreso como folleto, el arquitecto explica la necesidad de construir una alternativa global para la ciudad que, más allá del proyecto de ampliación de la cuadrícula diseñado inicialmente por José María Reyes, intente una cualificación y una zonificación. El carácter de la propuesta es definido por el mismo Zucchi en la citada memoria: "...no sólo tiene por objeto el de hermoear la ciudad, despejar las visuales, facilitar la circulación, [sino también] designar los parages [sic] convenientes para algunos edificios públicos, y proponer la localidad de otros..."<sup>65</sup> En efecto, se trata de un plan global que profundiza la experiencia de Buenos Aires, pero si bien la propuesta inicial determina una distribución espacial de edificios públicos en la totalidad del damero, la atención durante la gestión del arquitecto se concentra en tres áreas principales: el puerto, la plaza Independencia y sus adyacencias y el cementerio. A ello se le suma el proyecto de una sala de representantes, la remodelación del antiguo Cabildo (para servir de centro de gobierno y sede de la policía), la adaptación

del fuerte destinado a universidad o establecimiento de instrucción pública, la casa consular así como la construcción de cárceles y un hospital. Los proyectos realizados para cada uno de los tres sectores, como en el caso de la Plaza de la Victoria, no están ejecutados en una misma fecha, pero se corresponden con el contenido de la Memoria y, precisamente, por ello se definen como espacios urbanos articulados y no como edificios en sí mismos.

Un factor importante que le da sustento al intento de reforma es la necesidad de abatir las murallas y expandir la ciudad, acción que comienza a manifestarse a partir de la consolidación económica y política que se produce al finalizar la guerra con el Brasil. La organización como capital nacional supone también la necesidad de un arquitecto que pueda hacerse cargo de los nuevos programas y que otorgue a los edificios una calidad distinta. La zona portuaria, primer trabajo importante de Zucchi en la capital oriental, aún antes de asumir como miembro de la Comisión Topográfica, no sólo determina los muelles y toda la infraestructura para atraque de los navíos (1835), sino también la Aduana, el Tribunal de Comercio (1837), la Comandancia de Marina (1839) y la reorganización de un sector de propiedades particulares a fin de generar una plaza en el área y una "perspectiva agradable a toda la extensión de la bahía." La reorganización de la plaza Independencia –Zucchi imagina la importancia del sitio como "futuro punto céntrico y más vivificado de la ciudad y que la hará conspicua entre las de esta parte de América"– que amplía la mezquina plaza imaginada por la Comisión Topográfica, se estructura a partir de una nueva fachada aporricada (1837), colocando en su centro un monumento conmemorativo, un paseo público arbolado y la construcción, en sus alrededores, del nuevo teatro (el futuro Solís). La iniciativa de Zucchi supera la visión original de José María Reyes, autor de la planta de ensanche y cualifica diversos sitios de la ciudad con la ubicación de los nuevos programas públicos requeridos. En realidad, la visión urbanística, del arquitecto más allá de la experiencia porteña tenía orígenes precisos. Durante su estadía en Milán, antes del destierro, seguramente Carlo tuvo noticia de la disputa entre arquitectos y escenógrafos sobre las decisiones a tomar acerca del futuro urbanístico de la ciudad. En un reciente trabajo, Giovanna Damia demuestra la polémica en acto entre los pintores de perspectiva y escenógrafos y los arquitectos de la Academia de Brera. Frente a la debilidad teórica de los arquitectos en relación a los temas urbanos, los artistas reivindican una específica competencia profesional en el control de la ciudad como expresión visual y se demuestran más capaces de interactuar con los nuevos sistemas de comunicación promoviendo experiencias lingüísticas extrañas al clasicismo grecorromano.<sup>66</sup> A partir de su carácter de escenógrafo, es que puede entenderse la capacidad de Zucchi

## ASRe AZ 170

Planta de la ciudad de Montevideo con el ensanche y la zonificación propuesta por Zucchi. 1836.



## ASRe AZ 187

Carlo Zucchi. Proyecto de muelles para el puerto de Montevideo. 1836.



para comprender y planificar el modo de desarrollo futuro de la ciudad, ampliar la plaza Independencia, establecer sitios para los nuevos edificios del Estado, articular el amanzanamiento de la ciudad vieja con el ensanche, etcétera.

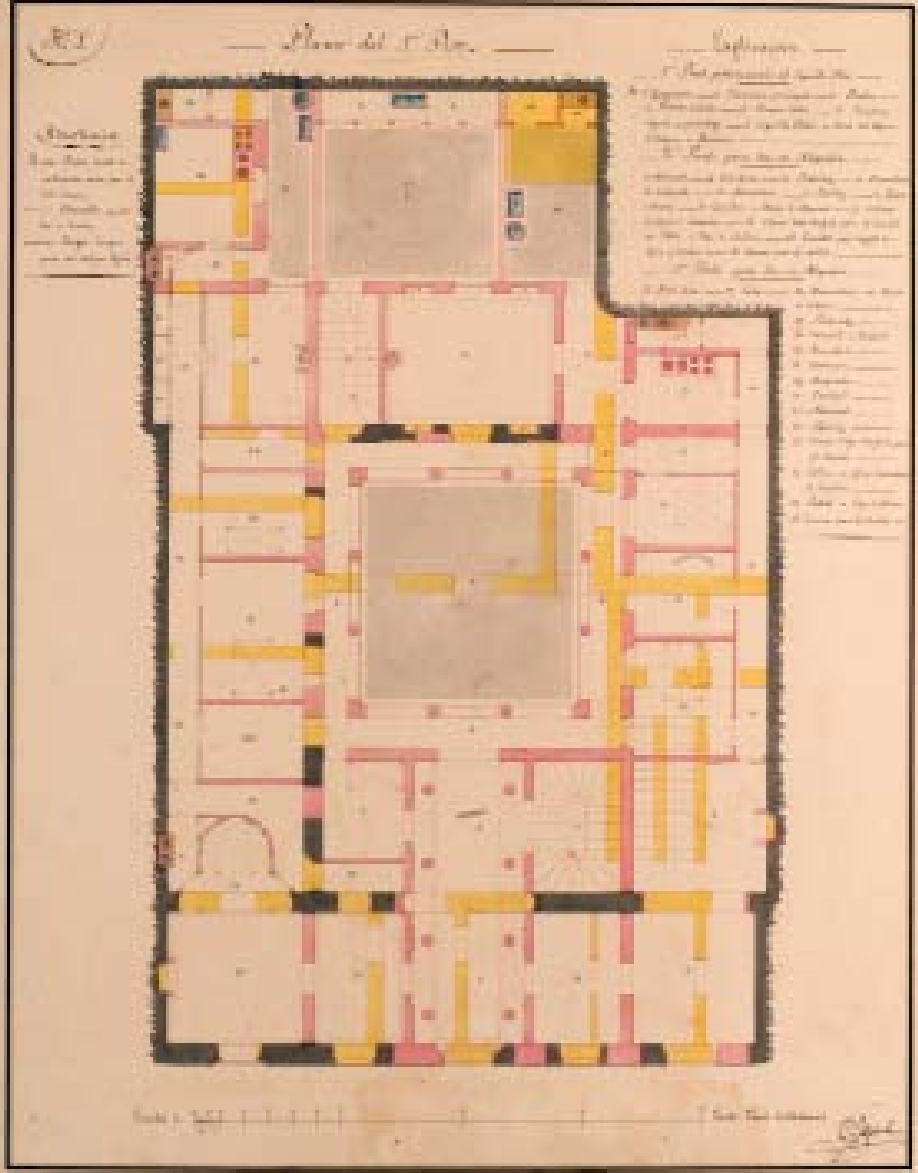
En los primeros años, la acción del arquitecto es respaldada por Reyes, quien se convierte en su amigo, y por el ministro Llambí quien personalmente impulsa las medidas edilicias. La radicalización de la política oriental y la muerte prematura del ministro son factores que lentamente frenan el impulso inicial y la realización de las reformas propuestas. Sin embargo, las medidas fundamentales se llevan a cabo. A la demolición de las murallas, realizada a comienzos de la década de 1830, le sigue el trazado y materialización del ensanche y también la regularización de la plaza a partir del diseño de fachadas que propone Zucchi. Si bien la Comisión Topográfica define exhaustivamente los pasos a seguir en una nota firmada por Reyes, los trabajos de la nueva obra son interrumpidos.<sup>67</sup> En esos años, Carlo debió sostener constantes polémicas con los propietarios de los terrenos linderos a la plaza que, pese a haber firmado la conformidad para construir una nueva fachada, se negaban a su materialización. Lo curioso es que, aún habiendo obtenido una ampliación de sus parcelas a costa del terreno público por la necesidad de regularizar la plaza, así como la provisión de materiales para construir los cimientos de la nueva estructura, estos propietarios, que además formaban parte de la élite montevideana, se negaban a cumplir con la palabra empeñada. Por ello es que en mayo de 1840 Zucchi renuncia a la dirección de los trabajos de la nueva fachada que serán luego definitivamente interrumpidos. Solamente la casa de Elías Gil, que pervivió hasta mediados del siglo pasado antes de ser demolida para colocar allí un inexpresivo edificio, recibió la nueva portada de Zucchi y quedó como testimonio de la monumental plaza diseñada por el arquitecto. Parecía entonces cumplirse el vaticinio de de Angelis, quien no creía en un éxito rotundo del arquitecto en Montevideo y en una carta irónicamente le decía:

“Vos os creéis al servicio de un príncipe de Este, o en la corte de León X. Es el amor por el arte que os incita y que os hace olvidar el país en el cual os halláis. Vuestro programa puede servirle a la República Oriental por uno o dos siglos, según el lento paso con que esta se mueve.”<sup>68</sup>

Durante toda esta etapa, Zucchi realiza una cantidad importante de planos de sectores del ensanche delimitando propiedades y mejorando en lo posible el diseño de las calles y, sobre todo, los lugares conflictivos en los cuales la nueva traza debe necesariamente encontrarse con la antigua. Pese a ello el arquitecto protesta y se niega sistemáticamente a concretar este tipo de trabajos que no considera como propios de su profesión y finalmente vuelve a presentar su renuncia. Por segunda vez el gobierno se la rechaza y, aún teniendo en cuenta su reticencia, es nombrado presidente interno de la Comisión Topográfica.

En un documento publicado en Río de Janeiro algunos años después en el que intenta contestar a las calumnias que desde la prensa montevideana le dirigen Rivera Indarte y de María, Zucchi revela la complejidad y las tensiones que rodean al negocio inmobiliario que se produce en relación con el ensanche de la ciudad.<sup>69</sup> Si las acusaciones de ambos publicistas se basaban en un supuesto ejercicio corrupto de su función de Presidente de la Comisión Topográfica, a partir de usufructuar en su propio provecho el conocimiento de las tierras baldías que el Estado podía otorgar en la ciudad nueva, Zucchi acumula pruebas en contrario. En las páginas de este folleto se refiere a su constante defensa de su integridad profesional frente a quienes intentaban conceder terrenos del Estado en el ensanche de manera fraudulenta. Afirma además que reiteradas veces in-





**ASRe AZ 159**

Carlo Zucchi. Casa de  
Ladislao Martinez.  
Planta baja.



tentó dimitir frente al poder de una “tenebrosa logia” que deliberadamente entregaba el país a manos extranjeras. También que se opuso inútilmente a la venta, por debajo de sus valores de tasación, de amplias superficies de terrenos que caían en manos de los especuladores. En ese contexto, más que en el ejercicio de una profesión que no era la suya, es que debemos encontrar su permanente deseo de renunciar al cargo, sobre todo luego de que Oribe deja el gobierno.<sup>70</sup>

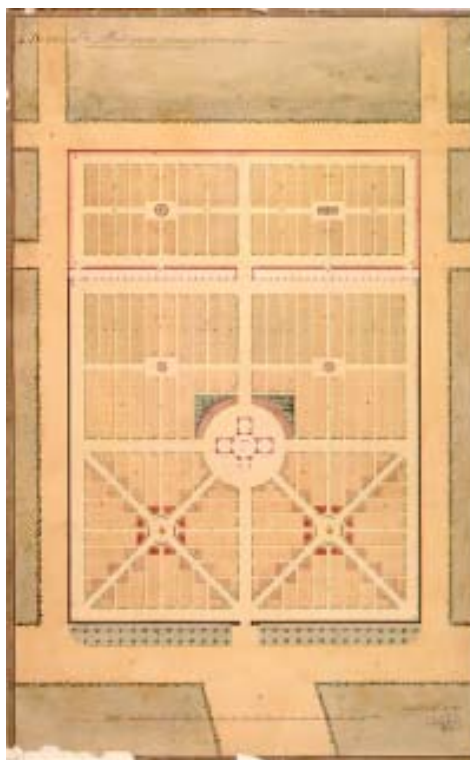
Al mismo tiempo que cumple tareas en la esfera oficial, el arquitecto proyecta diversas viviendas particulares. En el prospecto de su obra publicado en Francia en 1845, Zucchi afirma haber realizado cinco proyectos de casas, aunque éstas no han podido ser identificadas, salvo una diseñada para sí mismo y la ya citada casa de Elías Gil. Seguramente muchos de los planos de viviendas no registrados de su archivo corresponden a lo realizado en esta segunda etapa montevideana. Sin embargo, un rasgo común unifica a estos diseños en relación con los anteriores. Se acercan más a las modalidades tipológicas tradicionales del Río de la Plata y en ellos se permite ensayar, sobre todo en un proyecto de casa propia, el uso de ornamentación en la fachada; algo que lo aleja de su inicial austeridad “republicana” y que reiterará en el que quizás sea su último trabajo: la fachada de la casa Bongiovanni en Reggio Emilia.

En Montevideo Zucchi no sólo cumple sus funciones como arquitecto oficial sino que reafirma su rol agente de la vasta red de intercambio que de Angelis ha tejido desde Buenos Aires. El arquitecto es su representante para la venta de fósiles que tienen como destino final museos y academias europeas, en la compra de libros y manuscritos antiguos, en la venta de monedas y medallas.<sup>71</sup>

De todos modos la existencia de encargos particulares y su actuación como agente de de Angelis en Montevideo no lo distraen de su labor oficial. En 1838 su obra más importante es el diseño del Cementerio Nuevo, actual Cementerio Central. Una comisión encabezada por el Dr. Teodoro Vilardebó es la que encarga y supervisa el proyecto. Una vez que Zucchi entrega los planos definitivos en marzo de ese año, los comentarios de la comisión y del arquitecto Ramón de Minando encomendado para analizarlos, son ampliamente laudatorios para el proyectista. El camposanto expresa su experiencia en la materia y es concebido de acuerdo con ideas que había pergeñado en su informe ya citado para el de la Recoleta de Buenos Aires algunos años antes.<sup>72</sup> El propósito de Zucchi es racionalizar en extremo la capacidad del enterratorio, colocando los ataúdes apilados y logrando así en el espacio de una manzana ubicar una importante cantidad de cuerpos. El proyecto del nuevo cementerio es acompañado por el de una capilla a erigirse en los terrenos que ocupaba el antiguo, para la cual presenta tres alternativas, aunque este emprendimiento finalmente no se construye.

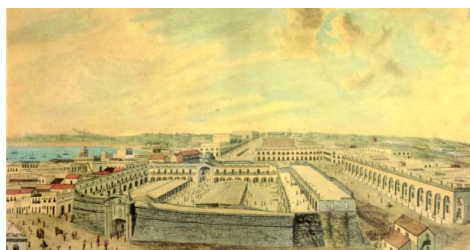
#### ASRe AZ

Carlo Zucchi. Planta de su proyecto para el Cementerio Central de Montevideo. 1838.



#### MHMM

Juan Manuel Besnes Irigoyen. Mercado de Montevideo (antigua Ciudadela). En el lado derecho puede verse la casa de Elías Gil proyectada por Carlo Zucchi.



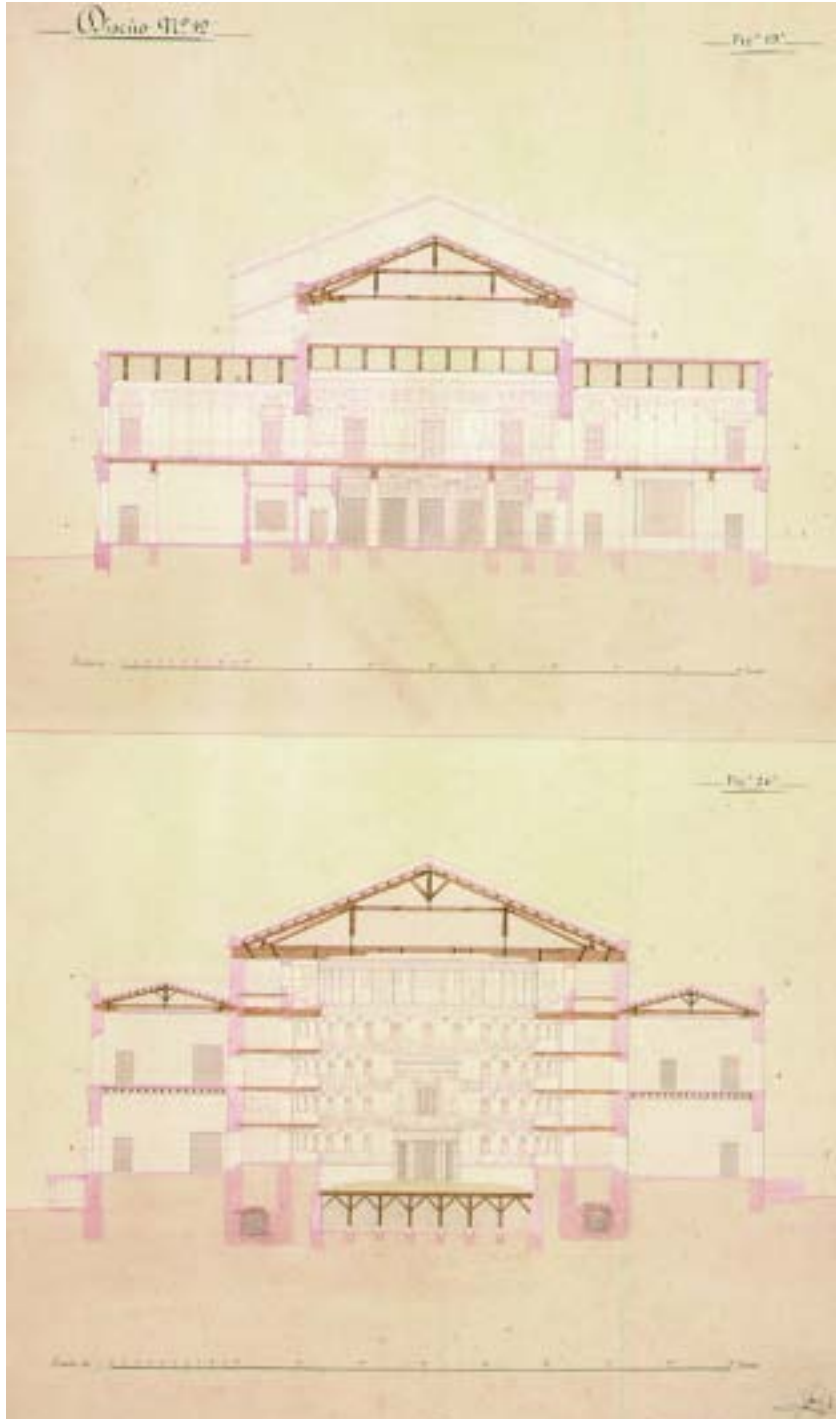
También continúa en Montevideo con su experiencia en la realización de tumbas en el nuevo cementerio. En 1841 elabora un panteón para la familia del presidente Fructuoso Rivera que, en líneas generales, recrea el proyecto diseñado para Domingo en el cementerio de Buenos Aires.

Inesperadamente esta etapa de intenso trabajo se interrumpe. En mayo de 1838 Carlo solicita una licencia para viajar a Río de Janeiro por motivos particulares. En junio se encuentra en esa ciudad donde permanece hasta fines de octubre. Las razones de su traslado se relacionan con una gestión en el Ministerio Apostólico ante la corte del Brasil para lograr el permiso para su retorno a Milán a partir de una amnistía decretada por el Reino Lombardo Véneto.

Estando en Río se entera de la existencia de una ley francesa que disponía el traslado de los restos de Napoleón Bonaparte a París y su colocación en una tumba a construirse bajo la cúpula de la Iglesia de los Inválidos. Durante ese viaje tiene también la oportunidad de conocer las instituciones artísticas de la ciudad que contrastan con la ausencia total de ámbitos académicos en Buenos Aires y Montevideo. A partir de esa relación obtiene el nombramiento de miembro correspondiente del Instituto Histórico y Geográfico Brasileño.

Retornado a Montevideo a comienzos de septiembre, la Sociedad de Accionistas del Nuevo Teatro le encarga el proyecto de un edificio teatral, el actual Teatro Solís, que debía reemplazar definitivamente a todas las precarias salas con que había contado la ciudad desde fines del siglo XVIII. La realización de este emprendimiento le otorga a Zucchi la posibilidad, que tanto había esperado, de poder finalmente concretar un trabajo acorde a sus méritos, lo que justifica su permanencia en Montevideo. De la misma manera que lo sucedido en relación al Hospital de Ambos Sexos algunos años antes, Zucchi encara la tarea con entusiasmo esforzándose en la resolución del nuevo edificio, según puede verse en los numerosos bocetos existentes en su archivo para el diseño de cada uno de los detalles. Este nuevo desafío no era algo desconocido para quien había trabajado varios años en relación al ambiente escenográfico en Italia. Para llevar adelante este emprendimiento seguramente se inspiró en el teatro Carlo Felice de Génova, algo que más allá de nuestra convicción confirma la autorizada opinión de Lionello Puppi.<sup>73</sup> En febrero de 1841 entrega a los accionistas los planos y un folleto impreso con una memoria detallada en la cual defiende la vigencia del teatro en herradura a la italiana en contraposición a los teatros semicirculares que habían proliferado en la Francia neoclásica. El folleto es cuidadosamente impreso acompañado de una litografía, elaborada por Carlos Enrique Pellegrini en su "Litografía de las Artes" donde se consignan las posibles ubicaciones del edificio en los alrededores de la actual plaza Independencia.<sup>74</sup>

Sorpresivamente, en marzo de ese año, la Comisión devuelve los planos al arquitecto en desacuerdo con el costo de los trabajos a realizar que excederían lo aconsejado por los accionistas. Esta determinación genera una polémica entre Zucchi y los socios del emprendimiento acerca de las economías que debían hacerse en un edificio tan particular como un teatro de ópera. La discusión se ampliará aún más a partir de la negativa de los accionistas a abonar los honorarios originalmente pactados.<sup>75</sup> En los meses siguientes al litigio entre el grupo empresario y el proyectista, se efectuará un concurso y finalmente se adjudicará el trabajo a Javier Garmendia, quien proyectará y construirá luego un edificio que tiene similitudes notorias con el trabajo del arquitecto reggiano. De todos modos, el profesional uruguayo sacrifica algunos de los logros del planteo de Zucchi en función de conseguir una importante economía. La mayor dimensión en altura del escenario desaparece y con ello el volumen que debía cerrar la caja del teatro



ASRe AZ 964-25

Carlo Zucchi. Proyecto para el Teatro Solís. Corte transversal del foyer y de la sala.

con su ventana termal. La fachada y su decoración a la italiana deja paso a una ornamentación más austera con un pórtico de ocho columnas corintias que enfatiza más el frente principal.

El momento de la realización del teatro parece haber sido una etapa tan creativa como 1831. Al mismo tiempo que trabajaba sobre el Solís, Zucchi comienza a elaborar una serie de proyectos alternativos para la tumba de Napoleón en París con el objetivo de ser enviados a Ludovico Visconti quien a la larga sería el encargado de elaborar el proyecto definitivo. En abril de 1841, por intermedio de Pedro de Angelis, edita un folleto titulado *Pensées sur le monument de Napoléon suivies de quatre projets en ebauché dédiés à Monsieur L. Visconti, architecte* que reunía sus ideas acerca del carácter e implantación del mausoleo. El trabajo es efectuado con la esperanza de que pueda ser incluido en el concurso consultivo llamado por la Academia a tal efecto. El proyecto implica tres posibles variantes de ubicación: un monumento de carácter majestuoso para construir sobre la colina de Chaillot, otro un poco menos ambicioso en la Explanada de los Inválidos y una tumba para colocar en el interior de la iglesia del mismo nombre. Este trabajo que conjuntamente con el teatro y el hospital constituye el principal aporte de su carrera profesional, tendrá una suerte adversa, ya que llegará tarde a la convocatoria.<sup>76</sup>

Las vicisitudes que rodean al fracaso del proyecto del teatro no son ajenas al clima de radicalización política que se vive casi en concomitancia con el sitio y el estallido de la Guerra Grande. Este enrarecimiento del ambiente político, al cual se suman los agravios que le dispensan los emigrados argentinos desde su activa prensa, hacen que la situación de Zucchi en la capital oriental se torne problemática y que decida finalmente dimitir como presidente interino de la Comisión Topográfica y emigrar a Río de Janeiro en septiembre de 1842.<sup>77</sup> Las calumnias publicadas en *El Nacional* y *El Constitucional* a las que antes nos referimos ponen en duda la "neutralidad técnica" del arquitecto, lo acusan de haber sido funcionario de Rosas y Oribe, de criticar al gobierno del general Rivera, de mantener relaciones con un hombre peligroso de Buenos Aires (¿de Angelis?) y de negligencia administrativa.

Condicionado por la situación imperante y con la decisión ya tomada de abandonar Montevideo, algunos meses antes de su partida, realiza un importante encargo: el conjunto de catedral, sede episcopal y seminario de Asunción del Paraguay, gracias a los oficios del ministro Juan Andrés Gelly.<sup>78</sup> Pero esta nueva gestión también fracasa y se suma a sus anteriores frustraciones de concretar una obra en correspondencia a sus altas aspiraciones; puede pensarse, de todos modos, que tanto el proyecto del teatro como la catedral de Asunción, parecen haber sido elaborados por el arquitecto como un sondeo preparatorio para reinsertarse en el ambiente europeo a partir de una obra de amplias proporciones o también como un esfuerzo último por revalidar sus dotes artísticas. A comienzos de 1842 Zucchi, alejado ya de Livia Borromini, conforma una nueva unión con Seraphine Herbet a quien probablemente conoce en Río. Su nueva compañera lo seguirá luego a esa ciudad, aunque permanecerá allí después del definitivo traslado a Europa como parece confirmarlo una carta de 1847.<sup>79</sup>

En ese momento, si bien su situación económica no es brillante, la paga con terrenos en la Ciudad Nueva, propuesta por el gobierno oriental para saldar las deudas derivadas de sueldos atrasados, seguramente sirven para que Carlo pueda vender esos bienes inmuebles y acrecentar su patrimonio antes de su partida definitiva.<sup>80</sup>

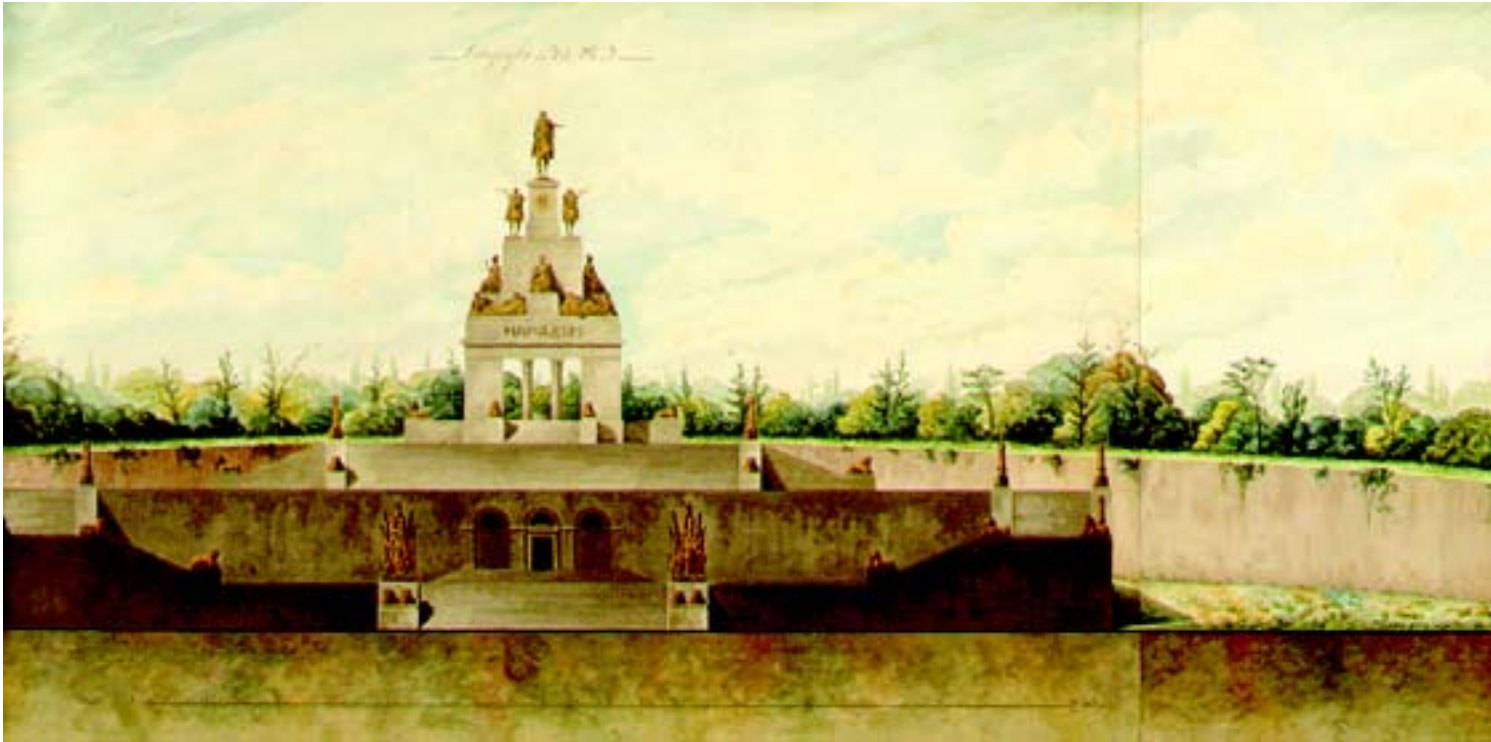
## ZUCCHI EN BRASIL

La migración al Imperio del Brasil también parece la lógica respuesta a la auspiciosa recepción de sus trabajos en la Academia de Bellas Artes de Río de Janeiro. En octubre de 1841 la institución había comunicado a Zucchi su beneplácito por el envío del folleto sobre el monumento a Napoleón y meses después le hace llegar un informe en buena parte elogioso sobre el proyecto del nuevo teatro, seguramente solicitado por el arquitecto al calor de la disputa con los accionistas del emprendimiento.

La residencia en Río de Janeiro, entre octubre o noviembre de 1842 y aproximadamente enero de 1845, resulta interesante desde el punto de vista de su producción artística. Sin embargo, su ubicación en el contexto de la capital imperial no debió ser sencilla. La realidad brasileña en el campo artístico era muy distinta a la rioplatense. A partir del traslado al Brasil de la corte portuguesa había comenzado a vislumbrarse una estrategia tendiente a institucionalizar las bellas artes como un brazo más del poder estatal. Esta acción se centraba en la existencia de una política cada vez más exigente de la corte en relación a los ritos del poder: fiestas públicas, emblemas, monumentos y arquitecturas representativas del nuevo Estado hacen necesaria la presencia de artistas destacados. La solución del monarca portugués, que luego continúa con la instauración del Imperio, es la creación de la Misión Artística Francesa; una operación que permite la llegada de un grupo de académicos de París que se instala en Río al servicio de la corte y funda posteriormente la Academia de Bellas Artes. Esta institución se esfuerza desde sus inicios en realizar exposiciones, formar un público y plantear programas de educación dirigidos a preparar los futuros artistas del Imperio como nación independiente. Auguste Tornan, Jean Baptiste Dubret y el arquitecto Auguste Henri Victor Garndjean de Montigny, constituyen la vanguardia de este grupo decisivo en la conformación del arte brasileño del siglo XIX.<sup>81</sup> La Academia intenta transformarse así en un “instrumento de civilización” que defiende los más importantes valores del Neoclasicismo de la edad de la Restauración y otorga a los monumentos artísticos una función pedagógica para las masas.

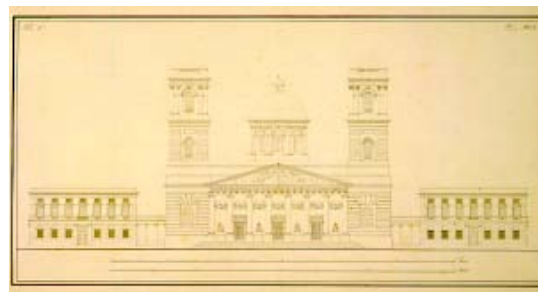
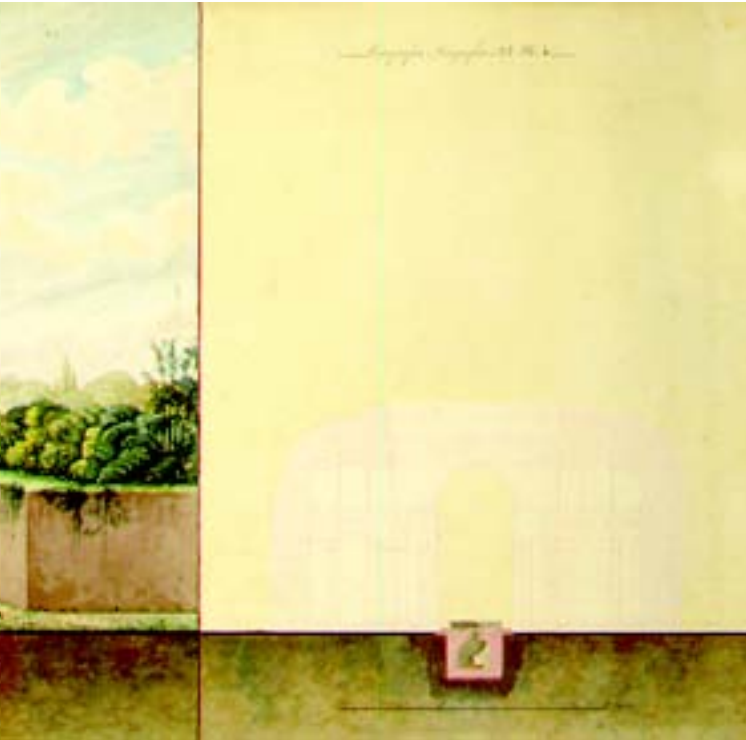
Zucchi saca partido de la existencia de este sistema artístico. La Academia de Bellas Artes, teniendo en cuenta los envíos anteriores, permite la exposición de su obra. Al mismo tiempo, *La Gazeta de Bellas Artes de Río de Janeiro* publica un comentario elogioso del Barón de Porto Alegre, quien se transforma en su protector y amigo, acerca de la producción del arquitecto y sobre todo del Hospital para Ambos Sexos de Buenos Aires, expuesto conjuntamente con otros proyectos en los salones de la Academia en diciembre de 1843.<sup>82</sup> Más allá de esta presentación de sus obras elaboradas anteriormente, Zucchi realiza en la capital imperial, durante ese mismo año, algunos proyectos importantes tales como el Arco de Triunfo en el Campo de Santa Anna –un monumento de proporciones colosales a la manera del arco de triunfo de París– y la Columna Monumental en la plaza de la Constitución, que envía directamente al emperador Pedro II en junio de ese año. El monarca lo recibe personalmente y se interesa por el monumento y su costo que resulta bien lejano del presupuesto que por entonces tiene el Imperio para este tipo de obras. De todos modos, intenta agradecer a Zucchi con la condecoración de la Orden de Cristo que finalmente no es concedida dado el currículum político de Carlo, denunciado por el embajador de Nápoles ante una consulta de la corte.<sup>83</sup>

Sin embargo, su situación en Río de Janeiro dista de ser próspera. No soporta el clima excesivamente caluroso y tampoco es llamado a realizar trabajos.<sup>84</sup> Los



**ASRe AZ 970-B**

Carlo Zucchi. Detalle de la propuesta para la tumba de Napoleón Bonaparte en la colina de Chaillot. 1841.



**ASRe AZ 500**

Carlo Zucchi. Proyecto para la Catedral de Asunción. Fachada.



elogios recibidos son en función de su producción en el exterior, pero nadie está dispuesto a otorgar encargos serios al capacitado arquitecto. A comienzos de 1844 es acusado por la prensa unitaria de Montevideo de ser espía rosista y de vender en la capital brasileña documentos robados por Pedro de Angelis a la biblioteca pública de Buenos Aires. Zucchi no tarda en responder mediante la publicación del folleto antes citado. La falta de encargos concretos, la hostilidad de la contienda civil rioplatense que finalmente lo alcanza a pesar de su estrategia neutralista, son motivos que deciden su retorno, no a Italia donde sus posibilidades de acceso son todavía confusas, sino a Francia desde donde puede serle más fácil la gestión de un definitivo reingreso en su patria. La adversa suerte que le depara su regreso a Europa hará que en los últimos años de su vida piense en volver a Buenos Aires. En 1844 Livia Borromini le anuncia en una de sus cartas la caída de Sartorio como arquitecto oficial, tentándolo con la posibilidad del regreso. El mismo de Angelis, aún antes, en 1842, a partir de la eventualidad de que el influyente Manuel José García pueda conseguir del gobierno la concesión para construir un muelle, lo insta a retornar. En los años posteriores, el napolitano le comunica sobre la locura y luego la repentina muerte de Sartorio y ya en 1848 le transmite buenas nuevas:

“Si vuestra salud os permitiese venir aquí estoy seguro [de] que los encargos no os faltarán. Se está construyendo en todos lados, y no como antes, casas mezquinas a cual peor, sino palacios con un cierto gusto arquitectónico. En tanto no se encuentran arquitectos. El señor Benoit que pasa sus días en cama, está abarrotado de pedidos de proyectos que, más allá de ser razonables gustan porque están cargados de rococó; el señor Taylor está más ocupado que nunca. Hay también un albañil suizo que hace las veces de arquitecto. Y con esto os digo todo.”<sup>85</sup>

Un año después vuelve a insistir con renovados ímpetus que se justifican en el contexto de la primavera económica que Buenos Aires vive en los últimos años del rosismo.

“El gobierno se propone a emprender grandes obras, entre las cuales el hospital de hombres. Se habla también de la construcción de un nuevo teatro, de un muelle, un edificio para el gobierno en la zona del fuerte; de un gran canal para ligar el Salado al Riachuelo, etc. etc. Si vuestra salud os lo permite, sería un momento ideal para volver a la obra.”<sup>86</sup>

Sin embargo, la enfermedad de Zucchi no dejará lugar a un posible retorno: el arquitecto muere en Nebbiara, un suburbio de Reggio Emilia, el 9 de septiembre de 1849.

## LA ARQUITECTURA Y LA FORMACIÓN DE CARLO ZUCCHI

Uno de los primeros interrogantes que surgen al trazar una biografía de Carlo Zucchi es el de sus estudios académicos. Tanto Renard y Zara, como Pedrazini y Badini, en los textos que acompañan a estas líneas, nos informan de la instrucción juvenil de Carlo, su rápido pasaje por el Liceo de Reggio Emilia y su relación con Giovanni Paglia y Vincenzo Carnevalli, que mantendrá durante toda su vida, y que dan cuenta de su actividad de grabador y escenógrafo.<sup>87</sup> Si esta formación está tan claramente explicitada y los datos de su actividad en los años previos al exilio lo confirman, no sucede lo mismo con la arquitectura. Es que Zucchi se exilia de Italia con ese oficio y emigra al Río de la Plata como arquitecto. Es evidente que la arquitectura aparece como una especialización tardía y es probable que, para alcanzar el conocimiento necesario para embarcarse en la

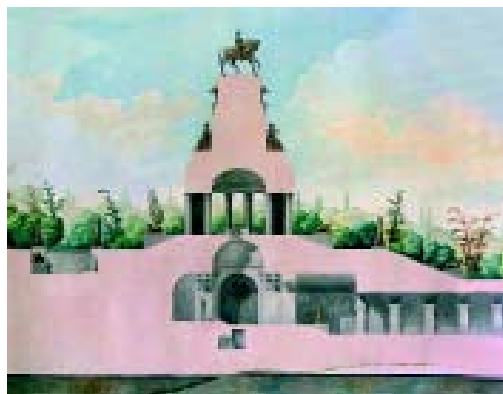


profesión, Carlo haya realizado en Francia algún tipo de adiestramiento que no hemos podido precisar revisando las fuentes.<sup>88</sup> Lo que sí queda claro en los documentos es que durante el período que va desde 1822 hasta 1826 pudo relacionarse en París con algunas personalidades importantes del ambiente artístico de la Restauración. La ya citada carta enviada desde Montevideo a principios de la década de 1840 a Ludovico Visconti, conservador de los edificios civiles de la capital francesa, nos permite tener conocimiento del círculo profesional al cual pertenecía Zucchi durante sus años de residencia en dicha ciudad.<sup>89</sup> Su adscripción a este círculo de intelectuales y artistas italianos en París o artistas franceses que habían residido en Italia nos autoriza a suponer que Zucchi frecuentó el ambiente académico de París y tal vez el de Milán en la tercera década del siglo XIX. De todos modos, la formación resulta un punto oscuro aun para sus contemporáneos. En los años finales de su estadía en el Plata, sus enemigos políticos pondrían en duda su honestidad alegando la falta de un título habilitante para ejercer la profesión de arquitecto, cuestión que retoma el biógrafo Manzini caracterizándolo como: "(...) de ingenio rápido y dispuesto se acomoda enseguida a aquella profesión que cree le dará mejor provecho, entre las cuales la arquitectura que ejerció con honorable éxito"<sup>90</sup> Aun si fuese Zucchi un autodidacta que aprovechó el pasaje a América para presentarse con otra profesión más lucrativa y prestigiosa socialmente, no puede dudarse de que conocía bien el oficio de arquitecto y también debemos entender que durante esos años –y la historia de la evolución de la enseñanza de la *École des Beaux Arts* es una prueba de ello– el título de arquitecto no estaba institucionalizado como sucedía ya con otras disciplinas y se consideraba a la arquitectura una carrera artística, un oficio que podía aprenderse en los diversos *ateliers* de los profesores de la *École*. El verdadero mérito profesional, la consagración o el reconocimiento de los pares estaban en la cantidad de premios obtenidos en los diversos concursos que realizaban tanto la *École* como otras instituciones artísticas.<sup>91</sup> A ello debemos agregar que el conocimiento del dibujo arquitectónico y la perspectiva, necesarios para el perfeccionamiento como grabador, sumado a los saberes ineludibles para desarrollar escenografías (técnicas constructivas y artesanales, conocimiento de materiales, elaboración de presupuestos), son sedimentos sólidos para acceder, mediante el estudio sistemático o autodidacta, al ejercicio de la arquitectura.

Más allá de todo esto podemos afirmar que las pruebas de su saber teórico profundo sobre la disciplina arquitectónica son abundantes. Algunas referencias documentales lo sitúan en un terreno ambiguo entre artista y erudito. En el folleto editado en relación a la apertura de los cursos de dibujo dictados con Caccianiga, por ejemplo, Zucchi hace referencia a su participación, como grabador, en la edición

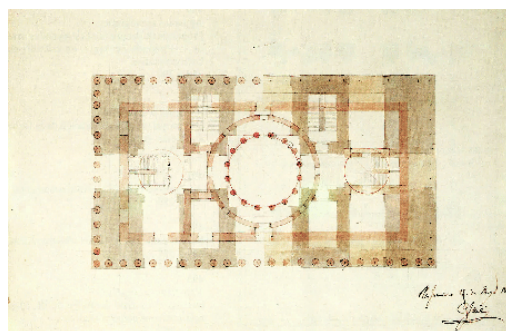
ASRe AZ 970

Carlo Zucchi. Detalle del corte de la propuesta para la tumba de Napoleón en la colina de Chaillot.



ASRE AZ 555

Carlo Zucchi. Arco de Triunfo en el Campo de Santa Anna, Río de Janeiro. Bosquejo de planta.



francesa de la obra de Palladio, pero al mismo tiempo acota que suministró a los editores una serie de anotaciones críticas sobre las opiniones de otros autores acerca de los proyectos del arquitecto véneto.<sup>92</sup> A todo esto debemos sumarle su biblioteca, de la cual poseemos un inventario gracias a un folleto publicado por Zucchi antes de su partida de Montevideo con el objeto de venderla, y que muestra un amplio repertorio de tratados, libros técnicos especializados y obras artísticas que Carlo consultaba constantemente como lo prueban muchos de los informes y memorias realizadas donde citaba explícitamente diversos autores.

Si analizamos más en detalle el catálogo, éste nos muestra una inequívoca preferencia por la bibliografía francesa. De los 225 libros enumerados, 130 son en francés. Entre ellos encontramos a los tratadistas más importantes de la época: Durand, Bellidor, Blondel, Percier, Rondelet, Perronet, el diccionario de Quatremère de Quincy, el primer volumen de Gourlier dedicado a los edificios construidos por el Estado francés así como doce tomos consagrados a la arquitectura teatral y seis a los distintos sistemas de hospitales y prisiones. Los abundantes libros de arquitectura franceses contrastan con los pocos italianos, sólo dieciséis, aunque debemos admitir que para la época los volúmenes de arquitectura publicados en Francia superaban largamente a la producción peninsular. Sin embargo, a la hora de fundamentar sus procedimientos técnicos o sus reflexiones teóricas, Zucchi se basa mayormente en sus compatriotas.

En efecto, las constantes referencias a tratadistas italianos nos dan cuenta del peso de la formación recibida en Italia. Las apelaciones a Vignola, Palladio, Serlio y primordialmente a Milizia, evocado como el primero “que disipó las tinieblas de la barbarie en que se hallaba la arquitectura en Europa”, muestran el peso fundamental de los años iniciales de estudio en Reggio Emilia y probablemente del período de residencia milanés donde seguramente pudo apreciar, como ya anticipamos, el desarrollo del debate arquitectónico que en esos años se producía en la ciudad lombarda.

¿Cómo proyectaba Zucchi? Su forma de trabajo se encuadra dentro de la tradición académica vigente en las primeras décadas del siglo XIX. Utiliza las tipologías clásicas para los diversos programas arquitectónicos, siguiendo preceptos tradicionales que hubiese aprobado Quatremère de Quincy. Lo mismo puede decirse en cuanto a la decoración que, si bien en algunos casos desarrolla rasgos historicistas, como el aspecto neogipcio de la tumba de Dorrego, se mantiene rígidamente dentro de las prácticas corrientes. Sin embargo, esto no significa una absoluta falta de creatividad. Proyectos como el panteón circular, con las teatrales escaleras que comunican la planta del templo con la cripta, o las casas de campo de Ramón Larrea con su armoniosa asimilación de la tradición vernácula local, son pruebas de una capacidad innovativa que demuestra originalidad sin apartarse de la norma.

En muchos de sus trabajos, en la casa de baños de Larrea, por ejemplo, Zucchi utiliza la grilla cuadrículada de Durand. En otros encargos como las villas campesinas proyectadas en Río de Janeiro, la relación con los modelos durandianos es evidente. Por otra parte, según consta en una carta de de Angelis, Zucchi poseía el *Recueil et Parallele* del arquitecto francés.<sup>93</sup> Pero no sólo utilizaba la grilla como modo de organizar la composición, también pueden observarse el conocimiento y uso de trazados reguladores, sobre todo en los diseños relativos al Teatro Solís. Del estudio de la documentación, surge también que el arquitecto realizaba copias de los proyectos para su archivo antes de someterlos a las autoridades, lo que permitió salvar su trabajo de la inevitable pérdida de los originales en los diversos repositorios locales.<sup>94</sup>

Algunas otras modalidades propias de su forma de operar pueden comprenderse analizando la documentación gráfica del archivo. Por ejemplo, la existencia de una pequeña colección de motivos iconográficos. Se trata de una serie de minúsculos papeles transparentes donde el arquitecto calcó, seguramente de libros que no poseía, diferentes piezas: grupos estatuarios, ángeles, trofeos, etc., que luego aplicó a diversos proyectos. En ese sentido, una mirada detallada permite verificar cómo el diseño 887 (victorias aladas con trompetas propias de los antiguos arcos de triunfo) fue empleado para decorar las fachadas exteriores del panteón de cruz griega. Otra particularidad de su trabajo era la utilización de algunas soluciones proyectuales de manera prototípica para que luego se ajusten a diversos usos. Así es como la tumba de Dorrego sirve de base para el diseño del panteón de la familia Rivera, el proyecto de iglesia para San José de Flores emerge luego como una de las opciones para la capilla a erigir en el antiguo cementerio de Montevideo. También es común la aparición de variantes en un mismo dibujo. Por ejemplo, las variaciones de tipo de torres para la fachada de la catedral de Buenos Aires.

Pero este interés del arquitecto por graficar y acumular detalles iconográficos nos muestra otra faceta de su personalidad: el coleccionismo. En algunas de las cartas de de Angelis, puede verse el interés de Zucchi como coleccionista de tratados y otras obras antiguas de arquitectura, dibujos de otros arquitectos, libros raros de iconografía, vistas de ciudades y relatos de viajeros. Así es como logra formar una biblioteca más que interesante y una colección de antiguos diseños y grabados. Muchos de los dibujos recopilados tienen para nosotros un especial interés ya que, en su afán coleccionista, Carlo compra y obtiene varias piezas relativas a la arquitectura del Río de la Plata que han podido conservarse en su archivo. Copias

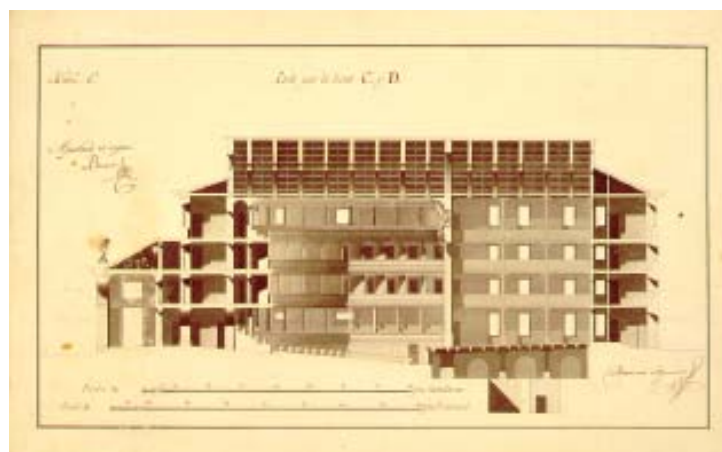


ASRe AZ 144

José Custodio Sa y Faría.  
Proyecto de fachada  
para la Catedral de  
Buenos Aires.  
Segunda mitad del siglo  
XVIII.

ASRe AZ 303A

Antonio López de Aguado. Corte del teatro para  
Buenos Aires. Madrid. 1805.

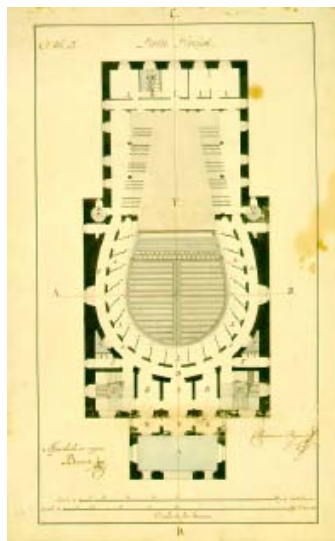


de los planos de Sa y Faría para la catedral, antiguos planos de casas del período virreinal, dibujos relativos a obras de pavimentación en Buenos Aires, proyectos probablemente realizados por el ingeniero Cabrer en España y en Buenos Aires (entre ellos un proyecto de hospital en cruz), planos de algunos de sus colegas como Felipe Senillosa y José María Romero, etcétera.

El estilo de Zucchi puede parangonarse a la arquitectura del período del imperio que conocemos a partir de las publicaciones de los *Grand Prix* de la Academia Francesa o la de Brera.<sup>95</sup> También, dada la escala modesta de muchos de sus proyectos, encontramos similitudes con las obras elaboradas por el Estado francés durante el mismo período, que Gourlier había publicado en sendos volúmenes y que Zucchi poseía en su biblioteca.<sup>96</sup> Siempre se trata de una arquitectura previa a los cambios radicales de la cultura académica posteriores a 1830. En ella encontramos también, y por primera vez en nuestro medio, referencias directas al Renacimiento italiano que en Zucchi aparecen, no sólo por su formación inicial y por las características que el Neoclasicismo itálico estaba adquiriendo para entonces, sino a la probable relación con Percier y Fontaine a quienes se atribuye la reintroducción en Francia del gusto por este estilo.<sup>97</sup> Pero todas estas influencias internacionales se matizan en nuestro medio a partir de su adaptación a las tipologías características del escenario rioplatense. Un arquitecto formado en el ambiente arqueologista de comienzos del siglo XIX no podía sino celebrar la fidelidad de la arquitectura doméstica bonaerense a los modelos tipológicos de la Antigüedad. Pero no sólo en esta coincidencia creativa entre presente y mundo antiguo puede leerse la obra del arquitecto reggiano. También su erudito conocimiento del carácter luctuoso del Neoclasicismo y de sus valores evocativos, le permiten ofrecer los elementos iconográficos necesarios para las reafirmaciones de un credo que la nueva república necesita construir sobre el contínuum de luchas fratricidas que constituyen su realidad cotidiana. En ese sentido, puede decirse que los monumentos proyectados por el arquitecto representan en forma directa y con el decoro apropiado las virtudes cívicas que intentaban utilizar las elites de las nuevas naciones para reemplazar el simbolismo dinástico anterior. Félix Emilio Taunay, director de la Academia de Bellas Artes de Río, enfrentaba por esos años una problemática similar: cómo construir símbolos del nuevo Estado y qué significado debían adquirir éstos para las masas. La idea que probablemente compartiera Zucchi era otorgarle a estas nuevas representaciones un valor didáctico. Según el artista francés: "(...) los monumentos debían transmitir mensajes que mantendrían simpatías honestas, prevendrían numerosos desvaríos, preservarían quizás a muchos proletarios de aquella impaciencia funesta, precursora de la desesperación."<sup>98</sup>

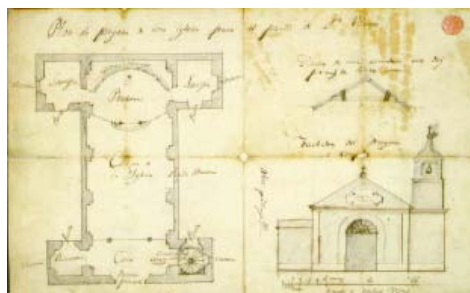
## ASRe AZ 300

Antonio López de Aguado. Planta del teatro para Buenos Aires. Madrid. 1805.



## ASRe AZ 88A

Felipe Senillosa. Capilla para el pueblo de San Vicente.



Pero la ansiedad de las elites por lograr plasmar una serie de imágenes que sintetizaran los valores del naciente Estado no necesariamente podía materializarse y muchas veces no por causas ajenas a ellas. En efecto, en los proyectos de Zucchi puede leerse el problema básico que acompaña el desarrollo urbano en la etapa revolucionaria. La técnica del arquitecto-escenógrafo triunfa en forma completa cuando se trata de construir las arquitecturas efímeras de las fiestas patrias que representan el sueño de una nueva sociedad, las conmemoraciones de sus héroes y de sus mártires; pero fracasa cuando se transforma en edificios institucionales que quieren manifestar esas ideas en la realidad urbana de manera definitiva. Es que la transformación de la ciudad debe enfrentar los intereses de aquellos que no están dispuestos a ir más allá de un retórico entusiasmo verbal. La tragedia de Zucchi está en no advertir a tiempo esa dualidad que impedirá la realización de la mayor parte de su obra. Si bien es notable su capacidad para adaptarse a las tecnologías locales, a los modos de decoración posible en función del carácter de los edificios y las reales condiciones de concreción, como es el caso de la catedral de Santa Fe o de la casa de campo para Ramón Larrea, en otros ejemplos, como contrapartida, es destacable un obsesivo optimismo frente a las posibilidades de desarrollo técnico y capacidad de materialización de las modalidades constructivas locales, no siempre a la altura de la calidad técnica y ornamental de sus proyectos.

Comparado con el de otros arquitectos actuantes durante el período, su clasicismo aparece como más moderado. A diferencia de Catelin o Benoit, frente al ejemplo ya citado de la fachada de la catedral, elige una vía intermedia. No acepta la fachada templaria de los primeros, sino una resemantización del pórtico de acuerdo con modelos más tradicionales. El experimentalismo formal queda reducido a monumentos, pabellones o arquitecturas efímeras.

Otra de las innovaciones que aporta Zucchi frente a los demás arquitectos neoclásicos de la región del Río de la Plata, a excepción quizá de James Bevans, es su disposición para comprender e interactuar con el medio urbano. Sus proyectos de fachadas de enteros sectores de ciudad, de plazas como la Independencia de Montevideo, de edificios que reproponen entornos complejos como el Teatro Solís o el Hospital para Ambos Sexos de Buenos Aires, son excepciones que demuestran una capacidad poco común para definir la relación entre arquitectura y ciudad que, probablemente, como hemos intentado explicar, provengan de su vínculo con la escenografía y de su experiencia artística en Milán.

#### LA PUBLICACIÓN DE SU OBRA

En 1835, tal vez como gesto final de su actuación en Buenos Aires, Zucchi decide publicar su obra. Un motivo central de esta iniciativa está en la posibilidad de dar a conocer una serie de trabajos que habían demandado un ingente esfuerzo y no tenían ya posibilidad de realización. De esa manera podía justificar, en parte, su permanencia en Sudamérica y regresar a Europa con una carta de presentación de sus realizaciones en tierras remotas. Sus conocimientos del arte de grabar facilitan esta iniciativa, aunque el desarrollo del grabado en el ámbito local estaba en sus inicios. De todos modos, la publicación no es una idea descabellada desde el punto de vista técnico: el problema para Zucchi es conseguir un público. El fracaso posterior de la tentativa del arquitecto confirma la inexistencia de posibles suscriptores de la obra en un contexto en el cual, si bien de Angelis con tremendas dificultades había podido editar la primera parte de la *Colección de Obras y Documentos relativos a la historia antigua y moderna de las Provin-*



*cias del Río de la Plata*, aparecía como muy poco receptivo a la publicación de dibujos de arquitectura. Si Bacle, Pellegrini o Ibarra editaron en esos años sus vistas y láminas costumbristas, los dibujos de arquitectura no resultaban tan atractivos en un entorno que estaba lejos de constituirse como mercado artístico.<sup>99</sup> Aun teniendo en cuenta las dificultades que encerraba la iniciativa, el arquitecto edita en 1834 un prospecto anunciando la publicación de su obra. El folleto contiene una introducción y una lista detallada de los trabajos ejecutados en el Plata que Carlo pensaba incluir en el libro, y representan una valiosísima fuente para poder documentar y clasificar su producción.<sup>100</sup> El fascículo divide la obra en dos secciones; en la primera coloca los proyectos ordenados por el Estado; en la segunda, los proyectos solicitados por particulares, tanto en Buenos Aires como en Montevideo.<sup>101</sup> No todas las obras enunciadas en esta publicación fueron conservadas en su archivo, aunque la lista nos permite dar cuenta de que los dibujos depositados en Reggio Emilia representan un alto porcentaje de las realizaciones del arquitecto. Algo que sorprende dadas las peripecias que el equipaje de Zucchi sufrió antes de llegar a su destino definitivo.<sup>102</sup>

El segundo plan para editar su obra fue plasmado en París durante su exilio forzado, luego del intento fallido de retornar a Reggio Emilia. Como bien consigna Badini en su trabajo, la publicación del folleto que debía servir como prospecto, realizado por intermedio del impresor Bachellier en 1845, no fue seguida por una prometida impresión en veinte entregas.<sup>103</sup> Las razones de este nuevo fracaso hay que buscarlas en el poco interés que podía suscitar en París la obra de un arquitecto que había trabajado en un lugar periférico como el Río de la Plata, pero también en la enfermedad de Zucchi y la posibilidad cierta de regresar a su ciudad natal que finalmente se efectivizó en 1848. Además, según consta en su último testamento

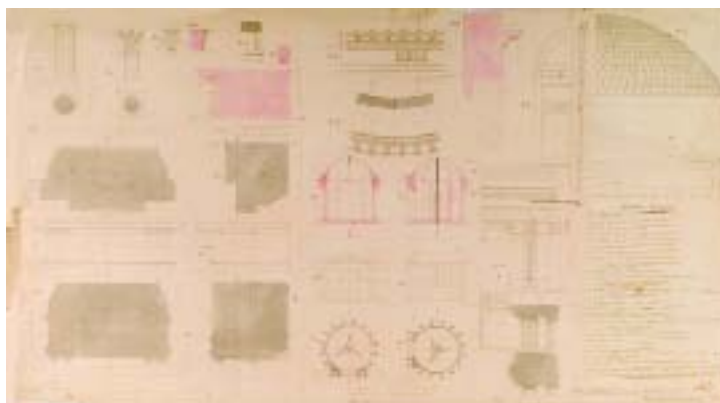


## ASRe AZ

Portada del folleto indicando la próxima aparición de la obra que contiene los proyectos de Zucchi realizados en Sudamérica, publicado en París en 1845.

## ASRe AZ 177

Proyecto de panteón de planta circular.



redactado en Reggio Emilia en 1848, parte de sus diseños estaban por esa fecha todavía en Montevideo para ser embarcados por el consignatario Capurro y seguramente llegaron a la ciudad natal del arquitecto luego de su muerte.<sup>104</sup> El folleto resulta sumamente interesante para el estudio de su producción, ya que resume la totalidad de su labor. En este caso, la obra se divide en tres partes. La primera, dedicada a los proyectos para Buenos Aires; la segunda, a Montevideo y la tercera, a Río de Janeiro. En todas las secciones, aparece una división entre los encargos estatales y los privados. Algunos detalles sobre las obras que se encuentran en el primer folleto no se consignan aquí como, por ejemplo, las iniciales de los nombres de los propietarios de las casas proyectadas para Buenos Aires y Montevideo.

Por otra parte, algunos de los edificios señalados en ambos folletos no han podido ser hallados en su archivo. Trabajos como la prisión conforme al sistema de Howard, los depósitos para la Marina, el Cementerio del Oeste, la fachada de la Iglesia de San Miguel, la sala y teatro para la distribución de premios de la Sociedad de Beneficencia, la Bolsa y la Cámara de Comercio, todas en Buenos Aires; la restauración del teatro y de la mansión del gobernador, el palacio de Gobierno y la prisión, estas últimas en Montevideo, no se encuentran entre sus dibujos. Es probable que se hayan extraviado durante el traslado, pero también que hayan permanecido, en el repositorio del arquitecto, algunos bosquejos y no los originales. Estos bocetos debían servir a Zucchi como información básica para reconstruir los proyectos en la operación de grabado, ya que los planos primitivos habían quedado en manos de las autoridades en las lejanas repúblicas sudamericanas. En ese sentido, es posible que algunos de los bocetos no identificados hasta ahora puedan tener ese origen.

## LA POLÍTICA

En contraste con otros compatriotas con idénticos ideales el arquitecto reggiano parece haber tomado, en principio, la posición de técnico neutral frente a las diferentes facciones políticas. Esta posición se apoya en las características de un saber como la arquitectura en el cual, a diferencia de las artes más comprometidas como la literatura o la pintura, existía una distancia que no permitía identificar muy directamente los géneros arquitectónicos con los rápidos cambios institucionales. Es cierto que esta estrategia le permitirá poder mantener su actividad durante un período de profunda crisis política, pero, finalmente, no logrará sustraerla al avance del faccionalismo en el Plata.<sup>105</sup>

En efecto, en la última etapa de su estadía sudamericana recibirá feroces críticas de la prensa montevideana. El folleto que Zucchi se encarga de publicar en Río de Janeiro antes de retornar a Europa, fundamentalmente como respuesta a las críticas injuriosas de Rivera Indarte y de María que ya hemos citado, sirve para precisar con rasgos más definidos su colocación política.<sup>106</sup> En este escrito no sólo fustiga a ambos publicistas sino que acusa a los integrantes de la Asociación de la Joven América de haber trastocado el ideal libertario al estar interesados en “avasallar la patria a la influencia exclusiva de los preponderantes gobiernos europeos”. Compara el comportamiento de la emigración argentina en Montevideo con los principios que ha sustentado durante su vida política para marcar las diferencias entre su espíritu independentista a favor de la libertad de Italia y la extraña condición de los emigrados argentinos aliados a los enemigos de su patria. Al mismo tiempo, se lamenta por muchos de los italianos residentes en Montevideo que no han sabido mantener una conducta coherente con sus ideales de

origen y se han aliado con quienes están dispuestos a traicionar a su país para alcanzar sus objetivos.

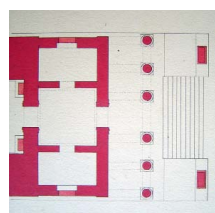
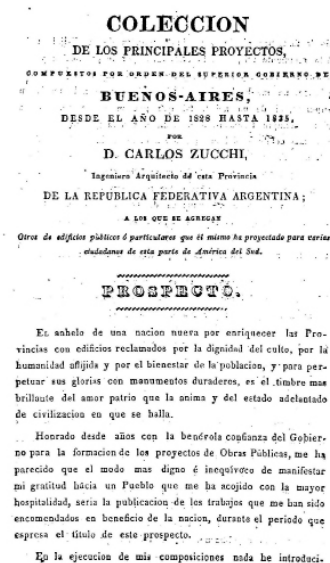
El tema de una necesaria neutralidad de los emigrados italianos con ideales libertarios en el complejo conflicto del Plata está también desarrollado en una serie de cartas que Zucchi envía como respuesta al patriota italiano Giovan Battista Cuneo. Este joven de ideales libertarios, amigo de Mazzini, secretario y primer biógrafo de Garibaldi, se exilia primero en Brasil y luego en el Plata. En Montevideo, conoce a Carlo y respeta su pasado revolucionario. En una de sus cartas a Zucchi le comunica el proyecto de crear un periódico italiano en esa ciudad. La reacción del arquitecto es contraria a la iniciativa. Su experiencia lo lleva a pensar que existe poco interés entre sus compatriotas de suscribirse a una publicación ya que la mayoría ha emigrado en busca de fortuna y no por defender ideales humanitarios y, por otra parte, entiende que una empresa de esta naturaleza terminará por volcar el periódico hacia uno de los partidos en pugna y colocará a los italianos dentro de las contiendas civiles cuando sus intereses deben estar en la libertad de su propio suelo. La carta muestra la reticencia de Zucchi y su política de neutralidad, seguramente, compartida por el núcleo del primer exilio italiano al que Carlo pertenece, que choca abiertamente con los miembros de la *Giovine Italia* que por entonces comienzan a radicarse en Montevideo. Esta nueva generación, que ha crecido en un ambiente distinto, cree en el internacionalismo mazziniano de las luchas libertarias y encuentra en los avatares de la política rioplatense contornos comunes con la situación italiana.

Podríamos decir, entonces, que el abandono de Montevideo en 1842 está signado también por este cambio de rumbo que se produce en el seno de la emigración y que culminará con la actuación de Garibaldi y la Legión Italiana. Acontecimientos de los que Zucchi prudentemente toma distancia.

A partir de ese momento y teniendo en cuenta este nuevo y conflictivo panorama que se abre a inicios de la década de 1840, es que el arquitecto comienza a hacer un balance de su actuación en el Río de la Plata sopesando las vicisitudes que lo han llevado a generar una exigua producción. La inestabilidad política y la corrupción aparecen reiteradas veces en sus cartas como las principales causas que han impedido que sus proyectos se materializaran. Pero no sólo la corrupción es lo que ha empañado su éxito. En una carta a su hermana Carolina, Zucchi intenta explicar por qué no ha podido hacer fortuna durante su exilio. Para ello se apoya en consideraciones acerca del contexto e intenta explicar cuáles son las razones que hacen de la arquitectura una disciplina estéril en los nuevos Estados a los que califica de países coloniales. Se trata de un diagnóstico similar al elaborado en la carta a Pedretti de 1828, pero que ahora suma la confirmación de la experiencia:

## ASRe AZ

Portada del folleto impreso en Buenos Aires en 1835 donde Zucchi anuncia la próxima aparición, en fascículos, de los grabados de su obra.



## ASRe AZ 826

Carlo Zucchi. Detalle del pórtico de acceso al Panteón para los Hombres Ilustres de la República Argentina.



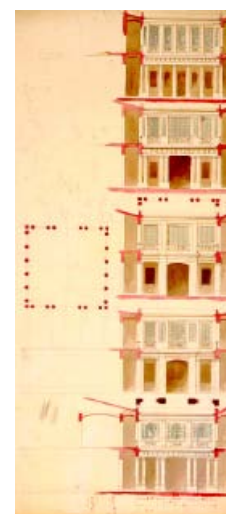
“Todo lo que sea bellas artes no encuentra todavía dónde anidarse; y ¿cómo podría hacerlo en una población donde el 90% de las personas son ignorantes de las bellas cosas? La población de la que te hablo no es pobre, tiene sus haberes, pero no existen los capitales. Si alguno tiene necesidad de hacer una casa propia, la hace construir, pero no edifica un palacio, ni tampoco una casa cómoda. ¿Desea tener una casa en la campaña? Satisface su deseo haciendo una casucha y no una villa. Las necesidades tanto de los naturales como los residentes y los transeúntes se reducen a muy poca cosa, pero gastan demasiado en lo superficial. De ello depende la fortuna que hace quien se destina al comercio de géneros, artesanías y utensilios.”<sup>107</sup>

Al mismo tiempo, Zucchi califica amargamente el desempeño de los gobiernos de estas “republicuetas”. En la citada carta a su hermana, confiesa que “el contacto continuo con pueblos gobernados bajo el sistema republicano con representaciones populares me han suministrado palpables desengaños”. Una valoración que también abarca al Imperio del Brasil en el cual encuentra el mismo nivel de corrupción que en las repúblicas del Plata. Corrupción e inconciencia que se trasmite a los diversos gobiernos “que con absoluta irresponsabilidad promulgan decretos ordenando obras públicas y proyectos destinados a morir en las carpetas de los ministros sin tener ningún efecto práctico por causa de la mala administración y la inestabilidad permanente”. Frente al cúmulo de desengaños cree, en definitiva, haber seguido el mismo camino de decepción que, en el terreno del pensamiento político, desarrolló Benjamín Constant y califica de meras utopías irrealizables la instalación de gobiernos republicanos; la amarga experiencia en Sudamérica lo ha convencido de esto.

En este último sentido, Carlo vuelve a coincidir con de Angelis. Pero una diferencia marca definitivamente la posición de ambos. Si la neutralidad técnica no es posible, frente al cariz que toma el conflicto rioplatense, Zucchi decide emigrar. El escape, la renuncia, parece la única salida posible de esta estrategia ya insostenible. El caso de de Angelis es en ese aspecto más trágico. Aceptado el compromiso político con uno de los bandos en pugna, convertido en publicista y principal figura de la prensa rosista, una vez caído el gobernador deberá soportar el abandono y el olvido de sus adversarios ahora en el poder. Olvido que, aún alejado ya del teatro de conflicto, sufrirá Zucchi en la evocación historiográfica, más en la Argentina que en el Uruguay, como precio a pagar por su renuncia.

ASRe AZ 802

Carlo Zucchi. Variantes de fachada para el patio de una casa de dos plantas.



—<sup>1</sup> Un estudio detallado sobre este grupo de notables italianos ha sido realizado por Alma Novella Marani, *Cinco amigos de Rivadavia*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP, 1987.

—<sup>2</sup> Sobre de Angelis y su obra en el Plata puede verse el excelente estudio de Josefa Emilia Sabor: *Pedro de Angelis y los orígenes de la bibliografía argentina*. ob. cit.

—<sup>3</sup> Carlos Pérez Montero, “El arquitecto Carlos Zucchi en Montevideo” en *Anales de la Facultad de Arquitectura*, Montevideo, N° 1, 1930.

—<sup>4</sup> Zucchi confirma esta visión en una carta de 1828 a su amigo Pedretti que transcribimos en su totalidad en este volumen. Carta a Vittorio Pedretti, Buenos Aires, 17 de abril de 1828, ASRe, Archivo Privato Carlo Zucchi, corrispondenti.

—<sup>5</sup> En sus papeles se encuentra un solo proyecto realizado en Francia, una casa de campo a compartir con Livia y la condesa A. C. (ASRe, AZ 129). Se trata de un anteproyecto bastante convencional que, aparentemente, no pasó del terreno de las ideas.

—<sup>6</sup> No existe copia en su archivo personal de este documento, pero sí una mención en la posterior carta a Pedrotti: “Cuando le escribí a Rabitti era de hecho ingenuo acerca del carácter, buena fe y amor de los americanos hacia las bellas artes”. Carta a Vittorio Pedretti, doc. cit.

—<sup>7</sup> Utilizamos el vocablo “neoclásico” con ciertas prevenciones sabiendo que la arquitectura que vamos a analizar responde a un momento histórico bien diferente al largo período que la tradición historiográfica le asigna al Neoclasicismo. Para una crítica a la historiografía del Neoclasicismo ver: Georges Teyssot, “Ilustración y Arquitectura. Intento de Historiografía” en AAVV, *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, Madrid, Akal, 1980.

—<sup>8</sup> Véanse las fichas respectivas.

—<sup>9</sup> ASRe, Archivo privado Carlo Zucchi, altri corrispondenti, cartas de Pietro de Angelis del 15 de abril y del 4 de junio de 1827.

—<sup>10</sup> Sobre la cuestión de la construcción en Buenos Aires durante el bloqueo brasileño, véase: Fernando Aliata, “Edilicia privada y crecimiento urbano en el Buenos Aires posrevolucionario, 1824-1827”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana* “Dr. Emilio Ravignani” tercera serie, N° 7, 1er semestre de 1993.

—<sup>11</sup> Véase Fernando Aliata, *La ciudad regular. Arquitectura, programas e instituciones en el Buenos Aires posrevolucionario. (1821-1835)*, Editorial Universidad de Quilmes/ Prometeo, Buenos Aires, 2006.

—<sup>12</sup> Sobre el particular, véase el exhaustivo análisis de Pilar González Bernaldo, *Civilidad política en los orígenes de la nación argentina, la sociabilidad de Buenos Aires, 1829-1962*, Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 2001.

—<sup>13</sup> Como ejemplo del asombro entre cronistas y viajeros que causaba el baño en el río, pueden citarse las observaciones que en sus apuntes realiza el recién llegado Carlos Enrique Pellegrini en 1829. En el baño, en la playa, dice el ingeniero, “...todas las clases de la sociedad están confundidas. Patronos y esclavos, hombres y mujeres, blancos y negros...”

—<sup>14</sup> Carta a Ramón Larrea de Carlo Zucchi, 25 de febrero de 1828 (borrador). ASRe AZ, Carte Professionali, Minute e memorie 3.

—<sup>15</sup> Carta a Vittorio Pedretti, doc. cit.

—<sup>16</sup> AGN, Sala X 14-9-4 Buenos Aires, 3 de marzo de 1828, Pons propone a Zucchi como inspector del Departamento de Ingenieros Arquitectos.

—<sup>17</sup> En los años posteriores, Zucchi reclama reiteradas veces aumentos a su salario y se queja de la falta de personal y medios para realizar su tarea.

—<sup>18</sup> Carta a Vittorio Pedretti, doc.cit.

—<sup>19</sup> *Ibidem*.

—<sup>20</sup> *Ibidem*.

—<sup>21</sup> Una nota en borrador, probablemente redactada por de Angelis con la intención de ser publicada en alguno de los periódicos de la época, da cuenta de los esfuerzos realizados para incorporar el establecimiento a la Universidad:

“La Academia de Arquitectura establecida por los Señores D. Carlos Zucchi y D. Pablo Caccianiga ayer tuvo el honor de recibir la visita del Señor Roxas (Roxas y Patrón ndr) Ministro Secretario de Gobierno que después de un escrupuloso examen, manifestó su aprobación a sus actuales directores.

El Señor Ministro prometió a los referidos artistas toda su protección para apoyar la demanda que estén para hacer con el objeto [de] que esta institución de tan grande necesidad y que falta a la Universidad, pueda ser agregada, además de (...) que el gobierno, protector natural de todo establecimiento útil, hubiera tenido en consideración los esfuerzos que estos beneméritos artistas hacen para introducir entre nosotros el gusto de las Artes y los principios severos de la buena Arquitectura. Por tanto hay que esperar que en breve la Universidad de la Capital contará entre las demás aulas de que se compone, la indispensable de la Arquitectura. Esto indica cuanto el actual gobierno sea propenso a facilitar a la juventud de la Nación los medios de instruirse y de aplicarse no solamente a las ciencias, sino también a la parte de las Bellas Artes, necesarias a la civilizada sociedad y con esto (...) todo lo que pueda contribuir en adelantar la pública...”

Existe en el archivo, además, el borrador de una carta dirigida a las autoridades de la Universidad solicitando la incorporación de la escuela a la casa de altos estudios (ASRe AZ. Carte professionali, minute e memorie, 3. carte relative al corso di disegno fatto a Buenos Aires per Carlo Zucchi).

—<sup>22</sup> Véase la ficha respectiva. También ASRe, AZ, Carte professionali, Minute e memorie 2. Borradores de cartas dirigidos a sujetos de respetabilidad (fasc.).

—<sup>23</sup> Sobre la cuestión de la inversión inmobiliaria de la elite porteña, véase: Jorge Gelman y Daniel Santilli, *Historia del capitalismo agrario pampeano. De Rivadavia a Rosas*. Desigualdad y crecimiento económico, Buenos Aires, Siglo XXI/ Universidad de Belgrano, 2006.

—<sup>24</sup> Fernando Aliata, “Edilicia privada y crecimiento urbano...”, ob. cit.

—<sup>25</sup> Fernando Aliata, *La ciudad regular*. ob. cit cap. IV.

—<sup>26</sup> ASRe, Archivo Zucchi. Carte professionali, Minute e memorie 2. Buenos Aires, 1829, giugno 5. Lettera di un ufficiale ad un generale in lingua francese.

—<sup>27</sup> “No podemos dispensarnos de elogiar particularmente a las personas encargadas de los preparativos de aquella imponente ceremonia, y sobre todo, al Sr. Don Mariano Lozano, y al arquitecto don Carlos Zucchi, que ha dirigido con el mayor esmero y gusto la construcción del sarcófago en la catedral, del monumento en la Recoleta, y del verdaderamente magnífico carro fúnebre”. *El Lucero*, N° 88, 23 de diciembre de 1829.

—<sup>28</sup> En una carta del 16 de junio de 1847, su amigo Giuseppe Venzano le comunica “la muerte de vuestro mecenas don Tomás de Ancho-rena”. Publicada por Gino Badini, ob. cit., p.315.

—<sup>29</sup> De todos ellos, Manuel José García y Tomás Guido serán sus sostenedores más constantes. Sobre el particular opinaba de Angelis en una carta de 1837 que Guido y García: “son una especie rara entre sus compatriotas. Te reciben siempre con la misma gentileza, y si pueden hacerte un favor están siempre dispuestos a hacerlo.” Carta publicada por Gino Badini, ob. cit., p. 75.

—<sup>30</sup> ASRe AZ, Carte, Minute e memorie, Buenos Aires, 15 de mayo, Asignación del Arquitecto de la Provincia de parte del Gobierno.

—<sup>31</sup> Como ejemplo de esta tendencia, transcribimos un comentario publicado algunos años antes en *El Argos*:

“Con todo, al paso que deseamos ver decorado este lugar santo, quisiéramos no verlo profanado con esa pompa que siempre acompaña a un lujo insensato. El estilo fastuoso de los epitafios, y el gusto depravado de los artistas cargarán acaso con el tiempo los mausoleos, como ha sucedido en otras partes, hasta de divinidades del paganismo. Es una extravagancia bien inconcebible buscar el medio de satisfacer el orgullo en los mismos objetos que están destinados a humillarnos. Quisiéramos ver que está puesta la línea que no deba traspasar la vanidad, dejando siempre a los interesados un justo campo de ejercitar su generosidad como un lenitivo de su aflicción”. *El Argos*, miércoles 1° de octubre de 1823, “Sepulturas”.

—<sup>32</sup> Citado por Gino Badini, ob. cit., p. 256.

—<sup>33</sup> Véase al respecto el interesante trabajo reciente de Raúl O. Fradkin. *La historia de una montonera: Bandolerismo y caudillismo en Buenos Aires*, 1826, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.

—<sup>34</sup> AGN Sala X 16- 5- 1.

—<sup>35</sup> ASRe AZ, Documentos honoríficos e d’altro genere, Buenos Aires, febrero 5. Nota del Ministro García a Carlo Zucchi a fin de que proceda a recibir todo lo perteneciente al Departamento bajo la forma de inventario.

—<sup>36</sup> Véase ficha respectiva.

—<sup>37</sup> Carlo Zucchi, *Memoria elevada al Superior Gobierno de Buenos Aires por el Arquitecto de la Provincia, d. Carlos Zucchi, al presentar el proyecto de Hospital General para Ambos Sexos que se le mandó formar por decreto del 9 de diciembre de 1831*, Buenos Aires, Imprenta de la Independencia, 1833.

—<sup>38</sup> Arsenio Isabelle, *Viaje a la Argentina, Uruguay y Brasil en 1830*, Buenos Aires, ed. Americana, 1943.

—<sup>39</sup> “Projet d’hospital pour 800 malades” por Du Puy, arch. *Revue de L’Architecture et des Travaux Publics 1844*, pp. 359-360.

—<sup>40</sup> José Pedro Barrán, *Historia de la sensibilidad en el Uruguay: la cultura “bárbara”: (1800-1860)*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1994.

—<sup>41</sup> Un resumen de la evolución del tema puede verse en: Fernando Aliata y Eduardo Gentile, voz “hospital”, en Jorge Liernur y Fernando Aliata (directores), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, tomo e-h, ob. cit.

—<sup>42</sup> Louis Bruyère, *Etudes relatives à l’art des constructions*, (2 vol.), Le Mans, 1828.

—<sup>43</sup> AGN, sala X 16- 5- 1, Traslado de la oficina de recaudación, contratación y patentes.

—<sup>44</sup> La polémica está publicada en una serie de artículos editados en *La Gaceta Mercantil, El Iris y El Defensor del Pueblo* entre mayo y agosto de 1831.

—<sup>45</sup> *El Regulador. Diario mercantil, político y literario*, 19 de agosto de 1831, N° 50.

—<sup>46</sup> Véase la ficha respectiva.

—<sup>47</sup> Alberto de Paula, “Templos rioplatenses no católicos”, *Anales del Instituto de Arte Americano*, N° 15, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UBA, Buenos Aires, 1962.

—<sup>48</sup> ASRe AZ. Carte Professionali. Buenos Aires, 1833, 26 de octubre, sobre el derrumbe de una parte del templo presbiteriano.

—<sup>49</sup> Véase la ficha respectiva.

—<sup>50</sup> ASRe, AZ. Carte professionali, Minute e memorie, 2. 1822-1834. Comisión del canal de San Fernando.

—<sup>51</sup> Este segundo proyecto llegó a manos de las autoridades y permaneció en la obra de la catedral hasta que fue rescatado, por intermediación de de Angelis, y enviado a Zucchi a Montevideo en agosto de 1838. Los datos están en una carta de de Angelis a Zucchi del 16 de agosto publicada por Gino Badini, ob. cit., p.105.

—<sup>52</sup> ASRe AZ, Minute di lettere a diverse amici 1828-1844. Carta a Miguel de Azcuénaga, Buenos Aires, 12 de junio de 1836.

—<sup>53</sup> ASRe, AZ. Documentos relativos a la dimisión del Ingeniero Arquitecto de la Provincia. Buenos Aires, 20 de junio de 1835/29 de enero de 1836.

—<sup>54</sup> Carta de de Angelis a Zucchi del 11 de septiembre de 1838. Publicada por Gino Badini, ob. cit., p. 108. El envío del dibujo del proyecto de Sartorio a Zucchi forma parte de una trama urdida por de Angelis. Para conseguir su objetivo, primero intenta valerse de los dibujos que por ese entonces realizaba Kretschmar para completar su panorama de la ciudad desde la torre del Cabildo, que incluía la remodelación que había proyectado Sartorio. Sin éxito en esta primera iniciativa, de Angelis intenta convencer al maestro albañil de que le facilite una copia del proyecto para su colección particular, pero ante la desconfianza y reticencia de éste, consigue finalmente una copia dibujada por Taylor, quien probablemente tuviese una relación más cordial con Sartorio. Con respecto a los conocimientos de arquitectura que podía tener Sartorio, si bien es evidente que no era un proyectista de mérito, no por ello puede decirse que era un albañil iletrado. Ramón Gutiérrez ha demostrado que poseía una biblioteca particular de tratados de arquitectura y manuales técnicos

que nos hacen presumir un conocimiento superior al supuesto por Zucchi. Véase al respecto: Ramón Gutiérrez., *Notas para una bibliografía hispanoamericana de arquitectura: 1526-1875*, Resistencia, Universidad Nacional del Nordeste, 1972.

—<sup>55</sup> La visita de Pierre Benoit a Montevideo se produjo entre noviembre y diciembre de 1834, según consta en la documentación conservada por los descendientes del arquitecto.

—<sup>56</sup> Carta de Angelis a Zucchi del 23 de julio de 1839. Publicada por Gino Badini, ob. cit., p. 143.

—<sup>57</sup> ASRe, AZ, Documentos honoríficos e d'altro genere. Buenos Aires, 15 de enero de 1835. Carta de Tomás Guido a Carlo Zucchi.

—<sup>58</sup> Carta de Giuseppe Venzano a Carlo Zucchi, 16 de enero de 1840. Publicada por Gino Badini, ob. cit., p. 283.

—<sup>59</sup> Sobre esta cuestión, véase *Jorge Myers: Orden y virtud. El discurso republicano en el régimen rosista*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1995.

—<sup>60</sup> Carlo Zucchi, doc. cit.

—<sup>61</sup> En este contexto, la austeridad y el decoro son las particularidades utilizadas para distinguir a los ciudadanos virtuosos que todavía no han sido corrompidos por el lujo y la ostentación. Sobre esta conjunción entre virtudes republicanas y austeridad personal, existe una buena cantidad de discursos en la prensa escrita. A manera de ejemplo, transcribimos un fragmento de un artículo escrito por Manuel Moreno en *El Independiente*: “Buenos Aires por su localidad es enteramente comerciante. Lo reciente de su fundación había impedido que se formaran grandes fortunas, y por consiguiente reducidos sus habitantes a una medianía abundante, obligados todos a observar una frugalidad honesta (compañera inseparable de la democracia) que era la única capaz de conservar los frutos de su industria, no conocían los excesos del lujo, ni experimentaban el poder de los

—<sup>62</sup> La mala relación de Zucchi con su esposa es tema de una carta de Mosotti al arquitecto cuando éste se encontraba en Santa Fe en agosto de 1832. Publicada por Gino Badini, ob. cit., p. 321.

—<sup>63</sup> La serie de cartas de 1836 y 1837 pueden consultarse en ASRe, AZ. Senza sottoscrizione. 1836-1837. La autora, de nombre Cecilia, es una peruana radicada con su familia en Buenos Aires.

—<sup>64</sup> Decreto del 24 de agosto de 1836. Firmado por el presidente Oribe y el ministro Llambí. Publicado por *El Universal*, año 1836, N° 2080.

—<sup>65</sup> *Memoria elevada por la Comisión Topográfica al Supremo Gobierno de la República Oriental del Uruguay por conducto del Exmo. Sr. Ministro de Hacienda proponiendo varias reformas y mejoras en los Edificios públicos de la Capital con arreglo a los diferentes informes, planos y dictámenes especiales que ha producido el Ingeniero vocal de ella, Arquitecto de Obras Públicas*, Imprenta de la Claridad, Montevideo, 24 de julio de 1837.

—<sup>66</sup> Giovanna Damia, “L'occhio e la ragione. Architetti e pittori prospettici nella Milano della Restaurazione”, en Giuliana Ricci e Giovanna Damia (cura di) *La cultura architettonica nell' età della Restaurazione*, Milano, Mimesis, 2002.

—<sup>67</sup> Archivo de la Escribanía de Gobierno y Hacienda, 1836, carpeta 147. Citado por C. Pérez Montero, *El arquitecto Carlo Zucchi*, ob. cit.

—<sup>68</sup> Carta de Pedro de Angelis a Zucchi del 13 de febrero de 1838. Publicada por Gino Badini, ob. cit., p. 87.

—<sup>69</sup> Carlo Zucchi, *A los editores del Nacional y del Constitucional de Montevideo*, Río de Janeiro, Imprenta Franceza, 1844.

—<sup>70</sup> En el mismo documento se refiere a ofertas recibidas entonces para trabajar en la construcción del camino de Santos a San Pablo en Brasil y a una oferta del gobierno de Chile para trasladarse a esas tierras.

—<sup>71</sup> La actuación de Zucchi en diversos negocios por encargo de de Angelis está ampliamente documentada en las cartas que le envía el napolitano durante su segunda estadía en Montevideo. Éstas han sido publicadas por Gino Badini, ob. cit.

—<sup>72</sup> ASRe, AZ. Carte professionali, Minute e memorie 3. Cementerio del Norte.

—<sup>73</sup> Ramón Merica, “Anónimo montevidiano” (reportaje a Lionello Puppi), Anuario del diario *El País*, Montevideo, 1999. Una opinión similar se encuentra en Cesar Lousteau, *Influencia de Italia en la Arquitectura Uruguaya*, Montevideo, Instituto Italiano de Cultura, 1998.

—<sup>74</sup> Carlo Zucchi, *Proyecto de Teatro compuesto y dibujado por el ingeniero arquitecto Carlo Zucchi por encargo de los señores de la Comisión directiva de la Sociedad de Accionistas de Montevideo*, Montevideo, 1841.

—<sup>75</sup> En diversas cartas, de Angelis comenta al arquitecto las repercusiones de la decisión de los accionistas del teatro. En una de ellas afirma: “El señor Reyes me decía, entre otras cosas, que en relación con la cuestión del teatro, vuestra persona ha sido objeto de una injusticia desconcertante, y que con vos el Estado Oriental podría contar con un arquitecto sin par en todo el resto de América”.

Publicado por Gino Badini, ob. cit., p. 232.

—<sup>76</sup> Véase la ficha respectiva.

—<sup>77</sup> A estas posibles causas, Pérez Montero agrega algunas más: las constantes peleas con los propietarios linderos a la plaza Independencia, el ofrecimiento de un grupo de “profesionales nacionales” para actuar gratuitamente en la Comisión Topográfica, etc.

Véase Carlos Pérez Montero, ob. cit.

—<sup>78</sup> ASReAZ Carte professionali, Minute e memorie 2. Río de Janeiro, 1 de agosto de 1844. “Proyecto de la catedral de Asunción del Paraguay”.

—<sup>79</sup> Carta de Seraphine Herbet de 1847. Publicada por Gino Badini, ob. cit., p. 380.

—<sup>80</sup> En la respuesta los editores de *El Nacional* y de *El Constitucional* antes citada, Zucchi afirma haber recibido 26 cuerdas cuadradas remanentes de la venta de la Estanzuela como pago de salarios adeudados.

—<sup>81</sup> Afonso Carlos Marques do Santos, *Civilización y proyecto: la Academia Imperial de Bellas Artes y la Arquitectura del Brasil en el siglo XIX* (mimeo), Río de Janeiro, 2000.

—<sup>82</sup> Según lo indicado por Porto Alegre en su artículo, Zucchi expuso en la Academia los siguientes proyectos: Arco de Triunfo en el Campo de Santa Ana, Panteón de los Hombres Ilustres de la República Argentina, Monumento a la Independencia de la República Argentina, Panteón Circular, Tribunal de Comercio de Montevideo, muelle y puerto, Hospital de Ambos Sexos para Buenos Aires.

—<sup>83</sup> Zucchi cuenta detalladamente este episodio en una carta a su cuñado, Jacopo Bongiovanni fechada en Río de Janeiro en marzo de 1844 y publicada por Gino Badini, ob. cit., pp. 52-58.

—<sup>84</sup> La situación parece diversa a la de su primer viaje en 1839. En una carta dirigida a su hermana Carolina desde Montevideo, en 1842, afirma haber recibido propuestas de empleo durante esa estadía. Carta publicada por Gino Badini, ob. cit., p. 46.

—<sup>85</sup> Carta de de Angelis del 7 de marzo de 1848 publicada por Gino Badini, ob. cit., p. 271.

—<sup>86</sup> Carta de de Angelis del 4 de marzo de 1849 publicada por Gino Badini, ob. cit., p. 272.

—<sup>87</sup> En el artículo publicado por el barón de Porto Alegre puede leerse que Zucchi poseía álbumes de composiciones escenográficas “que pueden avalar su inmensa fecundidad, el gran conocimiento de la perspectiva y los efectos de luz que el artista posee”.

—<sup>88</sup> Según Pérez Montero, Zucchi permaneció en París como estudiante en los años 1814-1815, aunque no existen en los documentos de su archivo pruebas al respecto. Si así hubiese sido resulta incomprensible que no haya ejercido esta disciplina en Italia previamente a su exilio. Cfr. Carlos Pérez Montero, “El arquitecto Carlos Zucchi y sus proyectos para la tumba de Napoleón en París”, en *Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay*, t. XVIII, Montevideo, 1949.

—<sup>89</sup> Para más detalles acerca de las relaciones de Zucchi en París antes de su partida al Río de la Plata, véase el artículo de Marcelo Renard en este volumen donde se analiza la carta enviada a Ludovico Visconti.

—<sup>90</sup> Enrico Manzini, *Memorie storiche dei reggiani più illustri*, Reggio nella Emilia, Tipografia Degani e Gasparini, 1878.

—<sup>91</sup> David Van Zanten, “Architectural composition at the Ecole des Beaux Arts from Charles Percier to Charles Garnier”, en Arthur Drexler: *The Architecture of the Ecole des Beaux Arts*, Cambridge, MOMA, MIT Press, 1977.

—<sup>92</sup> *Curso de dibujo por los señores D. Carlo Zucchi y D. Pablo Caccianiga*, Imprenta de la Independencia, Buenos Aires, 1828. El libro al que Zucchi se refiere es *Œuvres complètes d'André Palladio* (edición a cargo de Nicolas M. Chapuy), París, 1825.

—<sup>93</sup> “He pensado en vos en relación al remate enunciado en el establecimiento de Bacle. Había un libro de arquitectura que decían que era magnífico. Fui a verlo para vos, para adquirirlo, pero he visto que se trataba del *Parallele* de Durand, que me parece haber visto también en vuestra casa.” Carta de de Angelis a Zucchi del 7 de febrero de 1838, publicada por Gino Badini, ob. cit., p. 86.

—<sup>94</sup> Sobre esta práctica hay pruebas diversas. En una carta a su cuñado habla de la imposibilidad de tener copias del proyecto de la catedral de Asunción dada la premura con que se llevó los planos el comitente y de la necesidad de hacer una nueva copia a partir de los bocetos y esbozos iniciales con el objeto de publicar su obra. Gino Badini, ob. cit., p. 57.

—<sup>95</sup> A. L. T. Vadoyer y L. P. Baltard: *Grands Prix d'Architecture. Projets Couronnés par L'Académie Royale des Beaux Arts de France*, París, 1818; Avanzo, D.: *Grands Prix D'Architecture -projets couronnés par L'academie Royal des Beaux Arts de France*, Lieja, 1842.

—<sup>96</sup> Charles Gourlier, *Choix des edifices publics projetés et construits en France depuis le commencement du XIX siècle*. III vol. Paris, Louis Colos, 1825-1850.

—<sup>97</sup> En la ya referida carta a Visconti, Zucchi afirma que había conocido personalmente a Percier en París.

—<sup>98</sup> Afonso Marques do Santos, “Academia Imperial de Belas Artes e o projeto civilizatorio do Impero”, *Anais do Seminario EBA 180*, Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes da UFRJ, 1997, pp. 127-146.

—<sup>99</sup> Para un panorama del campo artístico porteño en los años posteriores a la revolución, véase José Emilio Burucúa (director del tomo), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, Tomo I, Buenos Aires, Sudamericana, 1999. En particular el capítulo II, María Lía Munilla Lacasa, “Siglo XIX: 1810-1870”.

—<sup>100</sup> Carlo Zucchi, ob. cit.

—<sup>101</sup> Un anexo de 1838 agrega los primeros proyectos en la capital uruguaya de Zucchi como funcionario público y algunos más realizados hasta 1836 en Buenos Aires.

—<sup>102</sup> Véase el artículo de Gino Badini publicado en este mismo volumen.

—<sup>103</sup> Carlo Zucchi, *Recueil des Principaux Projets composés par ordre du gouvernement suprême de Buenos Ayres et de Montevideo, depuis l'année 1826 jusqu'à 1842, Suivi de quelques plans d'Edifices publics et particuliers executés à la demande de plusieurs citoyens de ces contrées; par Charles Zucchi*, Ingénieur – Architecte au service de ces États. París, Bachelier, Librairie, Quai des Augustins, 33.

—<sup>104</sup> Testamento de Zucchi, 26 de septiembre de 1848. Publicado por Gino Badini, ob. cit., p. 59.

—<sup>105</sup> María Adriana Bernardotti, “Carlo Zucchi. Un esule risorgimentale”, en Gino Badini, (compilador), *La memoria del futuro. Carlo Zucchi ingeniero arquitecto*, ob. cit.

—<sup>106</sup> Carlo Zucchi, “A los editores de *El Nacional* y de *El Constitucional...*”, ob. cit.

—<sup>107</sup> ASRe, Archivo Bongiovanni, carta de Carlo Zucchi a su hermana Carolina, Montevideo, 6 de junio de 1842.



## .| CARLO ZUCCHI EN LAS CARTAS A SUS FAMILIARES |.

Gino Badini

El 2 de marzo de 1845, embarcado en la nave francesa "Achille" en el puerto de Río de Janeiro, Carlo Zucchi dejaba Sudamérica para siempre, esa tierra de "salvajes" que perduraría en su mente y su corazón, y que anhelaría volver a ver, sobre todo en los últimos meses de vida, luego de sus desilusiones europeas.

El arquitecto de Reggio Emilia se alejaba de la América meridional amargado por las guerras que turbaban aquella parte del mundo, y exasperado por el calor "infernol" de Brasil, que parecía minar su salud. Llevaba consigo cuarenta mil florines, y el deseo de retomar en Europa la actividad artística y editorial. Además de la impresión de la "Collezione", Zucchi tenía la idea de valorizar el patrimonio arquitectónico de su ciudad, a la que permanecía estrechamente ligado, dando a luz un volumen cuya impresión quería cuidar, sobre todo en sus ilustraciones.

A su hermana Carolina le escribía contándole que estaba en negociaciones con el editor parisiense Bachelier para publicar una "obra cuyos materiales ya tengo coordinados" y que podría procurarle una renta de 1500 francos anuales.<sup>1</sup> Poco más adelante, en la

misma carta, Zucchi señalaba a su hermana que la colección original de todos sus diseños y proyectos arquitectónicos había sido pedida en 1835 por Lord Hamilton, y que habría pagado mil esterlinas, a efectos de que fuese retirada la suscripción pública para la edición del libro en tratos con Bachelier.<sup>2</sup>

Al entrar en los recuerdos de su tierra, el arquitecto anticipaba a su hermana que el regreso a la ciudad natal lo pondría finalmente en condiciones de realizar una obra proyectada desde la época de su estadía en Milán, y que estaría inspirada en el trabajo análogo realizado por Scipione Maffei:<sup>3</sup> "Reggio ilustrada", un libro artístico en el que la observación de la antigüedad había encontrado "alimento" a través del análisis de los monumentos: desde la Basílica de la Ghiara hasta la iglesia de Sant'Agostino, desde el Duomo hasta las pinturas de San Giovanni, etcétera.<sup>4</sup>

Con esa carta de 1842 a la hermana se puede decir que Carlo Zucchi retomó de manera continua y ya no esporádica los lazos familiares y amistosos con su ciudad, tras un largo y obstinado silencio, cuyo origen se hallaba en el rígido comportamiento de Carolina y, más aun, en el de su espo-

so Jacopo Bongiovanni, luego del arresto y el proceso por los sucesos de 1821. Con la franqueza que lo caracterizaba, en la primera carta a la hermana, luego de haber callado por varios lustros, el arquitecto reggiano le declaraba que había sido abandonado en el momento en que mayor necesidad había tenido de sus familiares, y acusaba a su cuñado de haber impedido que Carolina lo visitase en la cárcel, cuando había estado como prisionero político primero en Rubiera y luego en Reggio Emilia, “aun cuando, examinando mi conciencia, la encontraba pura, exenta de remordimientos, sin culpas.”<sup>5</sup> Pero, luego de esta exteriorización, prevalece el sentimiento fraterno y el deseo de reconciliación, que Zucchi manifiesta eliminando todo posible rencor, con la generosidad con que se le recuerda a menudo, e invitando a un renovado y más estrecho lazo de afecto.

Ese escrito a su hermana es, en cierto sentido, un balance esencial sobre la vida de Zucchi en Sudamérica, si tomamos en cuenta la pérdida de una carta anterior dirigida en 1835 al amigo reggiano Giuseppe “Peppino” Graziani, encomendada a Ottaviano Fabrizio Mossotti, que regresaba a Italia con la ayuda financiera de Zucchi para asumir tareas didácticas en el Estado Pontificio.<sup>6</sup> Por lo que refiere Zucchi a su hermana, aquella habría debido contener una cronología más detallada sobre el viaje y las peripecias argentinas y uruguayas del arquitecto.

De todos modos, tanto la carta a Carolina como otros escritos conservados en el archivo de la familia Bongiovanni, arrojan nueva luz sobre algunos aspectos de la actividad profesional de Zucchi en los territorios sudamericanos y constituyen, además, una clave de interpretación para comprender mejor su comportamiento en el tormentoso escenario político de aquellos países.

“De tantos proyectos que he compuesto en el largo período de casi dieciséis años que estoy al servicio de estas republiquetas –escribe el arquitecto reggiano, con amargura quizás excesiva– no he tenido la suerte de ver realizado ni uno; alguno fue comenzado pero ninguno llevado hasta el fin, de manera que no he adquirido ni gloria ni satisfacción personal, habiendo reducido mis ocupaciones a trabajos triviales de poca o de ninguna consideración.”

Y un poco más adelante: “Hoy en día estoy ocupadísimo en la coordinación del proyecto para la catedral de la ciudad de Asunción, capital del Paraguay, cuyos trabajos me han sido encargados. Espero que sea el último que haré para estos países.”<sup>7</sup> Sobre el aspecto político, su discurso se torna más complejo. Al escribir a sus parientes y amigos de Italia, Carlo Zucchi tenía que cuidarse de la avizora y sombría censura estense, y no desagradar al “duquesito” de Módena, especialmente en el período en que solicitaba el permiso para poder regresar a la ciudad natal. Bajo este sentido deben ser leídas las abundantes autocríticas sobre los errores



cometidos en el lejano pasado, los juicios que él hacía en relación a las “republicanas” sudamericanas y a la nación francesa, y también la debida deferencia hacia las instituciones estenses, aunque nunca hasta llegar a una aquiescencia total, como aquí y allá lo demuestran la clara resistencia a suscribir personalmente cualquier documento predispuesto a renegar de sus propias ideas, más aun su encuentro con el Duque de Módena.<sup>8</sup>

¿Pero cuál era la posición política de Zucchi?

Sin duda, Zucchi fue patriota del Risorgimento y, también seguramente, sincero admirador de Napoleón Bonaparte, a quien dedicó uno de sus mejores proyectos para el monumento parisino.

¿Fue simpatizante de Mazzini? Si se debe dar fe sólo a la correspondencia con De Angelis, habría que descartar esa simpatía, dado que el escritor napolitano no pierde ocasión de criticar a los mazzinianos en tierra sudamericana, dejando presumir la connivencia de Zucchi en criticar el comportamiento de sus secuaces. Por otra parte, quedan las cartas del coterráneo Giovanni Grilenzoni, coimputado y condenado a muerte en el mismo proceso de 1822 contra Zucchi,<sup>9</sup> a quien el arquitecto reggiano vio en Lugano, camino del exilio, poco después de su excarcelación en 1823.

Grilenzoni fue siempre un fervoroso partidario de las ideas de Mazzini, y a él más que a Mossotti<sup>10</sup> se dirigía Zucchi para conocer el desarrollo del proceso del Risorgimento en Italia. También, en 1832, como se infiere de la minuta de una carta que no sabemos si fue o no expedida, el arquitecto reggiano se dirige a su amigo de siempre para pedirle consejo, manifestándole la voluntad de regresar a Italia y participar en la revolución en curso.<sup>11</sup>

A pesar de esto, Zucchi no se consideraba propagador en tierra sudamericana de las ideas independentistas que había profesado en Italia. A diferencia

de Giuseppe Garibaldi, “héroe de ambos mundos”, ejercía una singular separación entre actividad profesional y credo político.

No comprendía hasta qué punto quería entrometerse en las disputas sudamericanas; consideraba su presencia en aquellos países lejanos como una simple necesidad de trabajo que le habría dado la posibilidad, como en efecto sucedió, de obtener consistentes ahorros y regresar a Europa para proseguir con serenidad su propia profesión, y al mismo tiempo contribuir la unidad italiana, como quizás el mismo Grilenzoni.

Esta posición parece ser teorizada al menos en dos cartas dirigidas a Giovan Battista Cuneo y a su hermana Carolina.

El perseguido político Cuneo, portador y propagador de las ideas revolucionarias y republicanas, quizás presentado a Zucchi por Grilenzoni, encontró en el arquitecto reggiano a un compatriota generoso y diligente, pero también a un inflexible opositor a las iniciativas de propaganda política en Uruguay y Argentina.<sup>12</sup>

Diez años más tarde Zucchi le habría escrito a su hermana, trazando un balance ideal de su permanencia en Sudamérica: “He guardado siempre una perfecta circunspección de neutralidad con las facciones que se agitan por alcanzar el poder, que en cierto modo me han considerado independiente y por lo tanto merecedor de la estima de quienes son los jefes de los partidos”, y más adelante: “En medio de tanto desorden he tratado que mi conducta fuese consecuente con los principios de honestidad, que siempre han estado grabados en mi corazón.”<sup>13</sup>

#### **LAS DIFÍCILES RELACIONES CON EL DUQUE DE MÓDENA**

A fines de los años 30 Zucchi comenzó a sentir la necesidad cada vez más imperiosa de regresar a Italia. Pero

su pasado de conspirador masónico del 21 parecía constituir un obstáculo casi insuperable para volver a establecerse en Milán, al que consideraba su propio “domicilio artístico”, y más aun en Reggio Emilia, donde gobernaba aquel mismo Duque Francisco IV que en los años 20 lo había condenado al exilio.

El 1º de septiembre de 1839 el arquitecto reggiano pidió al gobierno imperial que le fuese acordado el regreso a Milán, haciendo presente que su detención en el Lombardo-Véneto del 19 de febrero de 1822 hasta agosto del mismo año había concluido con la absolución por parte de la Comisión inquisitorial, y que la condena a tres años había sido intimada en Rubiera por el Tribunal estense después que había sido concedida la extradición del gobierno imperial.<sup>14</sup> De este modo, dirigiéndose a la ciudad donde había sido absuelto de toda acusación, Zucchi intentaba evitar humillantes declaraciones que le hiciesen renegar de su pasado de conspirador y su presente de patriota. La respuesta negativa, determinada por la opinión desfavorable del Duque de Módena, lo obligó de inmediato a dirigir su propia instancia directamente a Francisco IV, a través de su cuñado Jacopo Bongiovanni.

De las numerosas cartas enviadas a sus familiares, se desprende claramente la mala voluntad de Zucchi para conceder alguna satisfacción al duque al que había combatido. El regreso debía tener lugar sin “bajezas ni mortificaciones” para el arquitecto reggiano,<sup>15</sup> por haber conservado siempre “santo e indeleble el nombre de la patria Italia.”<sup>16</sup>

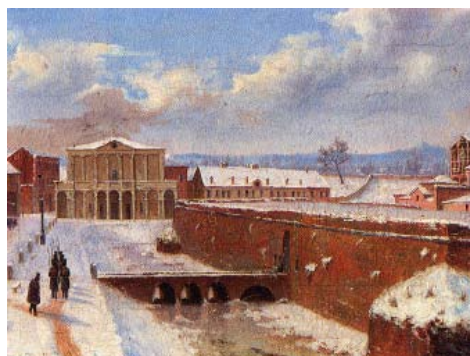
Luego de alguna tergiversación al restituir su súplica al cuñado, que entre tanto pedía el apoyo de conciudadanos a la corte ducal e imperial, Zucchi pretendía directamente no firmar de su puño y letra la carta a Francisco IV, hombre en el que ni siquiera confiaba que le hubiese concedido el salvoconducto.<sup>17</sup>

De todos modos, desembarcado en Le Havre el 26 de abril de 1845, al no poder reenviar la presentación de su “súplica” al Duque, finalmente hizo llegar a Jacopo Bongiovanni el pedido para obtener el permiso de entrada, no sin antes hacer algunas correcciones, “simplificando” –según escribía– el texto que le había enviado su cuñado.<sup>18</sup>

Curiosamente, el permiso le llegó a Zucchi antes de que fuese recibida la súplica, lo que aumentó así la fundada desconfianza del “suplicante”<sup>19</sup> que por fin fue persuadido por sus familiares a emprender el viaje. Zucchi captó la primera señal de alarma en la frontera Lombardo-Véneto, donde le fueron impuestas “condiciones humillantes” para poder atravesarla.<sup>20</sup> Más grave aún fue su encuentro con el Duque Francisco IV. Del diálogo entre el desterrado y el príncipe estense, casi un relato minucioso, perdura la carta escrita inmediatamente por Zucchi al cuñado, que reproducimos íntegramente un poco más adelante.<sup>21</sup>

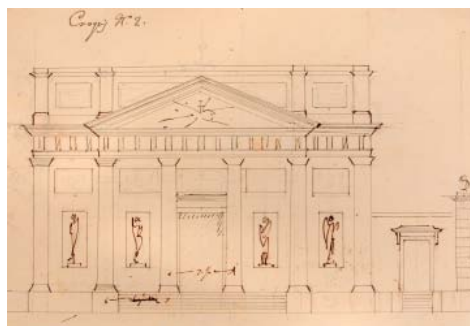
#### Reggio Emilia, Civici Musei

Alessandro Prampolini  
(1823-1865), La  
Cittadella de Reggio  
bajo la nieve.



#### ASRe AZ 546

Carlo Zucchi. Estudio  
de fachada para una  
iglesia de tres naves.



Francesco d'Este, que no había recibido del arquitecto reggiano ninguna manifestación de arrepentimiento, quiso humillarlo durante la audiencia concedida el 16 de octubre de 1845 en el palacio Ducal de Módena. Lo mismo hizo también otro personaje con antecedentes reaccionarios inquietantes, el ministro Riccini, que se declaró muy contrariado por la negativa del Duque, pero que en los hechos fue inflexible como el monarca para intimar a Zucchi a abandonar el Estado a la mayor brevedad posible.

"Al ilustre señor abogado Jacopo Bongiovanni, Reggio (urgente). Módena, 17 de octubre de 1845.

Queridísimo cuñado, ayer las cosas sucedieron así: En la lista de audiencias yo tenía el número 16, pero fui llamado recién en el turno 40 o un poco más aún!, sin duda gracias a la protección de los favoritos. Finalmente me llegó el turno.

En el rostro sombrío de su alteza serenísima comprendí que el cielo amenazaba tormenta, y me preparé a sobrellevarla con coraje. Luego del saludo, hice las reverencias de costumbre que estoy seguro de haberlas hecho con mucha gracia. Comencé mi discursito, que más o menos era la réplica del contenido de mi súplica, y la repetición de cuanto entre nosotros convinimos que debía decir; vuestra alteza real no me dejó acabar ni siquiera la primera parte cuando me interrumpió con un tremendo "No, no os concedo que permanezcáis, y ni siquiera una prórroga. No me fío de Ustedes; tenéis lindas palabras, pero yo no tengo que fiarme. Además, he decidido no permitir que permanezca en mis Estados ninguno de los emigrados políticos, e igualmente me he propuesto no acordar ni dilaciones ni prórrogas; esta medida es indistinta para todos. Piense en partir".

Hubo una pausa entre Su alteza real y yo. A pesar del *no tonante* repliqué con sumisión mi perorata; invoqué su clemencia, hablé de las cuatro mil le-

guas recorridas para volver a ver la patria y venir a morir aquí, supliqué a su bondad que tomase en consideración que yo había hecho traer todas mis cosas, además de parte de mis haberes; la firme intención de no regresar más a América; de no querer regresar a Francia, porque odio a los franceses; por fin dije cuanto creí que podía disuadirlo de la resolución o al menos suavizar un poco aquel no.

Pero me equivoqué en mis esperanzas: el *no* fue repetido más de dos veces, y el *no me fío de Ustedes* por otras veces más. Sin asustarme aún, retomé la súplica desde el ángulo de los *sentimientos* y dije: "dado que Vuestra alteza real no quiere concederme la gracia de permanecer en la Patria a terminar mis días, me dirijo al corazón generoso de vuestra alteza real rogándole que me conceda quince días de prórroga: y dado que esta separación deberá ser eterna tanto de mi familia como de la tierra que me vio nacer, no sea tan cruel: insisto, es al corazón de Vuestra alteza real que dirijo mis plegarias."

La respuesta fue un *no*, y después otro *no*, retrocediendo dos pasos atrás que era como decir que me fuese.

Yo, no persuadido aún, volví a la carga, esperando apiadarlo, y hablándole de mi subordinación, y de mis intereses particulares, como de la firme intención de ocuparme sólo de mis asuntos profesionales. Pero todo fue hablar a quien no tenía intención de escucharme, ni de salir del *no* pronunciado. Ahí exclamé: "¡Entonces Vuestra alteza real es inexorable conmigo! "

"Lo soy y lo seré con todos; de Ustedes no me fío ni debo fiarme. Pida su pasaporte y se lo haré dar para donde quiera: y basta."

A mi vez interrumpí a Su alteza real: "¿Y hacia dónde debo pedirlo?"

"A donde quiera: regrese a donde estaba."

"A América no pienso regresar, pues precisamente dejé esos países para huir de las políticas turbias y los

horrores de las guerras civiles. A ningún lugar puedo ir sin el beneplácito de Vuestra alteza real, por lo tanto me veo en la posición más difícil que se pueda dar, y la clemencia de Vuestra alteza real no viene en mi auxilio! ¡Tengo esperanza! "

El Duque se retiró dos pasos más atrás aún, y con la mano me hizo el gesto de que me fuese (y que lo importunaba). Obedecí, y retirándome repetí en voz alta mi última intervención. "Tengo esperanza" y en ese momento me pareció que su alteza real hizo un gesto de impaciencia.

Después de la audiencia vi al Coronel Sacozi, como ya os he escrito. Esta mañana lo he vuelto a ver, quien me refirió que su excelencia el Sr. Conde Riccini se ha mostrado molesto por el episodio, que hablará con su alteza real, pero que no espera mucho; que de todos modos escribirá a Reggio para que me sea concedida una tolerancia de tres o cuatro días para prepararme a partir. Hoy a las 14 hs. debo presentarme en la secretaría para recoger la resolución de su alteza real a mi súplica; de ahí iré a la audiencia de su excelencia, el señor ministro. Sigo en todo esto los consejos del óptimo Sr. Sacozi. El Conde Riccini ha sido informado de mi visita. Más tarde diré cuál ha sido el resultado de todo esto. Hasta pronto.

Son las tres y cuarto de la tarde. En la secretaría no llegó ni el decreto de mi súplica. Se cree que mañana sí. Su excelencia el Sr. Conde Riccini me recibió bien. Se compadece, dice, de mi posición, pero que no puede remediarla. He hecho instancia para que intente hablar a su alteza real y lo persuada de concederme una prórroga de diez o quince días de permanencia en la patria.

El señor conde no se halla dispuesto a hacerlo; primero por temor a un rechazo absoluto; en segundo lugar por no dañar más aún mi situación, porque parece que si el Duque quisiese acordarme dicha prórroga, aunque es el indicado para tener esa benevolencia conmigo, no lo haría.

Que siga entonces todo como quiera seguir.

El Sr. Ministro me ha dicho de permanecer hasta que haya obtenido la respuesta a la súplica que presenté ayer, que después vaya a verlo y que procurará entregarme el pasaporte, o que escribirá a Reggio para que me lo entreguen, *rogando* (atención: *rogando*) al Conde Scapinelli que me tenga alguna consideración por tres días de permanencia en Reggio para que arregle mis asuntos. Del conde Scapinelli yo espero... absolutamente nada.

Así es asunto de: *tole garabatula tua et ambulat* .

¡Y viva el buen latín! Pero ahora es necesario que me vaya; ¿pero a dónde? A Parma por algunos días. Si me aceptan allí, me dedicaré después a prepararme para partir hacia París, pasando por los Estados de su majestad de Cerdeña. Esto es lo que yo pienso. Espero que Ud. será de mi parecer.

Le escribo por intermedio del Sr. Giovanni Paglia, que me promete que le hará llegar la presente esta misma tarde.

Deseo también saber cómo están todos Ustedes. Haga de manera que mañana reciba la respuesta con vuestras noticias. Me alojo en San Marco 23. Si ha recibido cartas del extranjero para mí, mándemelas. Yo sigo con mi resfrío; pero pasará, viajando se pasan todos los males.

Diga a Carpi que no olvide mi encargo de la cajita, y que esté lista para enviarla a donde la tenga que enviar.

Usted tenga ánimo y coraje, imíteme, le cedo un poco de mi filosofía. ¿La quiere? Aunque le diese una parte de la que necesita tanto, siempre me quedaría tanta que me bastaría para estar por encima de las vicisitudes humanas. Más bien conviene reírse que afligirse por ellas. Si su alteza real ha resuelto echarme de sus Estados, luego de haberme hecho venir, yo también he resuelto despreciar las adversidades de la caprichosa suerte.

Adiós, Jacopo, le deseo de todo corazón salud, calma y resignación. Mis saludos a todos los de la casa, y adiós a los amigos.

Vuestro afectuosísimo amigo Carlo Zucchi“

Así el arquitecto retomaba el triste camino del exilio, profundamente amargado por tener que abandonar sus afectos más queridos, como escribió después<sup>22</sup> cuando atribuyó a aquella negativa el comienzo de su enfermedad, que se manifestó en forma grave en París durante el verano siguiente, y de la que no llegaría a recuperarse nunca más.

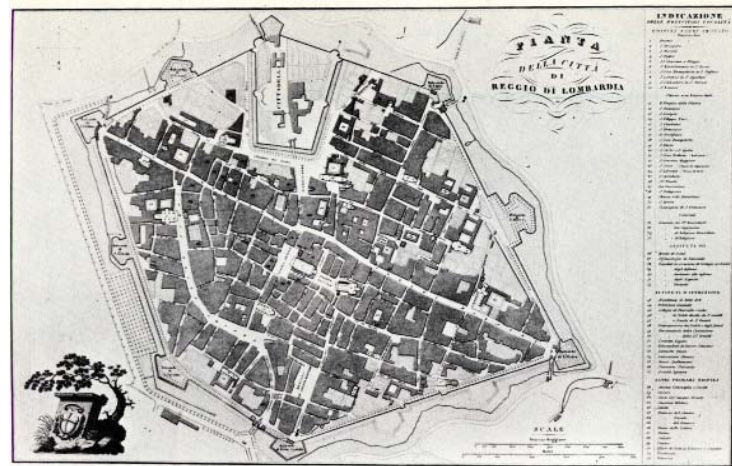
En ese momento, y hasta julio del año siguiente, Zucchi estuvo casi tentado de regresar a Sudamérica, y eso quizás hubiese sucedido si entre tanto hubiesen acabado los conflictos civiles y bloqueos navales.

Aún continuaron los intentos de sus familiares para lograr su regreso a Reggio o, por lo menos, a su domicilio artístico de Milán. Al cuñado que le escribía asegurándole el interés del Conde Francesco Malaguzzi, asiduo concurrente a las cortes de Módena y de Viena, Zucchi le respondía subrayando su firme voluntad de no conceder ninguna satisfacción al “duquesito”: “Yo, como le he dicho, no daré ni un paso, ni aportaré una firma.”<sup>23</sup>

Ni siquiera la grave enfermedad que lo aquejaba desde julio de 1846 y que le había causado una cierta forma de parálisis, lo persuadiría a regresar. Por casi dos años se sucedieron las cartas con la invitación de sus parientes a dejar París para ser mejor atendido en la ciudad natal. Pero Zucchi parecía presagiar o quizás saber que nuevas revoluciones sucederían en poco tiempo: siguió tergiversando, se justificó diciendo que no podía emprender un viaje tan fatigoso durante el otoño y el invierno, afirmó que no confiaba en los “ilustrísimos nuestros patrones” y que quería regresar a Reggio “libre y tranquilo, no atormentado por los esbirros”, aunque a Francisco IV, muerto el 21 de enero



Portada de la obra de Andrea Palladio publicada por Nicolás Chapuy en París en 1825. Zucchi colaboró con escritos y grabados para esta edición.



ASRe

G. Maina. Planta de la ciudad de Reggio Emilia en 1844.



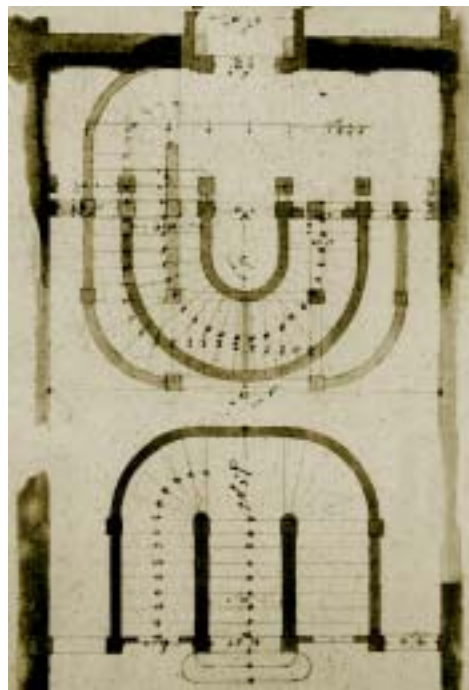
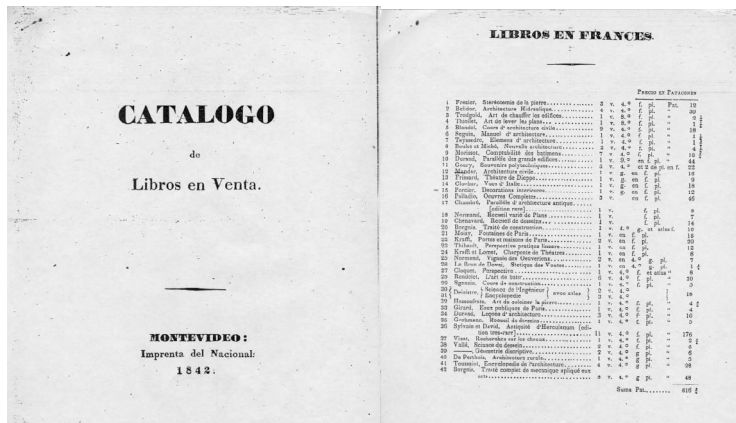
de 1846, lo hubiese sucedido su más moderado hijo Francisco Ferdinando.<sup>24</sup>

En su juego de dilaciones, Zucchi pidió la copia autenticada del decreto real que se refería a él, y aún quiso saber qué preguntas le serían dirigidas cuando hubiese vuelto a ver el *ciapeín d'la tor de l'arjoj* ("el péndulo de la torre del reloj") en la plaza central de la ciudad.<sup>25</sup>

La respuesta no se hizo esperar, pero no coincidió con las expectativas del desterrado. El sobrino Pier Donnino Bongiovanni había averiguado en el Ministerio de gobierno que a Zucchi le sería pedida una declaración bajo palabra de honor que no pertenecía ni llegaría a pertenecer a ninguna secta, y que sería un "religioso observador de nuestras leyes".<sup>26</sup>

Los acontecimientos italianos, preparados por los de París<sup>27</sup> le permitieron por fin a Zucchi un honroso retorno, precedido por la copia del decreto del 23 de marzo de 1848 emanado por el Gobierno provisorio reggiano.<sup>28</sup> Finalmente podía expresar libremente sus propios sentimientos patrióticos. "Medices que todos me aguardan con verdadera amistad y benevolencia –escribe al sobrino Pier Donnino–, cosa que no dudo, porque no tengo nada que reprocharme, no he hecho mal a nadie; a quienes me lo hicieron los he compadecido y perdonado con buena voluntad, porque no era fácil ser fuertes, cuando para su desgracia o fatalidad eran débiles y más que debilísimos! Saludarás de parte mía a los señores del provisorio gobierno comunal, y abrazarás por mi a nuestro Magnani (miembro del Gobierno, ndr), no ofrezco mis servicios porque soy casi inútil e incapaz para todo, dada la postración a la que me ha reducido la larguísima enfermedad que sobrellevo; pero lo mismo hago mis fervientes votos por el buen éxito de los asuntos políticos, sin separarse del sabio y seguro precepto de que 'la libertad es una palabra, la independencija un hecho'. Por eso, to-

Portada del catálogo para la subasta de los libros de la Biblioteca de Carlo Zucchi realizada en Montevideo antes de su partida al Brasil.



35b ASRE AZ 683

Carlo Zucchi. Estudio para una escalera.

dos afuera: amigos de todos, sí, pero en el confín de los Alpes, en los puertos marítimos, y que adentro, en nuestra casa, ninguno venga a mezclarse con nuestros asuntos, bajo ningún pretexto, deseo o buena voluntad; porque tarde o temprano concluiríamos por ser esclavos de otros patrones, lo que sería peor aún, ahora que ya hemos comprobado lo que es un Gallume, lo que son los Leopardi. Algunos son buenos para generar modas, otros para especular, encadenándonos los unos con baratijas, los otros con lisonjas a la codicia, todas armas perniciosas para la independencia de un país que quiere ubicarse en el rango que le conviene, es decir con respeto a todos, pero también a sí mismo. Quiera Dios que esta santa y justa lección no sea desperdiciada por ninguno, y particularmente por aquellos que parecen ser llamados a dirigir y conducir los asuntos del Estado, y que se cuiden muy bien de no dejarse engañar por los requerimientos de aquellos que, bajo una falsa imagen, buscan mostrarse y hacernos sus esclavos. Para conquistarla, la independencia cuesta mucho, sacrificios y sangre, ¡pero para perderla basta con un momento! ¡Quiera y no permita Dios que en un solo instante se pierdan dones tan preciosos! ¡Este es mi ardiente y sincero voto, puesto que más no puedo hacer! Y tú, mi Pierino, obra de manera que lo que escribo no se pierda, porque es mi profesión de fe política, social y amistosa. ¡Sobre el final de mi camino siento y compruebo que todavía tengo un corazón que late por la Patria y por los verdaderos amigos!<sup>29</sup>

A Eugenio Pieroni, esposo de la sobrina Orsola Bongiovanni y secretario del gobierno provisional, Zucchi repetía su propio pensamiento: "Que el pasado les sirva de guía del presente, y que "afuera todos" sea la orden que os reúna a todos bajo una misma consigna, si no volveréis a caer otra vez como esclavos."<sup>30</sup>



## ASRe AZ

Pasaporte otorgado en Francia a Carlo Zucchi para viajar a Reggio Emilia en 1845.

En el precedente año de 1847 varias cartas del arquitecto reggiano enviadas a los parientes expresaban desagrado y pesimismo sobre el proceso del Risorgimento, aunque en este caso, como siempre, conviene tomar con cautela las afirmaciones de Zucchi, siempre preocupado de la posible injerencia de la policía legitimista.<sup>31</sup> Perdura aún en estas cartas una animosidad particular contra Francia, que lo albergaba, y contra Inglaterra, probable secuela del bloqueo del Río de la Plata que tanto había influido en la actividad profesional de Carlo Zucchi durante el período sudamericano.<sup>32</sup>

De regreso en la ciudad natal, gravemente enfermo, el arquitecto, tal como lo había anunciado en su carta reportada un poco antes, no tuvo la posibilidad de participar directamente en las iniciativas del gobierno y en la lucha por la independencia. No tuvo ni siquiera la posibilidad de encontrarse con Fabrizio Ottaviano Mossotti, quien convertido en comandante del Batallón universitario toscano, partió de Pisa y permaneció en Reggio Emilia entre el 11 y el 24 de abril de 1848, pocas semanas antes de la llegada de Carlo Zucchi. En cambio se encontró con su amigo Giovanni Grilenzoni, que desde Lugano había venido a Reggio, en cuanto el Duque había abandonado el Estado estense, y había sido nombrado coronel de la Guardia cívica.

Zucchi supo del regreso de Grilenzoni por su sobrino Pier Donnino: "Leo con verdadero agrado que Grilenzoni ha vuelto y te ha retenido por mí. Es una óptima persona por muchos motivos, y te ruego que lo abrace en nombre mío, y le digas también que no economice un trozo de papel para escribirle a su inalterable y agradecido amigo."<sup>33</sup>

#### LOS VIAJES Y LA ENFERMEDAD PARISINA

Como se ve en los sellados en su pasaporte, Zucchi partió de París el 26 de abril de 1848, acompañado por un desterrado reggiano, el médico Crema, quien lo asistió durante todo el viaje, que culminó en Reggio Emilia el 14 de mayo de aquel año.<sup>34</sup>

Exactamente treinta años antes, Zucchi había dejado su ciudad para establecer su "domicilio artístico" en Milán, donde había permanecido durante algún tiempo mientras militaba en el ejército de Napoleón. En las cartas a sus familiares recuerda que se había enrolado cuando aún no tenía quince años, "el 4 de noviembre de 1804 vestía el uniforme de soldado" habiéndose puesto corcho en los zapatos "por miedo a no alcanzar la estatura requerida para tan bello fin."<sup>35</sup>

En el período milanés, antes de su arresto, Zucchi, como recuerda en la súplica al virrey del Lombardo-Véneto, fue "grabador en aguatinta, publicando por medio de este arte algunas obras escenográficas". Conoció entonces a la bresciana Livia Borromini, que sería su compañera por varios años durante su primer período parisino y luego en Sudamérica. Ella ya tenía un hijo, que dejó en Italia, y quizás no tuvo la posibilidad de casarse con Zucchi porque ya estaba ligada por un matrimonio anterior, como nos parece entender de su segundo apellido Porelli que figura por lo menos una vez en los papeles del arquitecto reggiano.

Como hemos visto, arrestado el 19 de febrero de 1822, el arquitecto estuvo detenido en la cárcel de Sta. Magherita en Milán hasta agosto de aquel año, en que fue extraditado a Rubiera, condenado y transferido a la cárcel de Reggio Emilia. Después de la conmutación de la pena de prisión por la del exilio, Zucchi se dirigió a Lugano, recibido por Grilenzoni y los amigos desterrados, para proseguir luego hasta París, junto con Livia Borromini. En una carta al cuñado Jacopo,





*Reggio Emilia, Civici Musei*

Alessandro Prampolini,  
Piazza Adelgonda de  
Baviera y Basilica della  
B.V. della Ghiara.

al recordarle una situación semejante, le escribe que “por vuestro honor y mi orgullo no recibo limosna de nadie; limosna que con desprecio e indignación rechacé cuando en 1824 llegué a París con siete francos en el bolsillo! ¡Y sin duda mi situación era muy difícil! Pero la mera idea de ser inscripto en el registro de la caridad francesa o inglesa, que es lo mismo que decir la vigilancia de la policía, reforzó mi firme voluntad de independenciam y así supe encontrar los medios para proveer honestamente a mis urgentes necesidades.”<sup>36</sup>

Zucchi, como resulta por otra parte, según algunas convocatorias de la logia masónica “*de l’Esperance*”, estaba todavía en París a mitad de 1826,<sup>37</sup> y en aquel año se embarcó hacia Sudamérica junto con Livia, Pietro de Angelis y la mujer de este último, Melanie.<sup>38</sup>

Desembarcó en Montevideo donde estuvo por algún tiempo, mientras de Angelis proseguía hacia Buenos Aires. En la capital de la provincia oriental, le fue confiado el encargo para la restauración de una capilla adyacente a la catedral. Así él recuerda, en una carta a Víctor Pedretti, las vicisitudes de aquel encargo.

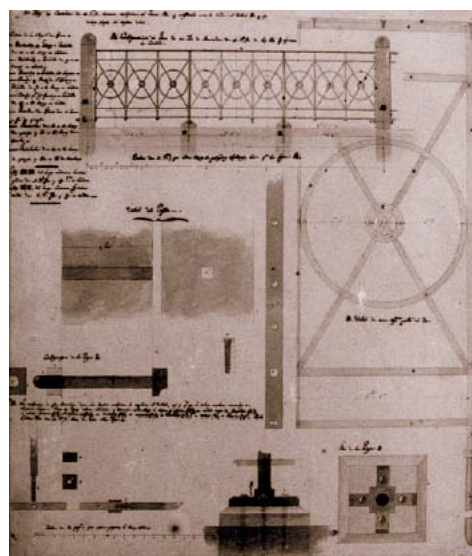
“Sereunió una comisión formada por el General del cuerpo imperial de ingeniería que la presidía. Era el Sr. General Müller, hombre de mérito, inteligente y ecuánime. Los miembros eran un coronel y un capitán del mismo arma, un arquitecto del lugar y un asesor del Gobierno, además de otras personas. Esta Comisión no tenía otro fin que no fuese averiguar si en mí se reunían los medios que eran necesarios para ser arquitecto, o más de los que se requieren en casos similares, mientras que el asunto que tenía que hacerme cargo era uno de los más difíciles que se presentan en las tareas de ingenieros y arquitectos. Resolví las proporciones que me presentaron y solucioné el problema. Mi plano fue adoptado con preferencia a todos los que se habían ya propuesto, y estuve seguro de que conduciría la obra y la dirigiría hasta el final. Se comenzó el trabajo que duró cuatro meses exactos.”<sup>39</sup>

En su primera carta a la hermana Carolina, Zucchi vuelve a recorrer parcialmente su estadía sudamericana: “Suscintamente te diré –le escribe el 6 de junio de 1842– que del Servicio civil de la Provincia de Buenos Aires pasé en 1836 al de la República del Uruguay, con las mismas funciones que ejercía en Buenos Aires, y después del 39 con el agregado del cargo de Presidente del Departamento topográfico del mismo estado uruguayo.”<sup>40</sup>

En la misma carta Zucchi habla de un viaje a Río de Janeiro realizado a fines del 39 para recuperar una pequeña suma, sin lograr su objetivo, pero sobre todo, con mejores resultados, para “cooperar y obtener la libertad de un amigo (el Conde Livio Zambeccari, de Bolonia)”<sup>41</sup> cuya mala estrella lo había conducido a inmiscuirse en los asuntos políticos del Brasil. “Mientras estaba en Río de Janeiro me ofrecieron un

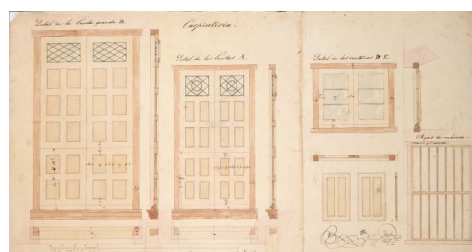
## ASRe AZ 448

Carlo Zucchi. Proyecto de baranda de hierro con detalles constructivos.



## ASRe AZ 616

Carlo Zucchi. Detalle de puertas y ventanas de madera.



empleo: no lo acepté porque ya estaba ocupado, y porque no creo que aquel clima de horno sea adecuado para mi físico<sup>42</sup>

Como hemos visto, en aquel período Carlo Zucchi retomó los contactos familiares, a la espera de poder regresar a Europa en un largo viaje de casi dos meses, particularmente molesto para el arquitecto en cuanto, tal como se desprende de su correspondencia, soportaba mal la navegación.<sup>42 bis</sup>

El 7 de mayo de 1845 llegaba a París desde Le Havre; la capital francesa no era de su agrado (“París del fango”), y menos aún lo eran sus habitantes.<sup>43</sup> Se confirma así su carácter “un poco gruñón”, como escribía el primo Giulio Graziani,<sup>44</sup> pero por otro lado generoso y altruista.

El 18 de julio partió hacia Italia a través de Basilea, Lucerna y Lugano, pero fue demorado por algunos días en la frontera Lombardo-Véneto, donde se le pidió ponerse a disposición de la policía milanesa para obtener el permiso de atravesar el territorio controlado por los austríacos. Zucchi, como se ha visto, consideró humillante esa condición impuesta por la autoridad del Lombardo-Véneto y no la aceptó; como consecuencia se vio obligado a modificar el recorrido ya trazado, atravesando los Estados sardos.<sup>45</sup> La falta de autorización para entrar en Lombardía significó también su separación de las cajas que contenían los trabajos que Zucchi había llevado consigo hasta Lugano “como equipaje”. Por las disposiciones aduaneras austríacas –escribía– he debido finalmente expedir estas cajas a Génova dirigidas al Sr. Filippo Penco, en tránsito a Reggio. ¡Ah, en resumen, un gasto de dinero inacabable!<sup>46</sup>

Con el temor de que el Duque pudiese tenderle una trampa y arrestarlo en cuanto entrase en los Estados estenses, el arquitecto pedía con insistencia poder encontrarse con su hermana en Parma, con la excusa de abrazarla cuanto antes luego de tantos años de

separación, y con la efectiva intención de tener noticias sobre la real intención de la policía ducal.<sup>47</sup> Era un temor no infundado, que tenía origen además en el tratamiento reservado por Francesco IV a Ciro Menotti, de cuya suerte Zucchi había tenido noticias detalladas y directas por medio de Andrea Torreggiani, él también investigado en 1821 en Rubiera y desterrado a Lugano con Grilenzoni.<sup>48</sup>

Después de haber sido echado de los Estados estenses en octubre de 1845, Zucchi vivió por algún tiempo en Parma, donde aún, como le escribía a su cuñado, le parecía “morir de tedio”.<sup>49</sup> Retomó pues el camino de París, llegando a Turín el 21 de noviembre. Desde la capital del reino saboyano enviaba al día siguiente sus noticias al cuñado, comunicándole que había evitado un robo y también su amargura por un espectáculo irrespetuoso.

“Hemos evitado que nos asaltasen, lo que les sucedió a los viajeros que nos precedieron, despojados y desnudados por un grupo de doce asesinos. ¡Qué vergüenza para el reino sardo que mantiene cuarenta mil hombres de tropa en actividad y otros cuarenta mil entre policías urbanos, pasivos, etc. A pesar de todo eso, asaltan las diligencias a siete millas de la capital! Da la impresión de entrar en una ciudad en guerra: ¡sólo se ve gente armada y se oye artefactos de guerra y sables que deterioran el pavimento! Ayer a la tarde, para distraerme, me hice conducir al teatro de marionetas (era viernes, y no hay teatro importante ni en ese día) ¡a las marionetas! Ví representar el paso del río Beresina en barco. Parece mentira que tanto coraje, tanta desgracia, se conviertan en tema de titititeros. ¡En qué siglo vivimos! ¡Qué degradación!<sup>50</sup>

Llegado a París el 29 de noviembre, Zucchi encontró alojamiento en Rue de Miromesnil 39. “El humor está tan negro como el cielo de París”, escribe molesto a los parientes, informándoles también que ha rechazado un em-

pleo.<sup>51</sup> Pero el encuentro con un “antiquísimo amigo” G. Cobianchi, presidente de la Sociedad Frenológica, parece cambiar por un breve período la vida y el humor del ingeniero-arquitecto: participa en la experiencia mundana de la capital; inicia una relación con Brigitte; hace enviar desde Reggio mortadelas, salchichones, mazapanes y salames, aunque no quiere ver –según escribe– “absolutamente ninguno de los habituales Café de Francia. Que digan o piensen lo que quieran sobre mí, poco me importa. Me desagrada ver a Lamberti, que es un óptimo joven de buen corazón, envilecerse así.”<sup>52</sup>

Este breve feliz paréntesis precedía aún al revés físico. De salud robusta, salvo una “enfermedad de origen nervioso” sufrida en 1834,<sup>53</sup> en sus cartas a los familiares le gustaba repetir que estaba “bien, muy bien.”<sup>54</sup>

De todos modos, los síntomas de su mal parecen remontarse a comienzos de abril de 1846: “A propósito de salud, la mía está ‘algo medio medio’... mientras los mareos han vuelto.”<sup>55</sup>

El 2 de julio del mismo año Carlo Zucchi sufrió “una forma gravísima de hidrocefalitis”<sup>56</sup> en su domicilio de Rue Miroméril, y fue asistido en su casa por Cobianchi hasta el 5 de agosto.<sup>57</sup> Esta asistencia, considerada interesada por Zucchi, fue el origen de la ruptura de la amistad entre el arquitecto y el presidente de la Sociedad Frenológica, definido irónicamente como “*cavaliere della puppinetta*” (que se considera más importante de lo que es en realidad), y acusado de haber aprovechado la enfermedad de Carlo Zucchi para sustraerle cosas de valor y dinero.<sup>58</sup>

La enfermedad se reveló de pronto como de máxima gravedad, y los médicos desesperaron inicialmente para salvarlo. Internado en la casa de salud del Doctor Ley,<sup>59</sup> la recuperación fue lenta al principio, luego tuvo una evolución más notable a fines de aquel año, aunque permaneció en un visible estado de depresión: “me da vueltas la cabeza, la mano me tiembla, renqueo también, pierdo la esperanza de restablecerme... ¡estoy como pez fuera del agua que aún no está en la sartén!” escribía el arquitecto a sus familiares.<sup>60</sup>

A pesar de no estar completamente restablecido, el 31 de octubre de 1847 Zucchi, sabedor de que en realidad su enfermedad era irreversible, decidió dejar la casa de salud y trasladarse a la casa de Brigitte.<sup>61</sup>

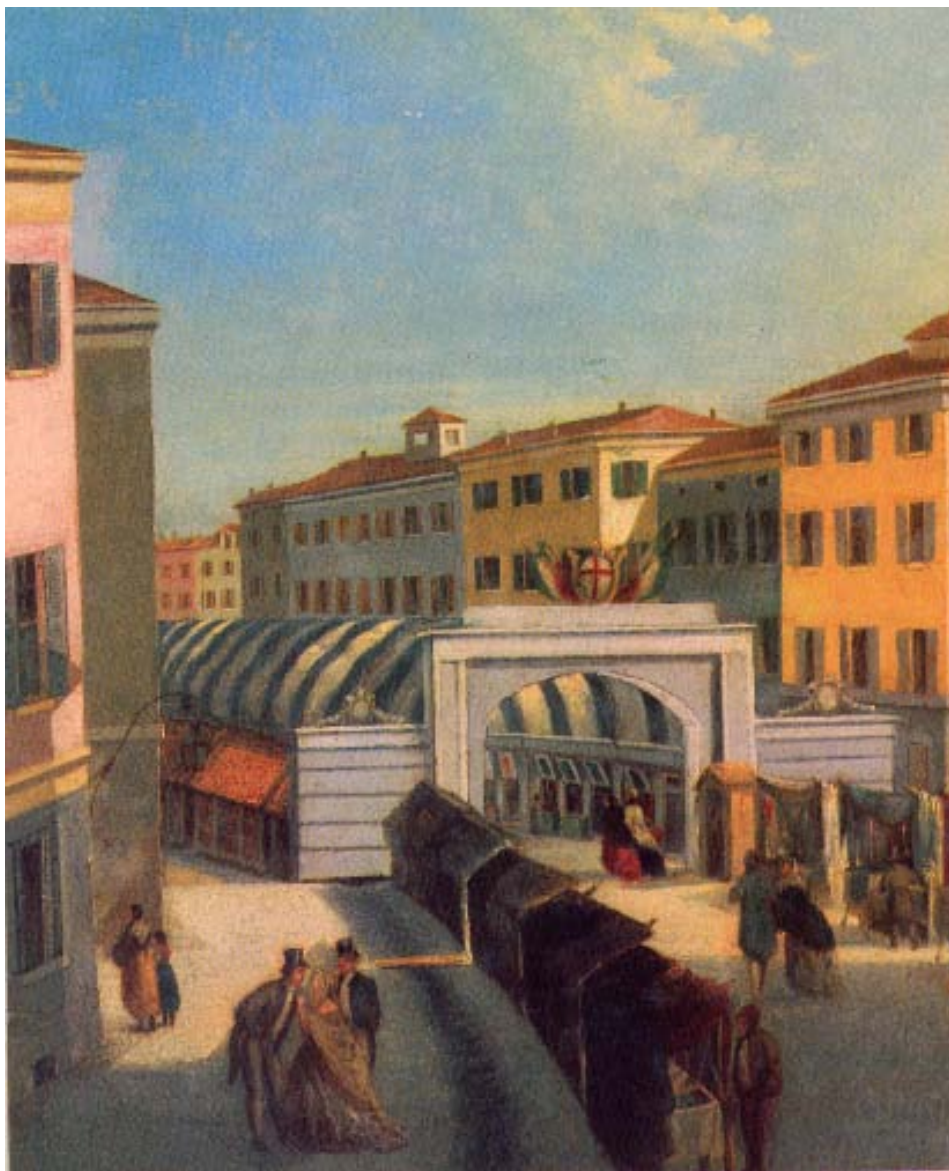
No faltaban también momentos de cauteloso optimismo en los que el arquitecto ansiaba regresar a Sudamérica, para recuperar la salud: “si el invierno no se me hubiese caído encima antes de que me recuperase un poco, un poco y no mucho, me habría decidido quizás a tomar el camino de Reggio e ir a pasar algunos meses y después ir a Génova para volver a embarcarme allí y regresar a mis salvajes, bien seguro de ser recibido nuevamente, pues yo no les hice ningún mal, y si no pude hacerles el bien como lo habría querido, al menos por gratitud y reconocimiento!”<sup>62</sup>

AGN

El general Tomás Guido  
(daguerrotipo).







*ASRe*

Anónimo, La calle de la  
Madonna della Ghiara  
de Reggio Emilia  
durante una feria.

En la carta Zucchi señalaba la posibilidad de regresar a Reggio porque, después que la enfermedad se había manifestado, los familiares se habían dirigido nuevamente a la autoridad estense para obtener el permiso relativo, y lo habían obtenido, por un período limitado de tres meses, hasta el 2 de mayo de 1847, tramitado ante el director general de policía.<sup>63</sup>

#### EL TESTAMENTO Y LOS VÍNCULOS PARENTALES

A su regreso a Reggio en 1845, una de las primeras preocupaciones de Carlo Zucchi había sido la de renovar sus disposiciones testamentarias, pues pensaba permanecer en su ciudad o trasladarse a su propio "domicilio artístico" de Milán.

Con este motivo, en la mañana del 11 de septiembre de aquel año el arquitecto reggiano recibía al notario Domenico Ghiacci en la casa del cuñado Jacopo Bongiovanni "ubicada en el N° 1 de la calle alla Cittadella (la actual Via Crispi, ndr), precisamente en una sala del primer piso con dos ventanas hacia la calle principal que lleva a San Stefano".<sup>64</sup>

Al notario, Zucchi le consignó la cédula testamentaria "cerrada y cocida en derredor con un cordón de seda color blanco celeste, sellada en cera de España en los cuatro ángulos con el sello (de Zucchi, ndr) de su pertenencia, que representa una calabaza con arabescos en derredor, rematada por una corona".<sup>65</sup> Agreguemos que esta cédula permaneció cerrada e ignorada luego de la muerte de Zucchi y ha sido abierta sólo recientemente por motivos de estudio.

El testamento hológrafo está fechado el 1 de septiembre de 1845. En el mismo, Carlo Zucchi presenta antes que nada su situación patrimonial, con la exclusión, creemos comprender, del dinero en efectivo del que disponía directamente en aquel momento. El inventario señala la suma que

debe recibir de Capurro a fines de 1846 (42.240 francos), un mandato por cobro (15.490 francos), préstamos al cuñado (11.000 francos), a Giovanni Re y Capurro (5.702 francos), créditos contra J. Novel por intermedio de A. Garnier (1.200 francos), una retribución por el proyecto de la catedral del Paraguay por intermedio de De Angelis (10.000 francos), el valor de los libros profesionales y de los instrumentos geodésicos (15.000 francos): total 100.632 francos.<sup>66</sup>

En las cartas dirigidas a los parientes surge que Zucchi llevó consigo por lo menos cuarenta mil florines y trescientas monedas de oro, mientras que otros mil novecientos florines le llegaron de París por intermedio del genovés Penco.<sup>67</sup> Se trata de una suma significativa para esos tiempos, tal como para garantizarle una digna existencia en Europa, y hacerlo considerar entre la familia casi un "tío de América". De hecho, el cuñado se olvidó de la condena y la cárcel de 1822, se reconcilió con Zucchi y el 17 de agosto le pidió un préstamo que le fue concedido con la tasa corriente del 5%, la misma que años más tarde sería establecida por la caja de ahorro local recién fundada.<sup>68</sup>

No surge por el momento que el arquitecto haya invertido parte de sus ahorros en la compra de inmuebles en la ciudad de Reggio. Prefirió mantener el dinero en efectivo, evitando empleos comprometidos dada la precariedad de su estadía en Reggio y su natural rechazo, mezclado con su pesimismo, a radicarse en otra localidad que no fuese su amadísima Milán. En efecto, desde 1818 no poseía bienes de familia, comprendida la parte que le correspondía de la casa rural de su padre en San Pellegrino, traspasada a los Bongiovanni, en la que terminaría sus días en septiembre de 1849.<sup>69</sup>

La enfermedad parisina significó un verdadero revés económico para Carlo Zucchi: ya en abril de 1847 es-

tuvo forzado a pedirle a Pier Donnino Bongiovanni lo poco que quedaba de los francos dados a su padre Jacopo, fallecido entre tanto.<sup>70</sup> Pocos meses después trazaba un cuadro desconsolado de su situación económica: “Para viajar es necesario tener dinero –le escribía– y yo estoy desde ese ángulo más que arruinado, porque no tengo nada más que deudas, y para pagarlas le he escrito a América al Sr. Capurro, que conserva aún en sus manos 42.240 francos, para que me mande a cuenta 7.000, puesto que los intereses del 9% han sido devorados por mi o robados por los ladrones franceses y sus compinches durante el corriente 1848.”<sup>71</sup>

Un mes más tarde hacía saber que le quedaban 42.000 francos de los 82.000 que tenía antes de caer enfermo,<sup>72</sup> mientras el amigo Antonio Spagni escribía al sobrino de Zucchi que la relación con la “señora que Ud. conoce” (Brigitte) habría causado en cuatro o cinco años la absoluta indigencia del arquitecto, si los familiares no lo hubiesen convencido de regresar a Reggio.<sup>73</sup> Esta carta, junto con otras, parece dar fe, al menos parcialmente, a los rumores sobre la vida desarreglada y sobre la fortuna disipada por Zucchi, los que fueron retomados por la historiografía local, que minimiza la grave enfermedad y no recuerda los enormes gastos afrontados durante su internación en la “*Maison de la Santé*”.<sup>74</sup> Al testamento del 1º de septiembre de 1845, que modificaba el consignado el del 26 de septiembre de 1838 al notario de Montevideo Salvatore Tort, Zucchi le agregó desde París un codicilo adicional, que no ha sido encontrado y que verosímilmente se referiría a su nueva compañera Brigitte.<sup>75</sup>

Se debe agregar que en sus disposiciones de última voluntad el arquitecto reggiano ordenaba colocar sobre su tumba la siguiente inscripción: “Carlo Zucchi, de Reggio Emilia, practicó las bellas artes por inclinación, gusto y necesidad.”<sup>76</sup> Además dejaba a su cuñado Jacopo “dos volúmenes de bosquejos y memorias autógrafas que tienen por título: Carlo Zucchi miscelánea”.

El testamento prosigue con los legados a los otros familiares con quienes en los últimos años había retomado los lazos afectivos.

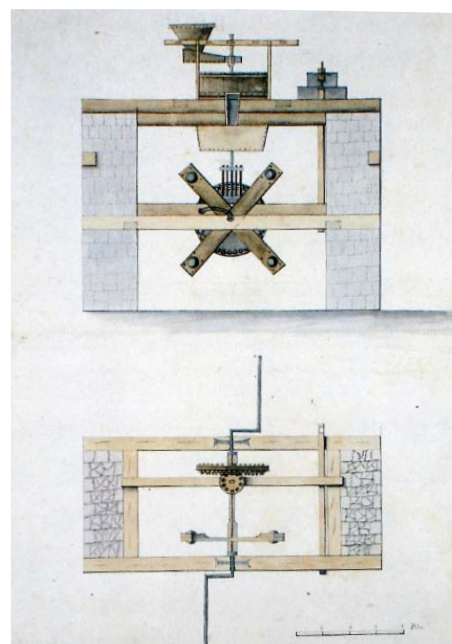
La correspondencia con la hermana Carolina fue retomada en 1842 y proseguida intensamente en los años siguientes con intercambio de retratos,<sup>77</sup> recuerdos familiares,<sup>78</sup> expresiones de afecto,<sup>79</sup> etcétera.

También estas cartas con recuerdos permiten poner un poco de orden en la biografía de Zucchi, particularmente en cuanto se refieren a las informaciones fabulosas sobre el “joven vagabundo hasta el 1800.”<sup>80</sup>

En el testamento autógrafo aparecen también los hijos de Carolina: Pier Donnino, Paolo y Orsola. En 1848, ésta última, –esposa de Eugenio Pieroni, secretario del Gobierno provisional de Reggio Emilia–, y algunas damas reggianas, entre

ASRe AZ 832

Máquina para la  
fabricación de  
municiones.



ellas la prima Ester (llamada familiarmente la "Bibica", esposa de Fangareggi) y Maddalena Giovannini, esposa de Grislenzoni, cosieron y recamaron en una sola noche la bandera tricolor con la inscripción "La comunidad reggiana al Batallón universitario". La misma fue entregada solemnemente al día siguiente, al grupo de patriotas toscanos comandados por Mossotti.

Volviendo a las cláusulas testamentarias, se recuerda también que a Livia Luigia Borromini, su compañera, Zucchi le deja mil escudos y una renta vitalicia. "Estos legados –escribe en el testamento– tienen por objeto confirmar por una parte mis expresiones de gratitud por la asistencia que me prestó en vida, y por otra parte el deber insoslayable de los sentimientos de afecto y amistad que tuve por ella durante mi vida; lo que servirá para recordar que nunca fui un amigo ingrato o desagradecido".

El arquitecto tampoco olvida a la Sra. Dña. Serafina Herbet, llamada la Herbettina en las cartas de de Angelis. A ella le deja 5.280 francos.

#### LAS RAÍCES REGGIANAS

Entre las aspiraciones de Carlo Zucchi figuraba, como hemos dicho al comienzo, la de trabajar para su ciudad. Nos lo demuestra el deseo, ya consignado, de publicar una obra intitulada "Reggio ilustrado", similar a la de Scipione Maffei, y de realizar otros diversos proyectos que comunicó a sus familiares.

Pero la expulsión de los Estados estenses y la ulterior enfermedad hicieron naufragar su plan de trabajo. Logró realizar con esfuerzo un diseño para la nueva fachada de la casa del cuñado Jacopo Bongiovanni ubicada –como ya recordamos– entre la calle Cittadella (actual Crispi) y la calle Emilia Santo Stefano, y un bosquejo para la baranda de las escaleras interiores del mismo edificio.<sup>81</sup>

Además preparó para la Escuela de Bellas Artes de Reggio tres grandes cuadros de la iglesia y del seminario de Pa-

raguay que le envió al director Lodovico Borini Taccoli, a quien el Ministro de Economía pública le intimó a no aceptar las obras del arquitecto.<sup>82</sup> Entre otras cosas, en el testamento ya citado, Zucchi dejaba "un subsidio para un joven que se dedique al estudio de la arquitectura y de la escenografía... luego de haber dado pruebas en el Liceo de Reggio de su buena disposición para las bellas artes a las que quiera dedicarse". En el mismo testamento dejaba a la Biblioteca reggiana dos libros raros (Silvain y David, *L'edizione della antichità di Ercolano*; S. Bartoli, *Le lucerne antiche*), uno con notas del autor (Chambré, *El paralelo dell'architettura antica*), y cuatro obras publicadas por él.<sup>83</sup>

El 4 de marzo de 1844, en una carta al cuñado, tomaba como pie la entrega del libro y de la "crónica de las fiestas de esponsales celebradas en Reggio en ocasión de las bodas archiducuales"<sup>84</sup> para recordar a algunos pintores que frecuentaron Reggio en su mismo ambiente artístico,<sup>85</sup> y ofrecer a título gratuito la tarea de preparar un proyecto dedicado a la realización de un monumento en la ex Isla Guasco (ahora Piazza Gioberti). En la misma carta Zucchi pedía también información sobre el cementerio en las afueras de la ciudad, para un eventual proyecto. "Si me fuese dado regresar a la patria –agregaba– yo mismo haré el relevamiento de los terrenos... No considere ridículas, le ruego, ni mis preguntas ni el motivo de las mismas. Sólo pasa por mi mente la idea de hacer algo útil para mi país". Pasando a considerar la Academia de Bellas Artes de la ciudad natal, Zucchi emitía juicios sobre los profesores de arquitectura. Tras haber hablado de los hermanos Croppi, agregaba: "Es verdad que Domenico Marchelli no era gran cosa, pero siempre fue mejor que su hijo (Pietro, ndr). ¿Qué ha estudiado y qué ha visto este muchacho? ¿Por qué Giuseppe Marchelli no fue nombrado profesor de la cátedra de arquitectura?"<sup>86</sup>



Hay que decir que la Academia de Bellas Artes participaba de la secular tradición reggiana y que se había transformado en escuela pública en noviembre-diciembre de 1625, por iniciativa del pintor Sebastiano Versellesi, claro exponente de esta tradición artística. Si en los siglos XVII y XVIII hubo también varias academias privadas,<sup>87</sup> en 1797, con la llegada del ejército francés y el cambio de clima político, se pensó en una academia de carácter público, como expresión y síntesis de las enseñanzas impartidas hasta entonces en otras sedes.

El edicto del 29 de febrero de 1797 hacía saber a la comunidad que la Municipalidad estaba decidida a abrir "gratuitamente una Academia donde se enseñen las artes del diseño de arquitectura, plástica, escultura, figura, ornamentación, perspectiva teatral y música".<sup>88</sup> Entre los docentes de la nueva escuela figuraba el susodicho Domenico Marchelli, convocado a enseñar arquitectura civil.

La apertura de esta Academia participaba del amplio empeño del nuevo régimen, que favorecía las aspiraciones reggianas de reabrir la Universidad de Reggio, cuya clausura había sido impuesta en 1772 por el duque estense. Por varios años el Liceo regiano retomó las funciones de la suspendida universidad. "Las escuelas del Liceo –escribe Odoardo Rombaldi– comenzaban con un curso filosófico, sin el cual no se podía emprender los estudios de las escuelas mayores (con la excepción de cirujanos menores, simples veterinarios, peritos arquitectos, y capataz de albañiles)... El Liceo no era una escuela media en el significado técnico y preciso que tuvo en los tiempos posteriores... era, con las facultades y escuelas, más bien un instituto universitario, habilitado para extender títulos profesionales".<sup>89</sup>

Hay que agregar también que en 1803 la municipalidad instituyó una escuela de diseño que dependía del Liceo, a la que se le aplicaba el reglamento del mismo. En esta escuela se enseñaba ornamento, figura y arquitectura, pero no debe ser confundida con la Academia de Bellas Artes.<sup>90</sup>

En la correspondencia de Carlo Zucchi dirigida a sus familiares, aparecen numerosos artistas reggianos que fueron compañeros de estudios o profesores del arquitecto. Hay una particular atención al arquitecto-escenógrafo Giovanni Paglia, que Zucchi consideró su mejor maestro.<sup>91</sup>

En casi todas sus cartas, Zucchi pide noticias de Paglia y solicita a los familiares hacerle llegar sus saludos: "Ah, si aún vive el Sr. Giovanni Paglia –escribía al cuñado desde Río de Janeiro, cuando no tenía noticias del maestro– envíale de parte mía muchísimos saludos. Recuerdo siempre con placer y gratitud que fue de él que yo recibí mis primeras nociones de las bellas artes. Sin él y sin ellas, ¡qué habría sido de mí!".<sup>92</sup>

Al año siguiente Zucchi enviaba a su cuñado la copia de un memorial dirigido al emperador brasileño Pedro II con

#### Reggio Emilia, Civici Musei

Francesco Mironi (1832-1897), Piazza Cavour.



un trabajo suyo, para que Paglia le expresase su opinión.<sup>93</sup> Lo mismo sucedió con los diseños destinados a la Escuela regiana: “muchos saludos al Sr. Giovanni Paglia –escribía el arquitecto. Díganle que he concluido un trabajo que pienso dirigir a la Academia de Reggio y que antes de enviarlo quiero que él me dé su opinión sobre si es meritorio o no. Mis respetos al maestro.”<sup>94</sup>

Al tener noticia de su muerte, Zucchi quedó profundamente conmovido, y escribió al sobrino: “En cuanto a la muerte del Sr. Giovanni Paglia, ¡Oh, maestro mío! ¡Mi gratitud hacia ti, que ni un solo instante olvidé tu amorosa benevolencia, y nunca la olvidaré mien-tras tenga un soplo de vida! ¡La gratitud es el primer deber del hombre!”<sup>95</sup>

Junto con Paglia, Zucchi recuerda a otro gran escenógrafo reggiano: Francesco Fontanesi.<sup>96</sup> Para ambos el arquitecto ejecutó diversos grabados, como surge de las biografías de estos pintores.<sup>97</sup>

Señalamos también que entre 1800 y 1804, poco antes de que Zucchi se enrolase en el ejército napoleónico, Paglia pintó varios decorados para el teatro reggiano de Cittadella, junto con Vincenzo Carnevali, otro artista bien conocido y apreciado por el arquitecto-ingeniero.<sup>98</sup>

En la carta del 26-01-1847, Zucchi pide a su sobrino Pier Donnino que haga llegar sus saludos a varios amigos de su ambiente artístico, algunos coetáneos como el pintor, escenógrafo y grabador Ludovico Pozzetti<sup>99</sup>, otros más jóvenes, como Cosimo Condulmieri Cosmi<sup>100</sup>, Paolo Aleotti, de quien hablaremos más adelante, y Domenico Pellizzi, ya citado a propósito del retrato de Carolina Bongiovanni.

Como se lee también en la sentencia del Tribunal somuario de Rubiera que lo condenó por pertenecer a la sociedad de la “*Spilla nera*” (Alfiler negro), que pretendía restablecer a los Bonaparte en el trono de Francia, Zucchi

había militado en el ejército napoleónico con el grado de oficial, y mantuvo un recuerdo afectuoso por los “*reggianitos* de buen criterio” que habían participado con él en la vida militar<sup>101</sup> y en modo particular por el mayor Vincenzo Bolognini.<sup>102</sup>

Pero, más allá de los parientes, el ambiente artístico y los camaradas de armas, el dialecto liga estrechamente a Zucchi con su ciudad, como se desprende de las numerosísimas citas dialectales, que durante su larga ausencia no ha olvidado, y que en sus cartas a los familiares se declara ansioso de retomar para dialogar con parientes y amigos. “Ni los veinticinco años de ausencia –escribe a Carolina– me han hecho olvidar nuestro “feísimo” dialecto, y aunque lo hable con dificultad trato de retomararlo para no sentirme ridículo entre Ustedes! ¿Y qué digo 25 años? ¡Son más de 41, si cuento desde la época en que partí, y que todavía no tenía 15!”<sup>103</sup>

En las cartas de Zucchi surgen expresiones, intercalaciones,<sup>104</sup> réplicas que revelan la espontaneidad de las raíces reggianas y la memoria formidable del arquitecto. El dialecto, que ha mamado con la leche de la nodriza, irrumpe reiteradamente en los escritos a sus familiares, casi como recuerdo de algún momento o una situación que ha marcado su juventud.<sup>105</sup>

Entre otros, reportamos este fragmento que nos parece interesante bajo el aspecto de la formación juvenil de Zucchi, donde afirma en una carta que se acuerda muy bien de un “refrán reggiano, porque lo oí repetir muchas veces por el Sr. Lodovico Bolognini, sabio ingeniero.”<sup>106</sup>

## LA BIBLIOTECA Y LA COLECCIÓN DE DISEÑOS

También en las cartas a sus parientes, el arquitecto reggiano no dejaba de comunicar su concepción de las bellas artes.<sup>107</sup> Y en algunos casos las aprovechaba también para que a otros les llegaran no sólo noticias sobre su salud sino también su pensamiento sobre temas artísticos y patrióticos. Es el caso de una carta enviada a través de Pier Donnino al escultor reggiano Paolo Aleotti,<sup>108</sup> que en aquel momento se encontraba en Florencia.

“Querido Sr. Aleotti –escribía Zucchi– he sabido con verdadera satisfacción por nuestro Dr. Pier Donnino que se encuentra, desde hace cinco meses, en Florencia, donde perfecciona su profesión, lo que me ha producido un gran placer, dado que al encontrarse en la ciudad que posee tantos objetos artísticos de todos los géneros, y especialmente de la profesión a la que se ha dedicado (la escultura, *ndr*), ahora podrá con toda facilidad comparar. Es la comparación, el estudio y el hacer lo que forma al artista, cuando éste ha nacido tal, como tengo fe de que Ud. lo es. No son las alabanzas las que lo hacen, más aun éstas lo destruyen al nacer, mientras que las grandes alabanzas hechas por quien no está en condiciones de conocer lo que alaba, son la causa, las más de las veces, de que el hombre alabado se estanque, y suceda que en lo mejor de su itinerario se vea detenido sin conocer la causa, lo que sin embargo le sería fácil discernir, si se tomase el trabajo de reflexionar que las adulaciones son el hacha que troncha la vida artística de quien había nacido para las bellas artes!

Por eso, mi buen Aleotti, consuéllese de estar ahora donde puede ver, y comparar, y hacer; acciones que lo conducirán un día a ser artista, y así podrá honrar a la patria. Toda nuestra Italia. ¡Coraje entonces, y más coraje aun! Y que no le molesten mis instigaciones a la gloria, al reconocimiento y al deber que nos liga a nuestra patria común. ¡Italia; todo por ella! ¡Tal debería ser el grito unánime de cada hijo suyo, de nuestros conciudadanos! Y si fuese así, seríamos respetados en todos los lugares donde el respeto conforma la fuerza y la admiración.

Por eso, Usted, con su arte, coopere en todo lo que pueda, para devolverle a vuestra patria lo que la ingratitud le ha robado y negado, y lo que la malevolencia y la envidia insisten en negarle; porque en todas partes se sabe que Italia, nuestra amada patria, fue, es y será la cuna de las ciencias, de las bellas artes, del saber, del hacer bien, y que ninguno puede ser ni uno ni otro si no visita, si no estudia, si no recoge de Italia el saber! ¿Y ni siquiera así se hace justicia? No todo es verdad; es que los italianos no saben lo que son, viven desunidos y desprecian, por así decir, el estudio y la aplicación, y los enemigos envidiosos de este suelo sagrado aprovechan nuestras desinteligencias para adueñarse de lo

ASRe AZ 402 / 403

Grabados de la colección de Carlo Zucchi.

Escenas de tortura.



que no es de ellos, y denigrar lo que tendría que merecer su estima y respeto. ¡Pero basta! Si me restablezco, y me lo quieren autorizar, lo veré en la “Bella Fiorenza” y veré también, por una vez más, la ciudad artística, antes de pagar a la madre de todos, la naturaleza, la deuda debida. Espero que Ud. me acompañe en nuestras peregrinaciones artísticas. Adiós, Aleotti, estudie y sea hombre de honor, que siéndolo Ud. lo será también la tierra que le dio la vida. Quiera bien a este vuestro conciudadano que lo quiere, Carlo Zucchi.”<sup>109</sup>

Una preocupación constante del arquitecto-ingeniero fue también la colección de libros y de diseños. Ya habla sobre ella en la primera carta a la hermana Carolina en 1842, y en muchas cartas posteriores, debatiéndose entre la necesidad de vender la biblioteca con sus instrumentos profesionales para reunir quince mil liras, y el deseo de conservarla o por lo menos donarla a la Biblioteca o al Liceo de su ciudad.<sup>110</sup> En su intento de venta estuvo involucrado también Ottaviano Fabrizio Mossotti, a quien Zucchi había ayudado económicamente, como hemos visto, en el momento de su regreso a la patria en 1836.<sup>111</sup>

El 1° de septiembre de 1845 los libros y diseños estaban depositados en Montevideo, en manos de Gaetano Gavazzo, cónsul del Rey de Cerdeña en la capital uruguaya. El material, reunido en siete cajas, habría debido ser expedido a G. Filippo Penco (Génova), para luego ser enviado a Reggio Emilia.<sup>112</sup> En el testamento Zucchi precisaba que la colección de diseños, papeles, estampas, mapas, etc., sería conservada “en la familia Bongiovanni por el hombre mayor de hecho”; y en caso de extinción de la familia, la misma colección “sería instalada en la Biblioteca pública a la que la dejaba para que allí fuese consignada.”<sup>113</sup>

No resulta fácil reconstruir exactamente las peregrinaciones de la colección de diseños a través de la correspondencia epistolar de los Bongiovanni; sería posible acercarse a la verdad diciendo que una parte mínima de este material acompañó a Zucchi, mientras que la parte más voluminosa fue expedida desde Sudamérica a Reggio Emilia a través de Génova. La expulsión del arquitecto de los Estados estenses provocó luego la expedición de dos cajas de Génova a Marsella, y de allí a París.

En efecto, antes de la enfermedad, Zucchi no abandonó el proyecto de realizar una publicación sobre la base de su colección, por intermedio del librero-impresor Bachelier de París.<sup>114</sup> Hablaba explícitamente en una carta del 30-11-1845, recién llegado a la capital francesa: “Comenzaré a moverme... para preparar un índice de mi obra.”<sup>115</sup>

De la polémica con Cobianchi surge que éste último no habría querido darle opinión acerca de los diseños originales correspondientes a la colección que Zucchi esperaba publicar.<sup>116</sup> Pocos meses después el arquitecto se lamentaba diciéndole al sobrino: “cuánto falta en mi colección de dise-

## AZRe AZ 939

Pierre Benoit. Proyecto de un teatro para Montevideo. Fachada principal.



## AZRe AZ 933

Pierre Benoit. Proyecto de un teatro para Montevideo. Corte transversal.



ños; falta también la planta y una gran parte de detalles y diseños que forman parte de tu casa."<sup>117</sup>

Entre tanto, el arquitecto-ingeniero le había encargado al regiano Bertani que hiciese copia del proyecto de la catedral del Paraguay, obra ejecutada por encargo de Juan Andrés Gelly, que actuaba por cuenta del Gobierno paraguayo. La copia tuvo un iter dificultoso a causa de la enfermedad de Bertani, y al concluir el trabajo, fue criticada con aspereza por Zucchi.<sup>118</sup>

#### **PIETRO DE ANGELIS**

Desde el momento en que Zucchi abandonó Buenos Aires, tuvo comienzo una intensa correspondencia con su conacional Pietro de Angelis,<sup>119</sup> con el que ha tejido lazos de amistad que incluían también a Melanie Dayet, esposa de de Angelis.<sup>120</sup>

De esta correspondencia epistolar con el historiador napolitano, quizás se ha perdido muy poco, y todas las cartas, como solía hacer Zucchi, fueron conservadas cuidadosamente y custodiadas por su hermana Carolina Bongiovanni. Al arquitecto le gustaba recordar con tono divertido su diligencia en la conservación del archivo.<sup>121</sup>

Dos cartas están escritas en italiano (1827), una sola en castellano (16-04-1845), y todas las otras en francés, idioma que de Angelis conocía muy bien, y que había enseñado como preceptor de las hijas de Murat.<sup>122</sup>

Por dichas cartas sabemos que hicieron juntos el cruce del océano hacia Sudamérica.<sup>123</sup>

La correspondencia de Angelis-Zucchi constituye una interesante fuente de información para conocer mejor algunos aspectos del clima político rioplatense, y para el conocimiento de las personalidades de ambos emigrados italianos. Sin embargo escapa a la economía de este trabajo, cuya principal finalidad es la de acceder a la mejor comprensión de los testimonios documentales, el análisis en clave histórico-crítica de los datos que surgen en las cartas enviadas por el intelectual napolitano al ingeniero-arquitecto.

De la correspondencia, conservada con gran cuidado por Zucchi (mientras que por ahora nada se puede saber de las cartas enviadas por este último a de Angelis) llegamos a enterarnos no sólo de las complicadas relaciones económicas entre ambos italianos, sino también de los intrincados prolegómenos para la venta de los valiosos diseños, mapas y manuscritos, o antiquísimos fósiles.<sup>125</sup> Todo con el condimento del colorido lenguaje del escritor napolitano, particularmente eficaz en el texto original francés, a veces intraducible con exactitud por estar ligado a peculiares expresiones o frases idiomáticas.

Un tratamiento más amplio debería también reservarse a las informaciones que los dos italianos intercambiaron du-

rante la permanencia de Zucchi en Montevideo y en Río de Janeiro.

Faltan por ahora, como dijimos, las cartas del arquitecto al connacional, que serían una fuente importante para obtener elementos de juicio más seguros sobre la actividad de Zucchi. Queda sin embargo un rastro en las cartas de de Angelis, que en varias ocasiones entre fines de 1842 y junio de 1843 se congratuló con el arquitecto por la precisión de las noticias que le proveía, útiles también para la difusión de las mismas en el periódico que el napolitano dirigía en Buenos Aires.<sup>126</sup> Sin embargo, no nos parece que sobre la base de esos testimonios documentales pudiese ser modificado de manera sustancial el juicio que considera a Zucchi, particularmente ligado a sus trabajos profesionales, empeñado en manejarse con habilidad para no sucumbir en la tempestad política rioplatense, convencido defensor de la unidad italiana, quizás con signo mazziniano, y amante de la serenidad necesaria para dedicarse a las bellas artes, tanto como para decidirse a dejar Sudamérica, donde no vislumbraba en breve tiempo la conclusión del conflicto.<sup>127</sup>

ASRe AZ 861

Boceto de un personaje  
desconocido. Dibujo de  
Carlo Zucchi.







Pietro de Angelis



- <sup>1</sup> ABC: Carlo Zucchi a la hermana Carolina, 6-06-1842 (transcripción en apéndice)
- <sup>2</sup> *Ibidem*.
- <sup>3</sup> S. Maffei, *Verona illustrata*, Verona 1731-1732, I ed.
- <sup>4</sup> Carta del 6-06-1842, *ob. cit.*
- <sup>5</sup> *Ibidem*.
- <sup>6</sup> Por este episodio del encargo del Estado Pontificio, véase la carta del 24-07-1836 enviada por Mossotti a Carlo Zucchi.
- <sup>7</sup> Carta del 6-06-1842, *doc. cit.*
- <sup>8</sup> ABC: 17-09-1845, Carlo Zucchi a su cuñado Jacopo Bongiovanni (apéndice). Este último (Reggio Emilia, 7-03-1781 - 15-07-1846) fue jurisconsulto y humanista, miembro de muchas academias literarias y científicas. Durante el período napoleónico fue secretario del Departamento del Crostolo, pero durante la Restauración, como sucedió con otros de sus conciudadanos, no se ocupó en la política, y aceptó del Duque el cargo de docente en instituciones civiles. Dejó inconclusa una obra en la que trabajó durante años: los comentarios a las Instituciones de Gayo. Bongiovanni estuvo también en contacto con el artista parmesano Paolo Toschi, que quizás representó a Zucchi (ABC: 13-11-1845; 29-01-1846; 8-06-, 14 y 30-08, 25 y 26-10-1847).
- <sup>9</sup> Giovanni Grilenzoni Fallopa (n. Reggio Emilia 6-04-1796 – m. Lugano 5-03-1868) fue condenado a muerte por el Tribunal sumario de Rubiera, Ducado de Modena (1822). Huyó a Suiza, y luego se convirtió en un fiel colaborador de Giuseppe Mazzini. Regresó por breve tiempo a su ciudad natal durante los sucesos de 1848, y luego en 1859. Estaban también en Lugano, como Grilenzoni lo recuerda en su correspondencia con Zucchi, otros procesados del Tribunal sumario: el médico de Montecchio (Reggio Emilia) Pietro Umiltá y Antonio Sacchi di Mirandola (Módena). Este último fue justificado por Grilenzoni, pero sospechado por Zucchi como traidor “por la rápida y simple confesión”, tal como se lee en la sentencia condenatoria. Vd. M. Aldisio Sammito, Grilenzoni y sus memorias históricas del 1821 al 1868, Licata 1871; R. Finzi “El proceso de ‘exculpación de contumacia’ demandado por el Conde Giovanni Grilenzoni y celebrado en Reggio en 1859-1860” en *Il pescatore reggiano*, Bizocchi ed., Reggio Emilia, 1976. Sobre este tema, no se comprende bien por cuál motivo Grilenzoni pidió en juicio que fuese reconocida su falta de conexión con la masonería, cuando otros mazzinianos continuaban perteneciendo a la asociación secreta. Una explicación podría hallarse en el temor a un regreso del duque, como ya había sucedido en 1848, y en consecuencia, en la posibilidad por parte de Grilenzoni de eliminar la causa principal en que se basaba su destierro de los estados estenses. Otro motivo ulterior podría haber sido la adhesión de Grilenzoni a otra Gran Logia masónica.
- <sup>10</sup> En el texto la carta del 28-10-1848 de Mossotti a Zucchi anuncia “el nuevo ministerio de sentimientos republicanos”. Ottaviano Fabrizio Mossotti (n. Novara 18-04-1791- m. Pisa 20-03-1863). Patriota, fue constreñido a abandonar Italia. Tras un breve período en Ginebra y Londres, llegó a Buenos Aires el 27 de noviembre de 1827, y ese mismo año fue designado ingeniero astrónomo y primer consejero en el Departamento Tipográfico, del que se convirtió en primer ingeniero en 1834. En la Argentina, donde también le fue asignada la cátedra de física experimental, Mossotti ganó la estima de muchas personas, incluso la del temido dictador Juan Manuel de Rosas. Entre sus alumnos se recuerda también a J. M. Gutiérrez, que fue rector de la Universidad de Buenos Aires. Dejó la América meridional para suceder en Bolonia al astrónomo Caturegli; pero retirada su nominación, pasó a la Universidad de Corfú, y en 1839 a la de Pisa (Vd. Cartas de cartas de Mossotti a Zucchi). En 1848 fue comandante del batallón universitario toscano, y pasó por Reggio Emilia en abril de aquel año, pocas semanas antes de la llegada de Zucchi, y “se hospedó (recuerda el *Giornale di Reggio*, 19-04-1848) allí donde estuvo alojado Napoleón en su primer llegada a Italia”. Vd. G. Pol (vani) en *Enciclopedia Italiana*, vol. XXIII, Istituto della Enciclopedia Italiana fundada por G. Treccani, Roma 1934 (1951), p. 935, ad vocem. Se recuerda, a propósito de lo escrito en el texto, que mientras se encontraba en Sudamérica, Mossotti rebatió públicamente y con aspereza a un periódico local que lo había definido como “astrónomo real”, por no ser “astrónomo real sino republicano, y nada más”. M. Nagari, *Ottaviano Fabrizio Mossotti: scienziato e patriota*, Instituto para la Historia del Risorgimento, Novara 1989, con bibliografía reportada allí, entre otros P.I. Caraffa, *Prof. Dr. Octavio Fabrizio Mossotti: un gran sabio italiano en la Argentina en la primera mitad del siglo XIX*, La Plata 1939. Finalmente se recuerda que Mossotti conoció en Londres al reggiano Antonio Panizzi, director de la British Library, él también condenado a muerte por el Tribunal sumario de Rubiera en 1822.
- <sup>11</sup> ASRe, archivo privado Carlo Zucchi – Corresponsales, minutas de cartas a diversos amigos, s.d.ma -(1832).
- <sup>12</sup> Vd. En el texto, las cartas de G.B. Cuneo a Zucchi y la respuesta de éste. Giovan Battista Cuneo (n. Oneglia/Imperia levante 9-11-1809- m. Firenze 18-12-1875), patriota revolucionario, fue forzado a trasladarse a Sudamérica en 1834. Inspirador y maestro de la acción política de Garibaldi, se alejó de Buenos Aires, y desarrolló en Montevideo una intensa actividad de propaganda republicana. Fue encarcelado en julio-agosto 1838 en la capital uruguaya por haber apoyado la revolución de Río Grande. Permaneció en Sudamérica, excluido el paréntesis 1848-1850, hasta el año 1861, en que regresó a Italia donde desarrolló diversas iniciativas políticas, entre otras fue encargado oficialmente por el gobierno argentino en Italia para la Comisión Central de Inmigración. Cfr: S. Candido, en *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXXI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1985, pp. 350-363, ad vocem.
- <sup>13</sup> Carta del 6-06-1842, *cit.* Sobre la equidistancia política y sobre la honestidad de Zucchi véase también M. A. Bernardotti, “Carlo Zucchi vida y obra”, en *La memoria del futuro: Carlo Zucchi ingeniero arquitecto*, *ob. cit.*, pp. 22-23.
- <sup>14</sup> Vd. *La memoria del futuro... op. cit.*, p.78.
- <sup>15</sup> ABC: 26-07, 7 y 27-10-1843.
- <sup>16</sup> ABC: 28-01-1845.
- <sup>17</sup> ABC: 29-04-1845.
- <sup>18</sup> ABC: 8, 28 y 31-05; 12 y 30-06-1845. La carta del 31-05 contiene el texto de la súplica, publicada en *La memoria del futuro... ob. cit.* p. 80.
- <sup>19</sup> ABC: 23 y 24-06-1845.
- <sup>20</sup> ABC: 30-6, 10 y 19-07-1845.

- <sup>21</sup> ABC: 17-10-1845 (en apéndice).
- <sup>22</sup> ABC: “Estaba tranquilo en Reggio, dedicado a hacer el poco bien que podía a mis conciudadanos, a las bellas artes, modestamente y sin hacer ruido, pero fui echado; de ahí el desarrollo de mi enfermedad y de otras cosas que siguieron a aquel fatal viaje!” (8-06-1847).
- <sup>23</sup> ABC: 29-01-1846.
- <sup>24</sup> ABC: 8 y 23-06, 12-12-1847.
- <sup>25</sup> ABC: 10-07 y 21-10-1847.
- <sup>26</sup> ABC: 6-11-1847.
- <sup>27</sup> ABC: “Podré regresar sin ser molestado, ahora que los Galli han hecho la gallardía que han hecho”, 1-03-1848. Esta carta es no obstante leída e interpretada bajo la luz del particular momento político: a la satisfacción de Zucchi por haberse recuperado el proceso liberal, se une aún el temor, no infundado, y en verdad profético, de que esta recuperación no esté todavía madura para obtener pleno éxito. Además Zucchi teme todavía la censura de la policía estense, y no quiere crear con sus cartas alguna complicación a sus familiares. Hay que agregar que en la correspondencia que envía desde París, el arquitecto apenas alude a los acontecimientos que allí están sucediendo. —<sup>28</sup> ABC: 6-04-1848.
- <sup>29</sup> Ob. cit.
- <sup>30</sup> ABC: 19-04-1848.
- <sup>31</sup> ABC: 3 y 7-10-1847: “Mi buen Eugenio (Pieroni, ndr) ideas que no pueden tener éxito, que yo como tú estamos alimentando con vanas e inútiles esperanzas, quimeras, como es para vosotros una verdadera quimera la de vuestro Pío IX. ¡Oh, pobre gente si no tenéis más que esto!”.
- <sup>32</sup> ABC: a título de ejemplo, vd. 3-10-1847 y 4-04-1848.
- <sup>33</sup> ABC: 4-04-1848. En los años de exilio de Carlo Zucchi Selene fue a menudo intermediario entre él y Grislenzoni, como se desprende de las cartas y las minutas conservadas en el archivo del arquitecto reggiano; vd. A tal propósito, ABC: 20-03-1848.
- <sup>34</sup> ASRe, Archivo privado Carlo Zucchi. Documentos honoríficos, pasaportes. De Reggio no se alejó más hasta su desaparición, salvo un brevísimo paréntesis en Parma (¿quizás por razones curativas o para encontrar al grabador Paolo Toschi?) entre el 1 y el 4 de abril de 1849, como resulta de un documento del restablecido Ministerio estense de gobierno (ibídem).
- <sup>35</sup> ABC: 4-11-1844; 30-06-1845; 9-05-1847. En esta última carta reporta la fecha de su nacimiento, 25 de febrero de 1789, y la de la hermana, 11 de enero de 1788, recordando que estas fechas habían sido escritas por el padre en la “acanaladura de la chimenea”.
- <sup>36</sup> ABC: 1-04-1846.
- <sup>37</sup> Archivo privado Carlo Zucchi. Documentos honoríficos.
- <sup>38</sup> Archivo privado Carlo Zucchi. Correspondencia: carta de Pietro de Angelis a Zucchi del 3-05-1838.
- <sup>39</sup> Archivo privado Carlo Zucchi. Correspondencia, minutas de cartas a los amigos: 17-04-1828.
- <sup>40</sup> ABC: 6-06-1842.
- <sup>41</sup> Se trata del Conde Livio Zambeccari (Bologna, 30-06-1802 – ivi 2-12-1862) patriota, afiliado a la masonería, que participó en los movimientos del 21. Exiliado en América Meridional, en 1834 fue nombrado jefe de estado mayor de Benito Gonzales, jefe del partido republicano entonces en el poder en la Provincia de Río Grande do Sul. Caída la República, Zambeccari fue prisionero de las tropas del emperador brasileño en 1836 y encarcelado en el fuerte de Santa Cruz. Fue efectivamente liberado, como lo señala Zucchi, el 2 de diciembre de 1839 por amnistía del Emperador Pedro II.
- <sup>42</sup> Ibídem.
- El 5 de octubre de 1839 Zucchi era llamado para integrar el Instituto histórico-geográfico brasileño (ASRe, Archivo privado Carlo Zucchi, Documentos honoríficos). Cfr. también : ABC 8-03-1843 y 4-03-1844 sobre la propuesta para un monumento al Emperador del Brasil y sobre la orden de Cristo no conferida por sus antecedentes políticos. Sobre la permanencia y actividad de Carlo Zucchi en Sudamérica vd. las investigaciones de F. Aliata, A. Bernardotti, T. Glusberg y C. J. Loustau en *La memoria del futuro*, ob. cit.: además F. Aliata y M. L. Munilla Lacasa, *Carlo Zucchi y el Neoclasicismo en el Río de la Plata*, Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires, Eudeba, Buenos Aires 1998; (vd., para la presentación de este volumen de actas del seminario de estudios realizado en la capital argentina el 3 de abril de 1996: C. J. Loustau, “Presentazione degli atti su Carlo Zucchi”, en *Reggio storia* n. 84, julio-septiembre 1999, pp. 8-11); F. Aliata: “Cultura urbana y organización del territorio, en *Nueva historia argentina*, tomo 3, “Revolución, República, Confederación (1806-1852)”, al cuidado de N. Goldman, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1998, pp.199-254.
- <sup>42 bis</sup> Sobre el malestar durante los viajes marítimos de Carlo Zucchi habla también Pietro de Angelis, que había atravesado el Atlántico con el arquitecto en los años 20: ASRe, Archivo privado C. Zucchi, Correspondencia – De Angelis, carta del 26-11-1842. Vd., además, en la correspondencia Venzano la carta del 26-11-1842.
- <sup>43</sup> ABC: ?-05 y 23-06-1845.
- <sup>44</sup> ABC: 8-05-1845.
- <sup>45</sup> ABC: 10 y 29-07-1845.
- <sup>46</sup> Loc.cit. Véase también ABC, 9-09-1845 con la comunicación de que las cajas llegaron a Génova.
- <sup>47</sup> ABC: 23-06 y 10-07-1845.
- <sup>48</sup> Archivo privado Carlo Zucchi, Correspondencia, carta de Andrea Torreggiani del 25-10-1837 (reportada después de las cartas de Grislenzoni).
- <sup>49</sup> ABC: 30-10; 2, 9 y 11-11-1845.
- <sup>50</sup> ABC: 22-11-1845.
- <sup>51</sup> ABC: 30-11, 15-12-1845 y 9-01-1846.

—<sup>52</sup> ABC: 7-01-1846. Probablemente Zucchi se refiere al secretario de Mazzini, Giuseppe Lamberti (n. Reggio Emilia 23-04-1801 – ivi, 24-01-1851). Una vez más quizás no se estará lejos de la verdad si se interpretan estas afirmaciones del arquitecto como noticias crípticas para desviar los efectos de eventuales intromisiones oficiales. Tanto es así que en las cartas familiares se encuentran las referencias a la salud de Carlo Zucchi enviadas por el mazziniano Antonio Spagni, que frecuentaba en París la casa del arquitecto conciudadano. Spagni (Reggio Emilia 1810 – ivi 1875), desterrado en 1831, regresó de Francia a Reggio Emilia en 1848, y sostuvo a Grilenzoni en su empeño republicano, y también en las disputas internas del movimiento liberal durante los sucesos de aquel año en la ciudad natal.

—<sup>53</sup> ABC: 6-06-1842.

—<sup>54</sup> ABC: 13-03-1846.

—<sup>55</sup> ABC: 1-04-1846.

—<sup>56</sup> ABC: carta de P. D. Bongiovanni 23-10-1845 (rectius 1846). “Épanchement au cervau”(derrame cerebral), como escribe Cobianchi a los familiares con fecha 8-9-1846.

—<sup>57</sup> ABC: carta de Cobianchi a Pier Donnino Bongiovanni del 8-09-1846. En ella el presidente de la Sociedad frenológica escribe que “a pesar de los defectos de carácter y temperamento de vuestro tío, no le han faltado en absoluto la atención más clara y precisa de los médicos, ni la más afectuosa de los mismos amigos”.

—<sup>58</sup> ABC: 1847: 20-2; 9 y 14-04; 10-05; 25 y 26-07; 17-09; 3-10; 1848: 13-01; 9-02.

—<sup>59</sup> La casa de salud se encontraba en Allée des Veuves N° 4, cerca de Champ-Élysée; trataba enfermedades agudas y crónicas, operaciones y residencias.

—<sup>60</sup> ABC: 1846: 16 y 22-09; 3-10; 5-11; 3 y 28-12; 1847: 26-01; 4 y 16-02; 31-03; 14-04; 10-05; 10-07; 14-08; 14-09; 3, 21, y 25/26-10; 21-12; 1848: 9 y 10-01; 9-02; 20 y 29-03; 4 y 6-04. En esta última carta Zucchi escribe “Mi pobre salud se ha hecho más precaria de lo que era, pero si en este intento (de regresar a la patria) me abandona y me deja, entonces podré decir: ¡estoy jodido!”

—<sup>61</sup> ABC: El 24-11-1847 Antonio Spagni confirma a los familiares que Carlo Zucchi se ha trasladado a Battignoles, rue d’Antoine N° 20.

—<sup>62</sup> ABC: 7-11-1847. En la carta del 4-04-1848, Zucchi escribía: “Aún estoy entre el número de los vivos, pero un ser viviente que no tiene mucho para vivir; salvo que me fuese acordada una existencia más larga, comenzando por abandonar estas Galias e ir a respirar los aires buenos de nuestro Lepido! Pero pienso que también en Reggio hace un frío del diablo! ¡Oh, que tristes tierras! ¡Bendita América! Pero ni hablemos, porque hay demasiada distancia... ¡dos mil quinientas leguas marítimas!”

—<sup>63</sup> Archivo privado Carlo Zucchi, Documentos honoríficos.

—<sup>64</sup> ASRe, ArchRe notarial, notario Domenico Ghiacci, b. N. 7458.

—<sup>65</sup> Ibidem.

—<sup>66</sup> Ibidem.

—<sup>67</sup> ABC: 17-09-1844; 1845: 29-04, 8-05. 24 y 30-06, 10-07; 7-01-46.

—<sup>68</sup> Hizo también un préstamo a su hermana Carolina para el hijo Paolo, advirtiendo sin embargo que él no era “el rey del oro”; cfr. ABC: 16-06-1846.

—<sup>69</sup> ABC: 14 y 18-04-1818. Se trata de las primeras cartas a los familiares de Carlo Zucchi a punto de dirigirse a Milán. Hablando de un momento “penosísimo”, pide al cuñado la asistencia legal para la cesión de “sus derechos sobre la mitad de la dote de la Opera pia Pietro Piazzoli della Mirandola”. En la carta del 4-03-1844 señala a aquellos pocos bienes de fortuna manejados por el Padre Triglia, quien murió sin haber dado cuentas nunca por su gestión (ABC, en apéndice).

—<sup>70</sup> ABC: 9-04-1847.

—<sup>71</sup> ABC: 9-02-1848.

—<sup>72</sup> ABC: 1-03-1848. El 4 de abril siguiente Carlo Zucchi comunicaba que no podía partir porque no había recibido de sus familiares el dinero reclamado como restitución, y el 6 del mismo mes sugería las obligaciones bancarias para agilizar las operaciones de acreditación.

—<sup>73</sup> ABC: 6-02-1848. El 24-11-1847 Antonio Spagni (cfr. nota n. 52) escribía a los familiares de Zucchi que, a pesar de los numerosos intentos, no había logrado convencer a su amigo a regresar a Reggio, y que lo había encontrado “decaído tanto de ánimo como físicamente” en su nuevo domicilio de Battignoles.

—<sup>74</sup> ABC: 25, 26-10-1847. Zucchi escribe que la casa de salud le ha costado más de 900 francos por mes. Los rumores sobre la vida disipada de Carlo Zucchi quizás divulgados con mala intención, están reportados por E. Manzini, *Reggiani illustri*, Reggio Emilia 1877, y los retoma de éste A. Balletti, *Storia di Reggio nell’ Emilia*, Libreria Bonvicini, Reggio Emilia 1925.

—<sup>75</sup> ABC: 9-09-1846 y 11-7-1847. También se habla de Brigitte Jugé en el último testamento del 26-09-1848 (apéndice).

—<sup>76</sup> Sin embargo, a pesar de la precisa indicación del registro de muertos del archivo parroquial de San Pellegrino de Reggio Emilia, la tumba de Zucchi no pudo ser hallada. En dicho registro se lee que el arquitecto murió en la villa de Nebbiara el 9 de septiembre de 1849 “hacia el mediodía [...] de 62 años [...] y efectuados solemnes funerales [...] fue transportado al cementerio público e inhumado en la tumba de la Familia Bongiovanni”.

—<sup>77</sup> ABC: El 27-10-1843 Zucchi envía a la hermana una cajita con “varios ejemplares –le escribe– de mi ‘cara fea’ en litografía de un amigo mío, y una medalla en yeso de mi misma “jeta” realizada por otro amigo escultor”. El 6 de marzo del año siguiente, el arquitecto precisa que “jamás he pensado en hacerme pintar, sin la ocasión de presentarme a ti en efígie, y –agrega– recordando mi pasión por los animales y mi desconfianza de los hombres, al pie de mi ‘jeta’ en litografía verás a mi compañero inseparable desde hace catorce años; se llama Piozzú, por diminutivo Pio, es un querido animal... No tiene ninguna habilidad, pero,envió el mismo retrato a Pietro de Angelis, que después de haberlo hecho ver también por los amigos le respondió al arquitecto: “Se lo ve parecido, pero más gordo y enojado. En realidad no hay de qué alegrarse!”

(ASRe, archivo privado C. Zucchi, Correspondencia de Angelis, carta de 16-04-1844). Carolina había enviado su retrato al hermano, realizado por un buen pintor de la época: Domenico Pellizzi (Vezzano/Reggio Em. 30-04-1818 – Reggio Em. 4-05-1874) a quien Zucchi le envió, aunque no lo conocía, expresiones de aprecio a través del cuñado, en la carta del 4-04-1844 desde Río de Janeiro.

<sup>–78</sup> En sus cartas Carlo Zucchi se entrega a menudo a las memorias familiares. Por ejemplo, en la carta del 21-10-1847, a propósito de la poca consideración que tiene el arquitecto por la justicia humana, aprovecha para recordar un episodio de la infancia: “Te acuerdas, Carolina –le escribe– que teníamos de estas (ciruelas) en la casa de S. Pellegrino, y que cuando maduraban o comenzaban a tomar color en abril, yo las arrancaba a escondidas, y tú también te dignabas aceptar algunas, por lo que yo, pobre “ladronzuelo” de las cosas mías o nuestras, era la víctima, porque castigado, azotado, reducido a pan y agua en el cuartito de las palomas, digo, yo sólo pagaba lo que tú y yo habíamos hecho. Tal la justicia de los hombres”.

<sup>–79</sup> Casi todas las cartas dirigidas por Zucchi a la hermana que se encuentran en el ABC contienen expresiones de afecto; en algunas el arquitecto afirma que ha regresado a Italia sólo por el afecto a la hermana (12-06-1845).

<sup>–80</sup> Balletti, ob.cit., p. 635. Información que Balletti había tomado de Manzini, ob.cit., p. 324.

<sup>–81</sup> ABC: 14-09-1847. Desde la casa de salud, Zucchi escribe al sobrino si han quedado en su poder “los planos de los dos pisos, y cuatro detalles de la fachada de tu casa en estilo brunelesco - florentino que hice para tu pobre padre”.

<sup>–82</sup> Archivo privado Carlo Zucchi. Documentos honoríficos. 25-10-1845. ABC: 3, 21 y 27-07, 30-11-1845. La obra será finalmente aceptada. “Comunica mi agradecimiento al Conde Borini por haber tenido la bondad de admitir en la Escuela de diseño de Arquitectura mi trabajo, muy imperfecto porque lo es y porque le falta un cuadro de la plaza de la ciudad de Asunción y la gran fuente. Este cuadro lo habría hecho si me hubiese soportado en la patria el 4\_ padre del 5\_ (Francesco IV de Este, ndr). Y que haría ahora y lo mandaría para que lo agregase a los otros tres cuadros, si mi pobre salud me lo permitiese. Dirás también al Sr. Conde Borini que tendré el honor de escribirle si me mejoro un poco” (ABC: 9-04-47). Lodovico Borini Taccoli era diseñador y grabador (Reggio Emilia 25-03-1793 – ivi 26-06-1860).

<sup>–83</sup> “Memoria sobre el Proyecto de Hospital General para Ambos Sexos etc.; Proyecto de teatro etc.; Pensée sur le monument de Napoléon etc.; Memoria al gobierno del Uruguay sobre edificios públicos etc.” Sobre las obras publicadas por Zucchi, vd. también *La memoria del futuro...* ob. cit.

<sup>–84</sup> Se trata de “Grabados y descripciones de adornos y carros triunfales realizados en Reggio en mayo de 1842 para las bodas de las Altezas reales: el Archiduque Francesco Ferdinando, príncipe heredero de Módena, y la Princesa Aldegonda de Baviera”, con tipos de Torreggiani e comp., Reggio 1842; además “Crónica diaria de las fiestas y los adornos realizados en Reggio en marzo de 1842 para las bodas... Francesco de Este... y Aldegonda de Baviera, y memoria de antiguas fiestas de bodas o llegadas de príncipes estenses”. Tip. Torreggiani e comp., Reggio 2/25-05-1842.

<sup>–85</sup> Prospero Minghetti, pintor (Reggio Emilia, 3-01-1786 – ivi 17-02-1853); Ercole Montavoci, escenógrafo y grabador (Reggio Emilia 10-03-1780 – ivi 6-10-1852); Angelo Tomaso Montavocci, pintor y escultor (Reggio Emilia 21-12-1814 – ivi 11-09-1880). Cfr.: G. Badini – C. Rabotti, *Pittori Reggiani 1751-1930*, Tipolitografía Emiliana, Reggio Emilia 1983, II ed., ad vocem. Además se recuerda que Carlo Zucchi conoció también al pintor Evandro Carpi (Reggio Emilia 8-08-1793 – Mâcon 1831), hermano de Aniceto, muchas veces citado en las cartas a los familiares. Los hermanos Carpi habían participado en la conspiración de 1821, y Evandro había sido condenado a un año de reclusión.

<sup>–86</sup> Se trata de los arquitectos, que ejercen en Reggio, Domenico Marchelli (Graglio – Varese 22-11-1763 – Reggio Emilia 17-04-1832); Giuseppe Marchelli, sobrino de Domenico (Massa Carrara 27-09-1779 – ivi 1839); Pietro Marchelli, hijo de Domenico (Reggio Emilia 9-03-1806 – Quattro Castella 29-10-1874). Cfr. Badini – C. Rabotti, ob. cit. Cfr. También: ABC, 1-04-1846. Giuseppe Marchelli obtuvo en Reggio la facultad de ejercer las profesiones de arquitecto y de perito agrario mediante un examen en agosto de 1802: A. Marzi-S. Ferrari-G. Rapaggi, *Storia dell’Istituto d’arte “G. Chierici” dalle origini ai nostri giorni*, con saggio crítico sulla figura de G. Chierici, Istituto statale d’arte “G. Chierici”, Reggio Emilia, 1980, p. 23.

<sup>–87</sup> Cfr.: N. Artoli-E. Monducci, *Scuole e accademie reggiane di pittura nel Cinque e Seicento. Documenti editi e inediti*, en *Strenna del pio Istituto artigianelli*, Reggio Emilia, 1973, pp. 23-30.

<sup>–88</sup> O. Siliprandi, La r. *Scuola di disegno per operai “G. Chierici” di Reggio Emilia*, Felice Le Monnier, Florencia, 1941.

<sup>–89</sup> O. Rombaldi, *L’istruzione superiore in Reggio Emilia, 1750-1861*, Editrice AGE, Reggio Emilia 1955. El nombre de Carlo Zucchi aparece en la nota de los estudiantes de álgebra y geometría en 1804 (ASRe, Liceo, 1804-1805).

<sup>–90</sup> N. Campanini, *La scuola di disegno per operai “G. Chierici”*, Reggio Emilia, 1920.

<sup>–91</sup> Giovanni Paglia (Reggio Emilia 20-05-1767 – ivi 3-10-1846) es citado en la larga carta a un amigo, en la que Zucchi emite su juicio sobre la evolución del arte escenográfico. Cfr.: *La memoria del futuro...* ob. cit., apéndice 3, pp. 88-101.

<sup>–92</sup> ABC: 8-03-1843.

<sup>–93</sup> ABC: 4-03-1844 (reportada en apéndice). Se trata del memorial fechado en junio de 1843, publicado en *La memoria del futuro...* ob. cit., apéndice 2, pp. 79-80.

<sup>–94</sup> ABC: 20-10-1844.

<sup>–95</sup> ABC: 16-02-1847.

<sup>–96</sup> Vd.: *La memoria del futuro...* ob. cit. apéndice 4, pp. 88-101, donde se señalan las innovaciones escenográficas de Gonzaga y de Francesco Fontanesi (Reggio Emilia 4-10-1751-ivi 19-01-1795).

<sup>–97</sup> M. Mazzaperlini, *Repertorio bio-bibliografico dei reggiani illustri*, in Reggio Emilia: vicende e protagonisti, Edison, Bologna, 1970, pp. 350-489, ad vocem.

<sup>–98</sup> Vincenzo Carnevali fue él también escenógrafo (Reggio Emilia 1-11-1776- ivi 4-06-1842). Vd.: ABC, 4-03-1844; 23-01, 1-03 y 1-04-1846. En estas últimas cartas Zucchi se hace emisario de una carta de la viuda y los hijos de Carnevali, y pide al sobrino Pier Donnino que cuide los intereses legales de los mismos por cuestiones hereditarias.

—<sup>99</sup> Reggio Emilia 30-09-1781- ivi 22-05-1852.

—<sup>100</sup> Reggio Emilia 7-10-1802- Albinea 1-03-1867.

—<sup>101</sup> ABC: 9-04-1847: En la carta recuerda a Bulgarelli, Bigotti, Perseguiti, Peri, Pecchini y Galliani.

—<sup>102</sup> V., a propósito, “altri corrispondenti”.

—<sup>103</sup> ABC: 30-06-1845.

—<sup>104</sup> Muy recurrente es la palabra “coglione”(testículo), que según cierta tradición, en el Seiscientos le habría costado el pontificado al cardenal reggiano Domenico Toschi. Hablando del sobrino Paolo que no le manda noticias suyas, Zucchi escribe a Pier Donnino: “Pavlo, el pobre Pavlein,... nació pigro (perezoso), vivió pigro etc., y creo que su madre lo concibió durmiendo, y por eso será siempre un sumo dormione (dormilón), pigrone (gran perezoso), sbadiglione (bostezador), y todas las cosas que terminan en –one, entre las cuales hay una esencialísima y primordial que es coglione (boludo)”(ABC: 4-04-1848).

—<sup>105</sup> Citemos algunos fragmentos tomados de la correspondencia familiar. ABC, 25/26-07-1847: “el pobre Don Girardi solía decir: te ghe al colar al col e basta”(tienes el collar en el cuello, y basta). ABC, 3-10-1847, a propósito de los sucesos italianos: “Plomo y pólvora, y no “padrenuestro”y “avemaría”... no se hacen frituras sin romper los huevos... y después, “chi glà in tel c. el tegna, disen qui de Mantegna! Donca se ghe la vi, tgnigl ’ben stric e guardè de tmirel ch’èn la scappa, perché la sria una gran disgrazia se l’andasa fòra el numer un, per miren deinter più d’mil1”(quien lo tiene en el c... se lo tenga, aquí dicen de Mantegna! Entonces, si la tienen es mejor sujetarla muy bien para que no pueda escapar, porque sería una gran desgracia si se fuera el número uno para que adentro mirasen más de mil). ABC, 21-07- 1847: “el 4 de noviembre, día de mi onomástico, sabré el nabo y el haba (sabré todos los detalles), y para que todo esté completo, y lo quiero, deseo saber qué y quiénes serán y serían las preguntas que me serán hechas en el momento en que vea el ciapain d’la tor de l’arlotj (el péndulo de la torre del reloj). Entonces, juicio y verdad, y a no dormirse por San Próspero (patrono de la ciudad de Reggio Emilia, ndr)!” ABC, 25/26-10-1847: “Vuelvo a mi carta, que será mejor que filosofar dando golpes al aire o predicando la castidad a las golondrinas, como dicen en Reggio, si este proverbio, sea proverbillo o proverbión, todavía se usa entre vosotros en Lepido!”... Más adelante, hablando con Pier Donnino del ya próximo matrimonio del sobrino Paolo, Zucchi escribe: Como decía el Conde Giovanni Paradisi (1760-1826, literato reggiano, presidente del Senado del reino de Italia, ndr.):che la clumbeina l’avissa a ferl’ov? e che stando in questo caso Pavlein vlissa couvrir el mel o che lù, o i eter avissen fatt, spusasa la cara clomba1” (¿Qué la paloma puso el huevo? Y si es así Pavlein quisiese cubrirla, o que él o los otros hubiesen querido hacerlo, la querida paloma tendrá mal olor).

En otra carta (ABC, 4-04-1848), a propósito de los patriotas reggianos, dice que “el pasado no debe ser para ellos una lección perdida, particularmente para nosotros que hemos sido casi las víctimas. Deben recordar el dicho de nuestros campesinos que señala: occsè à la rasserà ch’i muscon e’ i galavron la magnen!

(atención, si la dejás sucede que los moscones y los abejorros se la comen). En este caso la uva somos nosotros los italianos, los moscones son los franceses, los abejorros son... son los que son, y me reservo de decírtelo, si tengo la suerte de volver a verte, espereemos”...

—<sup>106</sup> Lodovico Bolognini (Bologna 24-04-1738 -Parma, 8-06-1816) enseñó y ejerció su profesión en Reggio. Construyó, entre otras obras, un ala del palacio municipal de Reggio Emilia y de la sala donde luego se reuniría el congreso de la República cispadana, que en aquella ocasión deliberó sobre la adopción de la bandera tricolor, que luego sería la bandera del Estado italiano. El refrán de Bolognini (“chi viv d’speranza mor al spedal” (Quien vive de esperanzas muere en el asilo) se halla en ABC, 25/26-10-1847. En la misma carta Zucchi recuerda otro refrán: “Y cuando se está reducido hay que reducirse (a propósito de sus posibilidades financieras, ndr), y no querer c... más alto de lo que se debe y se puede, para no c... encima”. Aún el 4-01-1848 escribía: “Los de Reggio dicen: lo que se obtiene por la fuerza no vale nada (no vale una cáscara)”.

—<sup>107</sup> Cfr, a propósito: ABC, 6-06-1842; 4-03-1844 (en apéndice). Véase también: Archivo privado Carlo Zucchi, Correspondenti, a Vittorio Pedretti, 17-04-1828 (en apéndice); *La memoria del futuro...* ob. cit. en particular pp. 88-101.

—<sup>108</sup> Bibbiano (Reggio Em.) 14-07-1813 -Bologna 14-10-1881.

—<sup>109</sup> ABC: 9-04-1847.

—<sup>110</sup> ABC: 6-06-1842 (en apéndice); 27-10-1843; 4-03-1844 (en apéndice); 10-05, 21-07, 17-09, 20-10-1844; 28-01, 8-05, 28-10, 15-11-1845. Del material bibliotecario y de los instrumentos profesionales Zucchi habla también en su testamento de 1-09-1845. La lista de este material está adjunta a la carta del 15-11-1845, y se encuentra también en el ASRe, Archivo privado Carlo Zucchi, Carte professionali, minute e memorie: “Catálogos de los libros de propiedad del arquitecto e instrumentos de ingenieros”.

—<sup>111</sup> ABC: 1-03 y 1-04-1846.

—<sup>112</sup> Testamento de Carlo Zucchi 1-09-1845, ob. cit.

—<sup>113</sup> Loc.cit.

—<sup>114</sup> Zucchi preparó, en francés, una cédula de suscripción para su obra, con el título provisorio de “Colección de los principales proyectos creados por orden de los gobiernos de Buenos Aires y Montevideo, desde el año 1826 hasta 1842, por Carlo Zucchi, ingeniero-arquitecto, mientras estuvo al servicio de esos estados; con el agregado de algunos edificios públicos y privados que el mismo concibió por encargo de varios ciudadanos de aquella región de Sudamérica, como también otras ideas arquitectónicas de propia invención sobre diversos objetos”. Vd. G. Badini, L’archivio reggiano di Carlo Zucchi, en *La memoria del futuro...*ob. cit., pp. 11-12.

—<sup>115</sup> ABC. El 21 de octubre precedente, Lodovico Borini Taccoli le había escrito desde Reggio Emilia, congratulándose por la iniciativa: “La amplia colección de los edificios públicos que Ud. anuncia con el manifiesto que me envía será bastante útil a los artistas y a nuestras escuelas... y estando listo para ser publicado un vasto proyecto de todos los edificios públicos y particulares, en 500 láminas grabadas con ilustraciones análogas.” ASRe, Archivo privado Carlo Zucchi, documentos honoríficos.

—<sup>116</sup> ABC: 9-04-1847.

—<sup>117</sup> ABC: 25/26-007-1847.

—<sup>118</sup> ABC: 6-06-1842 (apéndice); 4-04-1844; 29-01, 1-03, 6-04-1846; 11-07 y 14-09-1847. En esta última carta, Zucchi se lamentaba del trabajo: “Las copias son once verdaderos desastres; ¿quién habría dicho que el pobre Bertani, el primer diseñador de los Marchelli padre e hijo... fuese tan grande charlatán o chancleta?... y sin embargo, es así... Faltan tres copias”. Ud. también, a propósito: el testamento del 1-09-1845 cit., y las cartas de Enrichetta Bertani Arduini en ASRe, Archivo privado Carlo Zucchi, Correspondenti —<sup>119</sup> Nápoles 20-06-1784. Buenos Aires 10-02-1859, vd.: P. Scarano, en *Dizionario biografico degli italiani* vol. XXXIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1987, pp. 295-300, ad vocem. Cfr. También el importante ensayo y la cuidada bibliografía de J. E. Sabor, *Pedro de Angelis y los orígenes de la bibliografía argentina. Ensayo bio-bibliográfico*, en Biblioteca “Dimensión argentina” dirigida por G. Weinberg, Ediciones Solar, Buenos Aires, 1995.

—<sup>120</sup> J. E. Sabor aclara en la op. cit. el origen francés de Melanie, nacida en 1790 y fallecida en Buenos Aires el 2-11-1879. De Angelis se casó con ella en París en 1824, luego de haberla conocido probablemente en casa del Conde Orlov, embajador ruso en la capital francesa. En el archivo privado Carlo Zucchi se encuentran 116 cartas escritas casi todas en francés por Melanie al arquitecto en el período 1835-1848.

—<sup>121</sup> ABC, 15-11-1845; “todo lo que te escribo va a parar al archivo de Carolina”. Se recuerda también que algunas publicaciones de De Angelis se encuentran en el ASRe -Archivo privado Carlo Zucchi, Diarios europeos y americanos, opúsculos y otras notas, 1805-1848: “Discurso inaugural pronunciado por el Sr. De Angelis el 8-06-1828 en la apertura del Ateneo”, Imprenta de la Independencia, Buenos Aires; Programa de una suscripción para la fundación de un colegio de niñas, s.l.ed., con suscripción autógrafa de P. de Angelis; Prospecto de una colección de obras y documentos inéditos relativos a la historia antigua y moderna de las provincias del Río de la Plata, Buenos Aires, 21-10-1835 y 03-1841.

—<sup>122</sup> Se aclara que están en cursiva las palabras subrayadas por de Angelis.

—<sup>123</sup> ASRe, Archivo privado Carlo Zucchi, Correspondencia-de Angelis, cartas: 24-04-1838, 21-12-1843 (“para volver a mis asuntos. Si pudiese regresar con usted, como vinimos, sería el mayor de mis deseos.”) y aún el 9-01-1843 embarcándose a fines de 1826 en Le Havre, en el “Augusto”, con sus copañeras Melanie y Livia.

—<sup>124</sup> CFR. Nota 38 y Sabor, ob. cit., p. 9. Junto con ellos viajó José Joaquín de Mora, un exilado español; ibidem. En la Correspondencia-de Angelis cit. queda confirmada la nacionalidad francesa de Melanie (carta de 21-07-1840), por otra parte precisada por Sabor, en op. cit., p. 6 y n. 3.

—<sup>125</sup> Correspondencia-de Angelis cit.: vd., por lo que respecta, por ejemplo, al frustrado encargo a Carlo Zucchi para el muelle de Buenos Aires, la carta del 24-09-1842 “ese hermoso proyecto se ha caído al agua, y el muelle no se hará”. En las cartas precedentes, de Angelis le comunicaba al arquitecto reggiano que Manuel García le había dado ese encargo en un clima de aprecio renovado, luego que Zucchi se había alejado de Buenos Aires. Sobre el tema, algún indicio lo encontramos ya en la carta del 23-07-1839, en la que el historiador napolitano dice creer que algunos personajes imprecisos se han arrepentido por lo que le habían hecho al ingeniero-arquitecto, y que los mismos estarían dispuestos a reparar tal injusticia. De Angelis señala además de los diseños de la catedral de Buenos Aires, el proyecto del asilo, el esbozo proyectado de la Recoleta, las publicaciones sobre el teatro de Montevideo, etc. En el Testamento cit., Carlo Zucchi le confía al amigo de Angelis el encargo de cobrar la compensación de 10.000 francos que le debía el Gobierno del Paraguay por el encargo realizado por intermedio del Dr. José Andrés Gelly, para realizar el proyecto de la catedral de la ciudad de Asunción.

—<sup>126</sup> Correspondencia-de Angelis cit.: vd. 21-12-1842, 9-01-1843, 5-06-1843, (“Aquí se ha leído con gran interés sus opiniones y sus noticias, sobre todo las que se relacionan con las intrigas diplomáticas. Si Vd. puede extenderse sobre las mismas, le haría un gran servicio a la gente de aquí.”), y aún el 23-06-1843. No obstante, se recuerda que de las cartas de De Angelis surge, a fines de 1842, una opinión deformada o al menos algunas dudas de Zucchi sobre el desarrollo de los hechos rioplatenses.

—<sup>127</sup> Queda sin embargo la confusa operación entre diplomática y de negocios, sobre la isla oceánica descrita vagamente por el volcánico de Angelis en sus últimas cartas a Carlo Zucchi, cuando este arquitecto estaba en París, gravemente enfermo. De su correspondencia privada no han surgido por ahora los documentos, que posiblemente quedaron en otras manos. Vd., sobre el tema, *Historical sketch of Pepys Island in the South Pacific (i. e. Atlantic) Ocean from the work on the Rio de la Plata* by P. de Angelis, Buenos Aires, 1842, y el comentario puntual de J. E. Sabor, ob. cit. pp. 83 y 130-131.





---

## .| DE ESPECTÁCULOS Y POLÍTICAS: LA ACTUACIÓN DE CARLO ZUCCHI EN LAS FIESTAS DEL ROSISMO\*|.

María Lía  
Munilla  
Lacasa

Afortunadamente, con la aparición del archivo Zucchi un profundo análisis de su producción, de su formación, de sus propuestas e incluso de las limitaciones de su práctica profesional, ha permitido, por un lado, revisar esas imágenes tan esquemáticas que sobre la ciudad y la cultura porteñas del período posindependiente había construido la historiografía de fin de siglo. Pero además, el estudio de sus proyectos tanto arquitectónicos, monumentales como escenográficos, ha posibilitado arribar a una interpretación más adecuada de las características del Neoclasicismo local y de su articulación con el proyecto político.

En este sentido, hay que prestar particular atención a aquellas propuestas que Zucchi sí pudo construir en Buenos Aires. Se trata de las escenografías efímeras levantadas para ornar la ciudad durante las celebraciones cívicas, artefactos que por su impacto estético y por su función tuvieron una importante significación pública. Levantados con materiales perecederos como ma-

deras, telas encoladas y lienzos pintados, estos despliegues desempeñaron un papel fundamental como parte de las políticas pedagógicas del Estado. El nuevo orden político creado a partir de la Revolución de Mayo necesitó de fuertes soportes propagandísticos para difundir las nuevas ideas y los proyectos que se iban sucediendo en el período y fueron las fiestas patrias, con sus despliegues ornamentales cargados de un universo de símbolos y emblemas, las que ayudaron a fijar los nacientes valores cívicos, las ideas revolucionarias y los credos políticos. Sin duda, la presencia de estos decorados en el espacio de la ciudad de manera grandilocuente y sensible, respondía más adecuadamente que los discursos escritos —accesibles sólo para una minoría letrada— a la intención propagandística con que el poder político quería dotar a las celebraciones conmemorativas.

En este trabajo se analizarán algunos de los proyectos de arquitecturas y despliegues efímeros diseñados por Zucchi, principalmente aquellos pensa-

—\* Este trabajo recoge aspectos parciales de una futura tesis doctoral sobre las fiestas cívicas porteñas durante la primera mitad del siglo XIX, que será presentada en la Universidad de Buenos Aires. En una versión ampliada fue publicado en Diana Wechsler (compiladora), *Italia en el horizonte de las Artes Plásticas, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 2000.*

dos para celebrar dos momentos claves de la historia política de nuestro país: los años iniciales tanto de la primera como de la segunda gobernación de Juan Manuel de Rosas, en 1829 y 1835, respectivamente. El análisis situará cada uno de esos proyectos dentro de la compleja trama de relaciones políticas y culturales en que fueron concebidos, para poder explicar el universo de significados –no siempre evidentes– que alcanzaron estas piezas en sus particulares contextos. Además, en tanto las fuentes y los documentos lo permitan, el trabajo abordará en relación con cada proyecto aspectos vinculados con el proceso de diseño y fabricación de los aparatos ornamentales. Adentrarse en el conocimiento de los artesanos intervinientes en la organización de las festividades, sus condiciones de producción, su inserción en el tejido social, su relación con el ámbito del arte considerado “culto”, permite asomarse a la trastienda del escenario público y, desde allí, comprobar que para el poder político ningún detalle debía ser librado al azar. En la prolija organización de una fiesta y en la exitosa transmisión de los mensajes por la vía de lo sensible, estribaba la victoria sobre la oposición, la superioridad en las urnas, la continuación en el poder. Las escenografías sólo fueron efímeras en lo temporal. Funcionaron como herramientas perdurables de la práctica política.

#### **PRIMEROS PROYECTOS PARA ZUCCHI: LAS FIESTAS MAYAS DE 1829**

El año 1829 fue un año muy importante desde el punto de vista político e institucional de la Argentina. La caída del sistema presidencialista de Bernardino Rivadavia en 1827 había significado el retorno a una organización política federal, basada en la autonomía de las provincias, a la vez que había provocado un agudizamiento en los enfrentamientos facciosos entre unitarios y federales. En agosto de 1827 había sido elegido gobernador de la provincia de Buenos Aires el coronel Manuel Dorrego, popular representante del partido federal, quien debió dirigir un estado anarquizado, sin una constitución que lo rigiera, sumergido en profundas disensiones políticas, crisis económicas y problemas exteriores. Para ese entonces, la guerra con el Brasil había finalizado con un desfavorable tratado de pacificación para la Argentina, aprovechado por la prensa unitaria para acentuar aun más sus discrepancias con el gobierno federal. En medio de este clima, el enfrentamiento armado entre ambas facciones no tardó en reanudarse. La revolución del 1º de diciembre de 1828, encabezada por las tropas del general unitario Juan Lavalle, derrocó a Dorrego y puso fin a su vida pocos días después.

Este caótico panorama produjo el fortalecimiento de la figura de Juan Manuel de Rosas quien, como Comandante General de Campaña, dirigía junto con Estanislao López las tropas federales. A él le cupo negociar la paz con Lavalle por

medio del Tratado de Cañuelas (junio de 1829), donde se acordó el cese de las hostilidades. De este pacto y del de Barracas (agosto de ese año), se decidió nombrar gobernador provisorio al general Juan José Viamonte, quien permaneció en el cargo hasta el restablecimiento de la Sala de Representantes, destituida por los unitarios después de la revolución del 1° de diciembre del año anterior. Fue esta Sala, la misma que había elegido a Dorrego oportunamente, la que nombró gobernador a Rosas el 8 de diciembre, con el título de Restaurador de las Leyes y le concedió las facultades extraordinarias gracias a las cuales gozó del ejercicio absoluto del poder.

A pesar del enraizado clima político que se vivía en Buenos Aires a mediados de 1829, la ciudad se aprestó a celebrar las tradicionales Fiestas Mayas. Por ese entonces, Zucchi ocupaba ya un puesto dentro del Departamento de Ingenieros Arquitectos, dependencia que junto con la Policía, se encargaba desde principios de la década de la organización de los eventos festivos. Para decorar la Plaza de la Victoria, actual Plaza de Mayo, Zucchi propuso la construcción de una columnata octogonal, erigida en torno a la Pirámide.<sup>1</sup> Estas columnatas podían ser también de formas múltiples, cruciforme, por ejemplo, distribución que permitía una mejor circulación y una más vistosa perspectiva de la plaza. Sin embargo, y aun cuando en el archivo de Zucchi existen propuestas de este tipo, los proyectos del arquitecto finalmente erigidos y las crónicas periodísticas son coincidentes en que la forma más habitual dada a estas construcciones era la circular o la octogonal, como en este caso.

En el proyecto de Zucchi que se analiza se observa la planta de la columnata y dos propuestas distintas de alzada para los lados del octógono. En el proyecto N° 1 (representado en el sector superior derecho de la imagen), Zucchi propone una alzada más suntuosa, que articula una sucesión de columnas de orden dórico con entablamento, interrumpida por elevaciones de fachadas de templos en tres de sus lados, con un arco triunfal coincidente con el arco de la Recova. Los elementos ornamentales de esta propuesta, así como las estatuas en algunos de los intercolumnios de la pseudo-fachada, conforman un proyecto más elaborado –y por lo tanto más oneroso– que el proyecto N° 2 (en el sector superior izquierdo), el cual reduce los elementos ornamentales al mínimo y reemplaza el arco de triunfo por pilares coronados con figuras ecuestres en el lado paralelo a la Recova.

De estas dos propuestas finalmente fue erigida la segunda, la cual estaba compuesta por 86 columnas de orden dórico de más de 4 metros de altura, según consta, entre otros minuciosos detalles, en la relación del trabajo que hay que hacer para las Fiestas Mayas en el ramo de carpintería.<sup>2</sup> Este tipo de documento era elaborado por los arquitectos oficiales de la provincia –si bien Zucchi fue el autor del escri-

## ASRe AZ 154

Plano de decoraciones  
para las Fiestas Mayas  
de 1829 en la Plaza de  
la Victoria.  
Carlo Zucchi.



to, éste aparece firmando por el arquitecto Juan Pons, director de la repartición, y no por Zucchi, quien era inspector-, y circulaba entre los artesanos involucrados en la realización de las decoraciones, quienes debían seguir fielmente las disposiciones que en él se especificaban. La Policía debía suministrarle “al empresario” – así se lo denomina al carpintero elegido– “toda la madera, clavazón y los lienzos que se necesitarán, así como la mano de obra de los condenados”.<sup>3</sup> Evidentemente el carpintero era un hombre alfabetizado –debía poder leer la relación y firmar su contrato– y contaba con asistencia gratuita provista por el Estado.<sup>4</sup>

Para cubrir los trabajos de los diferentes rubros, la Policía llamaba a licitación o a remate público; las convocatorias eran publicadas en los periódicos locales con, por lo menos, dos meses de antelación según la complejidad del trabajo solicitado, y los interesados debían retirar los requisitos en el departamento de Policía, quien luego recibía sus presupuestos en sobre cerrado.<sup>5</sup>

Para realizar el trabajo de carpintería para las Fiestas Mayas del año en cuestión, fue elegida la propuesta del maestro carpintero Ballman Malouvie, cuyo presupuesto fue más acomodado respecto del de sus competidores, Bautista Bezde y Francisco Delaunay.<sup>6</sup> En su contrato con la Policía<sup>7</sup> se compromete a sujetarse al diseño y a “la dirección” del ingeniero de la provincia y propone como garante de su trabajo a Gabriel Bouchez, quien había sido seleccionado, a su vez, para cubrir el trabajo de pintura. Bouchez, sin embargo, no había presentado el presupuesto más económico y precisamente por ello –y por otras consideraciones en torno a su figura que analizaremos más adelante– se resolvió someter el concurso del rubro de pintura a la consideración pública y al consejo de “profesores”. Los aspirantes debían entregar una pieza en miniatura –una pequeña columna decorada según el diseño del ingeniero arquitecto–, a partir de la cual se comprobaba su experiencia en el oficio.” A los pintores de las dos propuestas anteriores [además de Bouchez, los señores José Fonseca conjuntamente con Mariano Pizarro] se les mandó presentar dos muestras arregladas al diseño dado por el ingeniero: y puestas a la expectación pública y pedido su dictamen a varios profesores, generalmente decidieron por la preferencia del trabajo hecho por Don Gabriel Bouchez, y se le encargó la ejecución de la obra”<sup>8</sup>

Para 1829 Bouchez ya tenía una larga experiencia en el oficio. Había estado a cargo de la pintura de los despliegues escenográficos de las fiestas cívicas desde el año 1824. Incluso en 1827, estando el Departamento de Ingenieros Arquitectos bajo la dirección del prestigioso Prospero Catelin, se había suscitado en torno a la probidad de su arte y a sus honorarios un polémico intercambio de opiniones entre este último, Catelin, y el contador de la Policía, Damián de Castro. Castro le había enviado a Catelin un informe donde detallaba los nombres de los artesanos elegidos por concurso para la decoración de las fiestas Mayas de ese año. Francisco Delaunay en carpintería y Mariano Torricos en la pintura eran los ganadores. Con cierto tono de indignación, Catelin le eleva una carta nada menos que al Ministro Secretario de Gobierno para quejarse de esta decisión y explicar los motivos por los cuales debía ser Bouchez –aunque no lo nombra expresamente– y no otro el encargado de la pintura: “(...) Prescindiendo de los precios de las Propuestas que dice el contador que se han admitido, no encuentro inconveniente alguno en que Don Francisco Delaunay tenga de su cargo la obra de Carpintería; pero la Pintura que es obra toda de gusto, merecía que se prefiriese el de mejor talento, y que se practicase para ella como se hizo respecto á los fuegos artificiales que no se han puesto en Remate y se han mandado a hacer con el cohetero conocido por el más capaz para ejecutarlos según los planos.

Don Mariano Torricos ha dado ya pruebas bastantes de su insuficiencia para que yo quede persuadido [de] que no ha de cumplir en el ramo de Pintura, son el

talento y gusto que se debe esperar de los adelantamientos que se han hecho en el país, por cuyo motivo creo de mi deber hacer presente a V. E. estas observaciones, además de que hay en el día artistas en que puede recaer una elección mucho mejor (...).<sup>9</sup>

Frente a esta carta, Castro se ve forzado a explicarle la situación a su superior, el jefe de policía Hipólito Videla. En una extensa misiva lo pone al tanto de la polémica con Catelin y le informa que, más allá de las consideraciones estéticas, él debe inclinarse a la elección de los presupuestos más baratos porque esa es su función dentro de la institución policial. “Está bien que el pintor Bouche [sic] tenga mas talento y pericia en ese Arte [sostiene Castro]; pero si Torrico [sic] y Guerra tienen la necesaria para lo que ahora se necesita ¿por qué no se ha de admitir su presupuesto, que es justamente la mitad más barata que la de Bouche? ¿O quiere el Señor Catelin que a éste se le dé cuanto pida por esta obra, sólo por que para otras de más sublime esfera tenga más talento y aptitud que Guerra y Torrico? (...) Últimamente en la suntuosidad y gusto de las funciones Mayas, no es menos interesado el Contador del Departamento de Policía que el de ingenieros; y si éste no procura ahorrar gastos que puedan en mucha parte economizarse sin detrimento de ese gusto y suntuosidad, el de Policía es uno de los objetos que no puede perder de vista.”<sup>10</sup>

Estas citas, que revelan el buen trabajo como pintor que desempeñó Bouchez en años anteriores, explican por qué, a pesar de ser el postulante más oneroso, fue finalmente elegido para pintar las escenografías festivas de 1829. Pero además, permiten constatar que la pintura fue uno de los ítems más cuidados en la organización de las fiestas cívicas –fundamentalmente desde el período rivadaviano–, provocando, como se vio, no pocos debates en torno a cuestiones de estética, probidad del artesano o conveniencia de tal o cual motivo iconográfico.

Por otro lado, a partir de estos documentos se puede pensar que en Buenos Aires debían existir otros casos similares de pintores –pero también de carpinteros o herreros– cuyo oficio fue reconocido, defendido y hasta admirado por los referentes del mundo estético y cultural del momento, como fue Próspero Catelin para esos años. Hasta hoy se posee una información muy fragmentaria acerca de las obras realizadas por estos artesanos en el campo de la plástica, limitación que lamentamos puesto que, ignorados por nosotros, habrían sido verdaderos artistas en su época, y así los consideran los documentos citados. Sería fructífero, pues, emprender una revisión de estos personajes a la luz de nuevas pruebas documentales para reconsiderar su arte y su oficio, desplazarlos de la categoría de meros artesanos, y tratar de ver cómo se articularon con el mundo oficial o consagrado del arte y los artistas de la época.

Además, y en el caso particular de Bouchez y del carpintero Delaunay, ambos aparecen mencionados en los almanaques de comercio, un tipo de impreso que se publicaba anualmente donde se listaban los nombres de los comerciantes y profesionales más reconocidos de la ciudad. En el almanaque de 1826, Bouchez aparece como propietario de un almacén de pinturas y droguero, y en el correspondiente al año 1829, también como pintor de casas, ubicado en la calle del Plata N° 49, luego 51. Por su parte, Delaunay aparece en el último almanaque como carpintero con dirección en la calle Belgrano.<sup>11</sup> Lo mismo sucede con los herreros Richaud y Dimet. Estos artesanos aparecen listados en el almanaque de 1829 como herreros, pero también como armeros, con tienda en la calle del Plata N° 113. A cargo de los trabajos propios de su arte para las Fiestas Mayas que nos ocupan, estos socios Richaud y Dimet venían ejerciendo su *metier* en la ciudad desde principios de la década, cuando comenzaron a publicitar sus servicios en

los periódicos locales.<sup>12</sup> Los datos consignados permiten suponer que, además del reconocimiento artístico, estos artesanos llegaron a ocupar un lugar respetable dentro del tejido social como comerciantes o propietarios de tiendas, hecho que los sitúa por arriba de los anónimos, inestables y nunca bien remunerados trabajadores urbanos coloniales tardíos analizados por Johnson.<sup>13</sup>

Volviendo a las Fiestas Mayas del 29, entre las ideas de Zucchi para celebrar mejor esta festividad, se contaba un espléndido festival de fuegos de artificio, realizado por el maestro cohetero Francisco Bradley, a cargo de estos trabajos durante toda la década por ser virtualmente el único especialista de la ciudad. Como aparece señalado en una cita anterior, este ítem tampoco se licitaba, sino que se otorgaba directamente a Bradley, quien había probado ser diestro en el difícil y peligroso manejo de la pólvora.<sup>14</sup>

Para estas celebraciones, todos los trabajos contaron, además, con la supervisión personal del arquitecto italiano –actividad nada frecuente para el cargo que ocupaba– ya que el ministro de gobierno, Tomás Guido, había ordenado expresamente que las fiestas de ese año se celebraran con “la mayor magnificencia”. En una carta al Jefe de Policía, Zucchi agrega: “Las atribuciones de los Ingenieros de Provincia con respecto á dichas Fiestas, se limitan á una simple inspección de la ejecución de los trabajos. La complicación del Proyecto adoptado, requería que el mismo Arquitecto autor de este proyecto, se dedicara enteramente á su dirección. El Sr. Ministro conociendo esta necesidad se dignó encargarme de ella, comprometiéndose en hacerme gratificar por el Gobierno la debida indemnización de mis trabajos. En efecto, ejecuté las órdenes del Ministro, tomando en consideración tanto la parte económica como la ejecutiva. Los sucesos que sobrevinieron no permitieron celebrar las Fiestas de este año, ni el Ministro pudo llenar su compromiso.”<sup>15</sup>

“Los sucesos que sobrevinieron” fueron nada menos que los enfrentamientos armados entre las tropas federales de Rosas y del unitario Lavalle, situación que provocó la suspensión de las celebraciones y el traslado de la fiesta al 9 de Julio. En efecto, luego de tanto trabajo proyectual, de tanto despliegue arquitectónico, de tanto debate en torno a la pintura, las Fiestas Mayas no pudieron ser conmemoradas en la ciudad en 1829. Sin embargo, para la fecha patria todas las arquitecturas efímeras habían sido levantadas en la plaza, las escenografías pintadas y los fuegos artificiales montados, lo que produjo un aluvión de reclamos de los artesanos y del mismo Zucchi ante el Jefe de Policía por incumplimiento en los pagos, como lo evidencia la cita anterior.

Frente a la delicada situación política que vivía la provincia desde la revolución de diciembre del año anterior, cabe preguntarse por qué el gobierno insistió en la organización de unas fiestas tan grandilocuentes y onerosas. ¿Por qué lo

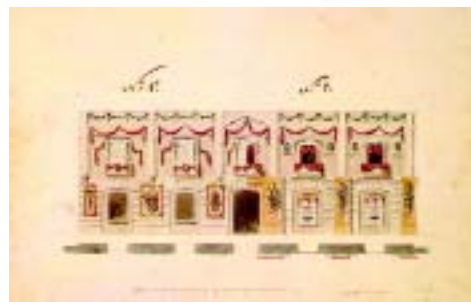
## ASRe AZ 482

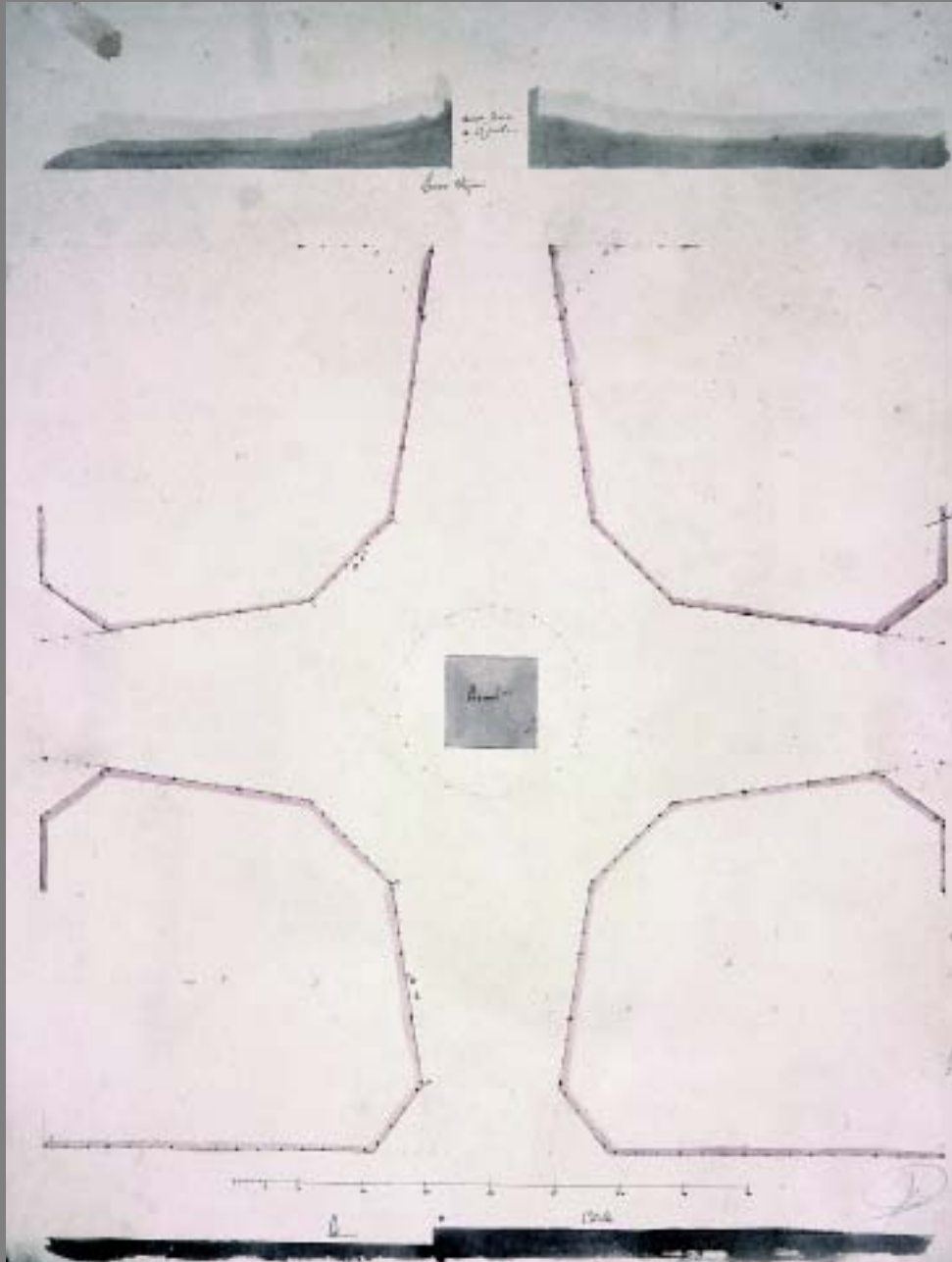
Arco floral. Detalle de decoración para una fiesta pública.  
Carlo Zucchi.



## ASRe AZ 490

Decoración de la fachada del edificio del consulado (?) para una fiesta pública.  
Carlo Zucchi.





**ASRe AZ 519**

Decoración para fiesta  
pública en la Plaza  
de la Victoria.  
Carlo Zucchi.



hizo a pesar de conocer el esfuerzo al que debían someterse las finanzas públicas, empobrecidas por tantos años de guerra? ¿Por qué no se organizó, como había sucedido en otros momentos de escasez, una ceremonia más sencilla, limitada al rezo del *tedeum*, repiques de campanas y algunas salvas de artillería? Sin duda, esta es una pregunta de difícil respuesta. Quizás el gobierno pensó que organizando una fiesta de estas características, en donde se hicieran presentes por medio de imágenes sensibles, símbolos y rituales cívicos los logros obtenidos por la entonces mítica Revolución de Mayo; en donde se recordase el objetivo revolucionario de derrocar a un enemigo común y extranjero; en donde se homenajeara a los héroes que lucharon por conseguirlo; quizás apelando a estos instrumentos simbólicos, el gobierno podía acercarse más a la deseada pacificación de la provincia. Más allá de los gastos, si la celebración de las Fiestas Mayas podía poner paños fríos sobre una situación política extremadamente delicada y conflictiva, bien valía la pena desplegar la estrategia. Sin embargo, la realidad de la guerra se impuso sobre dicha estrategia y las fiestas debieron suspenderse. Otra celebración, de mayor impacto en cuanto a su significado público y político, reemplazará a las Fiestas Mayas en 1829: la ceremonia de traslado de Dorrego a Buenos Aires en el aniversario de su muerte.

#### LA POLÍTICA Y EL ESPECTÁCULO: LOS FUNERALES DE MANUEL DORREGO

“Las azoteas y los balcones de tránsito estaban literalmente ocupados por millares de espectadores. En las calles no había el menor espacio en que la muchedumbre popular no estuviese apiñada al cordón de las veredas. Reinaba en todo aquel concurso el grave silencio que se observa en un funeral. Fuera del ruido fúnebre que hacía el inmenso carro al marchar lentamente sobre el mal empedrado, <no se oía el vuelo de una mosca> dice una carta descriptiva que tengo presente; y agrega la misma: <(…) no se oyó un grito, un rumor, un accidente cualquiera que perturbara el recogimiento que se hacía notar en todos los ánimos. La muchedumbre popular parecía un conjunto de doloridos>. Por delante de la columna oficial que seguía el féretro, y en medio de los ministros, marchaba Rosas erguido en toda su altura, con traje de capitán general, empuñando el bastón como un cetro, inmovible, fija y recta la mirada. Severo el semblante y siniestro el gesto, figuraba como si fuera el vengador de la víctima cuya honra y cuya memoria se estaba rehabilitando en su provecho.”<sup>16</sup>

La extensa cita de Vicente F. López es elocuente respecto del clima que se vivió en Buenos Aires durante la jornada del 21 de diciembre de 1829, cuando finalizaron las ceremonias de traslado del cuerpo del ex gobernador de la provincia, Manuel Dorrego, desde la localidad de Navarro, donde había sido fusilado un año antes. La cita no lo es menos respecto del rédito político que de ellas obtuvo Juan Manuel de Rosas.

Unos meses antes de que tuviera lugar este evento, el entonces gobernador provisional Viamonte había firmado un decreto por el cual se disponía la exhumación de los restos de Dorrego para ser recibidos en la capital con pomposas exequias, luego de lo cual se dispondría su entierro definitivo en el Cementerio de la Recoleta.<sup>17</sup> Como el 8 de diciembre Rosas había sido nombrado gobernador y capitán general de la provincia, fue a él a quien le cupo presidir estas ceremonias. Si bien Viamonte aparecía como firmante del decreto, no cabe duda de que fue Rosas el promotor de éste, conocedor del provecho que podría obtener del cuerpo caído de Dorrego. Como evidencian las palabras de López, el valor simbólico de estas celebraciones no fue ignorado por sus contemporáneos. Al frente de

estos espectáculos fúnebres, Rosas aparecía a los ojos de sus seguidores como el legítimo heredero del legado dorreguista, reafirmando su poder y su popularidad entre la movilizada plebe porteña, a la vez que lograba con ello acentuar el enfrentamiento entre las facciones federal y unitaria.

Pero ¿en qué consistieron estas celebraciones y cómo se articula la figura de Carlo Zucchi con ellas? De acuerdo con las crónicas periodísticas, después de haber sido exhumados, los restos de Dorrego fueron colocados en una urna y depositados en un carro fúnebre que comenzó su marcha hacia el pueblo de San José de Flores, acompañado por una extensa comitiva. En la iglesia parroquial de esa localidad se había levantado un túmulo piramidal, en cuya cúspide se depositó la urna para la celebración de la misa de Réquiem, de gran solemnidad según afirman las crónicas. Al día siguiente, la comitiva continuó su viaje hacia Buenos Aires, deteniéndose primero en la Iglesia de la Piedad para la tributación de otros honores. “Algunas cuadras antes de llegar el carro fúnebre al templo, varios ciudadanos se empeñaron en arrastrarlo por sí, y fue preciso ceder a sus instancias. Así se ejecutó. En aquella Iglesia fue trasladado el cadáver del Sr. Gobernador Dorrego a otra urna que estaba preparada de forma semioval”

La iglesia estaba completamente enlutada e iluminada con luces artificiales. En la puerta del templo colgaban unos sonetos alusivos a la ocasión y al entrar el cadáver se arrojaron unos cuartetos encomiásticos de las virtudes y servicios del ex gobernador: “(...) todo cuanto se presentaba a la vista, bastaba a conmover el corazón más insensible.”

Tal como acordaba el decreto regulador de estas fiestas fúnebres, por la tarde el gobernador Rosas y sus ministros se presentaron en la iglesia de la Piedad. “Entonces fue colocada la urna sobre un carro construido y adornado al propósito con el mayor gusto y elegancia”, que un grupo de ciudadanos arrastró por la ciudad hasta la fortaleza. Allí se le rindió toda clase de honores y por la mañana del día siguiente, el féretro fue nuevamente conducido en el carro fúnebre aludido a la Catedral, en medio de una muchedumbre que llenaba la Plaza de la Victoria. “En la Catedral fue colocada la urna sobre el suntuoso catafalco que al efecto estaba dispuesto. Se celebró una solemne misa de Réquiem”<sup>18</sup> Concluida la misa, hubo descarga de cañones y fusilería y por la tarde, nuevamente arrastrado el carro por ciudadanos, el cuerpo de Dorrego fue conducido al cementerio, en donde Rosas lo despidió con una breve pero provocativa oración fúnebre. “Medio pueblo le seguía, y la otra mitad desde las azoteas, balcones y ventanas se despedía con dolor de la ilustre víctima que iba a reposar en el sepulcro.”<sup>19</sup>

Como se habrá notado ya, a lo largo del relato se han destacado algunos pasajes que refieren a los despliegues ornamentales levantados para estas ceremonias fúnebres. El autor de dichos despliegues fue Carlo Zucchi, quien fue contratado –por una paga extra– para diseñar y construir tanto el carro fúnebre tantas veces mencionado, como el catafalco de la Catedral y el sepulcro de la Recoleta.

Respecto del primero –el carro fúnebre–, hasta ahora no se han encontrado en el archivo Zucchi los diseños correspondientes a este artefacto. Sin embargo, el carro proyectado por el arquitecto es actualmente conocido ya que, además de estar descrito en numerosas fuentes primarias, circuló reproducido en una famosa lámina litográfica titulada Traslación del cadáver del Excmo. Gobernador Don Manuel Dorrego, realizada por César Hipólito Bacle y dibujada por su ayudante Arturo Onslow. En esta lámina se observa el momento en que el carro fúnebre, portador de la urna recubierta de paños negros, pasaba frente a la fachada de la Catedral, seguido de un numeroso cortejo. Entre la multitud sobresalen tres hombres uniformados a caballo, uno de los cuales es, naturalmente, Ro-

sas. La figura del gobernador no podía estar presente sino en forma destacada ya que los talleres litográficos de Bacle contaban con la protección oficial desde mediados de 1829, fecha en que habían obtenido del gobierno el nombramiento como "Impresores Litográficos del Estado". Este apoyo estatal impulsó a Bacle a adherirse a las celebraciones fúnebres con otros dos trabajos de interés: un Álbum de homenaje al Coronel Don Manuel Dorrego, donde figuraban once litografías –entre las que se encontraban un retrato del ex gobernador y una vista del catafalco levantado en la Catedral– y una impresión de la Oración Fúnebre pronunciada por el canónigo Santiago Figueredo en la misa ofrecida en el templo mayor, pieza adornada con la litografía de la traslación del cadáver, entre otros trabajos.<sup>20</sup>

Respecto del catafalco diseñado por Zucchi, cabe señalar que la construcción de catafalcos era una práctica habitual en Buenos Aires desde tiempos de la colonia. Estos se levantaban en las iglesias en ocasión de exequias fúnebres en honor a los hombres ilustres, tanto locales como de la metrópoli. Ya desde aquella época, en el Río de la Plata circulaban algunos tratados sobre la técnica de construcción de estos artefactos, textos sin duda conocidos por Zucchi dada su formación como escenógrafo. En un folleto de su autoría –por medio del cual el italiano promovía por suscripción la publicación de sus obras–,<sup>21</sup> Zucchi afirma haber realizado por encargo oficial doce catafalcos, además del dedicado al coronel Dorrego. En la versión francesa de este mismo folleto, que aparecerá en París en 1845, Zucchi no especifica la cantidad, pero sostiene haber construido "*Catafalques pour les hommes bien méritants*". Este documento pone en evidencia la experiencia que Zucchi poseía en la construcción de estos aparatos. Además, en el caso de las ceremonias de Dorrego, el arquitecto fue especialmente apoyado por el ministro de gobierno, Tomás Guido, para encargarse de la realización de todos los despliegues escenográficos. Ambos datos –experiencia profesional y apoyo oficial– demuestran que su actividad era reconocida por sus contemporáneos ya que se lo contrató –y se le pagó– en forma particular,<sup>22</sup> más allá de sus obligaciones como empleado del Departamento de Ingenieros Arquitectos entre las que se contaba el diseño de este tipo de eventos y despliegues.

Gracias al descubrimiento del archivo personal de Zucchi, hoy se poseen algunos de sus diseños para estos catafalcos. El más importante es, sin duda, el proyectado para el coronel Manuel Dorrego.<sup>23</sup> Cotejando la imagen con las descripciones de las fuentes consultadas, se trató de un imponente artefacto de más de trece metros de altura, compuesto por una plataforma sobreelevada, de base circular de grandes dimensiones con escalera, destinada al crucero de la catedral, cuyos pilares se observan sombreados en el dibujo de la planta. Sobre esta estructura circular se alza el

**Biblioteca Nacional Rep. Argentina**

Portada de la oración fúnebre que leyó el Dr. Santiago Figueredo en la catedral Figueredo en la catedral con motivo de las exequias de Dorrego el 21 de diciembre de 1829.



AGN

"Traslación del cadáver del Excmo. Gobernador Don Manuel Dorrego", litografía realizada por César Hipólito Bacle y dibujada por su ayudante Arturo Onslow. 1828. En la imagen puede verse el carro fúnebre diseñado por Zucchi.



cuerpo principal del monumento, de planta cuadrangular con escaleras a sus lados, en uno de cuyos registros se ubicaba la urna funeraria. Los motivos ornamentales de la plataforma se reducen a guirnaldas, vasos y lámparas votivas que, en una secuencia alternada entre lámparas de diverso tamaño, recorren la estructura. El conjunto remata con otra lámpara votiva sostenida por imágenes de mujeres dolientes, motivo iconográfico que se repite en los cuatro ángulos del cuerpo principal. Diversas inscripciones y leyendas enriquecen el monumento. Según las fuentes secundarias, en el cuerpo central de la composición se leía la palabra "Justicia"; mientras que en el pedestal del catafalco y al pie de la urna que contenía los restos, había una inscripción que rezaba: "Descansa mientras que la República Argentina preconiza tus servicios." Una suntuosa colgadura de paño negro bordado, suspendida desde la cúpula del templo, ofrecía un marco espectacular al conjunto.

Este catafalco fue celebrado por la prensa<sup>24</sup> y admirado por testigos y participantes de las celebraciones como Tomás de Iriarte: "[Los restos de Dorrego] Se condujeron a Buenos Aires con gran aparato. La función de iglesia fue magnífica; se elevaba un vistoso y lúgubre catafalco y los restos estaban allí colocados en una urna de caoba dorada entre dos piras que ardieron constantemente durante el servicio."<sup>25</sup>

A continuación de elogiar los artefactos construidos por Zucchi, el militar agrega:

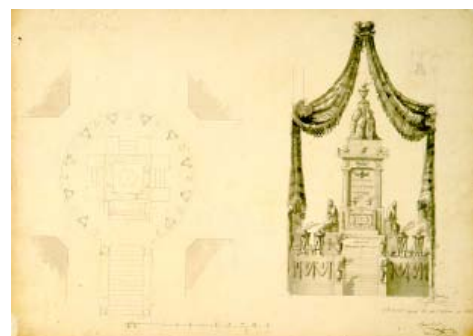
"El cortejo hasta el cementerio fue numerosísimo, y Rosas lo presidía. Él también pronunció el discurso fúnebre sobre la urna funeraria; como era ya de noche, Guido alumbraba el escrito que Rosas leía en el tono más patético. Al presenciar esta ceremonia no cesó de ocurrírseme que Rosas en aquel momento sentía un placer indecible por la desaparición del único hombre que había, sin duda alguna, puesto un fuerte obstáculo a sus planes de engrandecimiento."<sup>26</sup>

Iriarte –así como Vicente F. López y la mayoría de sus contemporáneos– percibió con claridad las intenciones más profundas que informaban a Rosas al organizar esta celebración: exhibir su poderío, amasado a la sombra de los desgraciados sucesos de 1828, y las estrategias para consolidarlo. Política del espectáculo, espectáculo de la política. Las ceremonias de homenaje al gobernador Dorrego son un ejemplo paradigmático de la forma en que el régimen rosista se valió de las fiestas, sus rituales y sus despliegues ornamentales, para instrumentar una política de propaganda en torno a la figura del gobernador. En el próximo apartado se analizarán otros hechos vinculados a la vida política de Rosas y la forma en que estos hechos fueron convirtiéndose en instrumentos fundamentales de dicha política propagandística.

#### ASRe AZ 9

Catafalco erigido en el crucero de la Catedral de Buenos Aires para la ceremonia de las honras fúnebres de Dorrego.

Carlo Zucchi.



**LA SEGUNDA GOBERNACIÓN DE ROSAS: FIESTA PARA SU APOTEOSIS**

Hacia mediados de la década de 1830, la situación política de la provincia de Buenos Aires presentaba un panorama complejo. A fines de 1832, y poco antes que expirara el primer mandato de Juan Manuel de Rosas, la Sala de Representantes le propuso su reelección al cargo de gobernador, aunque había decidido por mayoría no renovarle las facultades extraordinarias de las que gozaba desde los inicios de su mandato (1829). Con estas condiciones, Rosas rechazó el ofrecimiento en reiteradas oportunidades y partió en campaña militar al sur de la provincia para enfrentar el problema nunca solucionado de los ataques indígenas a las tierras productivas del hombre blanco. Una vez reasumido su cargo de Comandante General de Campaña, Rosas emprendió entre 1833 y 1834 la llamada "Campaña al Desierto", la que le permitió dedicarse al cuidado de sus intereses privados tanto como al control de la vida política porteña desde una posición privilegiada: físicamente alejado de la escena, pero estratégicamente cerca de las intrigas políticas que garantizarían su regreso a la gobernación.

En diciembre de 1832 y frente al insistente rechazo de Rosas, fue su ministro de guerra, Juan Ramón Balcarce, el elegido para desempeñar la primera magistratura. Este debió enfrentar una serie de problemas de índole política, principalmente en el interior del partido federal, que cristalizó en un enfrentamiento en la Sala de Representantes entre los federales "netos" o "apostólicos", partidarios incondicionales de Rosas, y los "lomos negros" o "cismáticos", percibidos por aquellos como enemigos declarados del régimen. Este enfrentamiento se agudizó con una agresiva campaña propagandística llevada a cabo por medio de los periódicos, quienes defendieron sus posiciones ideológicas atacando mordaz e injuriosamente al opositor. Esta situación resultó insostenible y el Estado decidió intervenir sometiendo los diarios a juicio. El diario rosista *El Restaurador de las Leyes* fue enjuiciado en primer lugar. La coincidencia del nombre del periódico con el del ex gobernador generó una situación confusa –hábilmente aprovechada por los rosistas– quienes se encargaron de tergiversar el episodio disfrazándolo de un enjuiciamiento a la propia persona de Rosas. La ambigua noticia provocó una reacción inmediata y el levantamiento popular acaecido en la Plaza de la Victoria selló la partida de defunción del gobierno de Balcarce, quien fue reemplazado por el general Juan José Viamonte el 3 de noviembre de 1833.

De intención conciliadora –política rechazada por Rosas–, Viamonte fue hostigado por él desde el desierto a través de su principal agente en Buenos Aires, su esposa Encarnación Ezcurra, líder de la Sociedad Popular Restauradora. Su brazo de choque, la Mazorca, había logrado imponer el miedo en la ciudad por medio de una serie de asesinatos y el gobierno de Viamonte no lograba detener ni la violencia desatada, ni su propio debilitamiento. En junio de 1834, Viamonte renunció y Rosas, quien unos meses antes había regresado glorioso de su campaña militar, fue elegido gobernador, cargo que rechazó, nuevamente, sucesivas veces. El ejercicio de las facultades extraordinarias continuaba siendo su gran meta y el más grande escollo impuesto por la Sala de Representantes.

El asesinato del general Facundo Quiroga en febrero de 1835, después de haber mediado en un conflicto entre gobernadores en el noroeste, exhibió con crudeza la caótica situación del país –así como la temible destreza política del "Héroe del Desierto" –y aceleró el proceso que culminó el 6 de marzo de 1835 con la elección de Rosas como gobernador de Buenos Aires. La Sala de Representantes, con la resistencia completamente vencida, lo nombró gobernador y capitán general de la provincia con la suma del poder público y, desde luego, con las facultades extraordinarias.<sup>27</sup>

Para Carlo Zucchi, quien desde principios de los años 30 se desempeñaba al frente del Departamento de Ingenieros Arquitectos, este clima de tensión y vaivenes políticos, con la consiguiente inestabilidad y escasez de recursos, no le permitió concretar sino aquellos proyectos de carácter efímero que estuvieran ligados a la celebración de Rosas y a sus logros militares. Por este motivo, la Campaña al Desierto va a constituirse en una suerte de *leitmotiv* de su trabajo futuro, en el tópico por excelencia al momento de organizar las fiestas conmemorativas del período.

En efecto, la expedición militar al sur de la provincia fue celebrada de diversas maneras. En primer lugar, en febrero de 1834, cuando todavía ocupaba la primera magistratura el Gral. Viamonte, dispuso por decreto la erección de un monumento que honrara la acción del Ejército Expedicionario. El monumento debía levantarse en una de las márgenes del Río Colorado –frontera hasta donde había llegado la expedición–, sobre una colina que llevaba el nombre del abuelo materno de Rosas, Clemente López. Los proyectos para esta obra –tres en total– fueron elaborados por Zucchi y presentados a la consideración del gobierno casi simultáneamente a la sanción de la norma. Esta simultaneidad en los hechos, esta premura de Zucchi por mostrar el fruto de su trabajo, estaría indicando el interés personal del arquitecto por impulsar una medida que le permitiera ver finalmente realizada una de sus obras. A pesar de su esfuerzo –se cree que Zucchi pudo haber participado incluso de la redacción de los considerandos del decreto– el emprendimiento quedó postergado una vez más y el proyecto fue archivado a la espera de un momento más propicio para su erección.<sup>28</sup>

No obstante la imposibilidad de llevar a cabo este proyecto –como se ha visto, una constante para sus obras de carácter permanente–, Zucchi fue el responsable de la elaboración y realización de otros proyectos cuyo tema principal fue precisamente la expedición militar al sur de la provincia. Esta se constituyó en motivo central del programa simbólico que se pensó para celebrar las fiestas Mayas de 1834 y, principalmente, las fiestas Julias del año siguiente, programa que se centró en la consolidación del culto a Rosas.

A partir del éxito de la campaña militar al Sur, la imagen del gobernador como el “Héroe del Desierto” comenzó a recorrer una senda paralela a la trazada por la largamente cultivada representación de Rosas como Cincinato. En efecto, los propagandistas del rosismo construyeron una retórica del régimen, un discurso acerca del proyecto político rosista, articulado sobre la base de un conjunto determinado de *topoi*, es decir, de representaciones con las cuales identificar la figura del gobernador. Uno de estos *topoi* fue la asociación de Rosas con la imagen del ilustre dictador romano del siglo V a. C., Cincinato, célebre por su sencillez y compromiso con la vida rural. Los publicistas y agentes de propaganda del rosismo cultivaron la imagen de Rosas como la de un político cuyo saber se forjaba en los valores del mundo agrario, en la vida del campo visto como un ideal, sinónimo de orden moral, ubicado en el pasado prerevolucionario. Esta imagen de Rosas como Cincinato fue extremadamente persuasiva, presente fundamentalmente en el discurso escrito.<sup>29</sup> En la iconografía, sin embargo, no parece comprobarse esta identificación con el político romano, salvo en la medalla de honor con la que se honró a Rosas en 1829 cuando asumió por primera vez la gobernación. Esta medalla, fundida en oro con brillantes, debía contener en el anverso la leyenda “Buenos Aires al Restaurador de las Leyes” y en el reverso el busto de Cincinato con los instrumentos agrícolas, los trofeos de guerra y el siguiente lema: “Cultivó su campo y defendió la Patria.”<sup>30</sup>

Pero para 1834, el cultivo de la imagen de Rosas como héroe militar pareció más exitoso y más funcional a los fines propagandísticos, al menos en el campo



de la retórica de la imagen y la simbología. Así, gran parte de los ornatos urbanos y los motivos decorativos, las odas laudatorias y las composiciones poéticas, las guardias de honor y los desfiles que llenaron los programas festivos de los años 34 y 35, tuvieron al Rosas militar como protagonista.

¿Cómo fueron, entonces, estas celebraciones y en qué consistió el programa simbólico desplegado? Para las fiestas Mayas de 1834, y en coincidencia con los escasos recursos de que se disponía, se le pidió a Zucchi que organizara las celebraciones tratando de aprovechar al máximo los materiales que se habían empleado en festividades anteriores. El avanzado estado de deterioro y deslucimiento de las decoraciones del año previo debido a las lluvias convenció a Zucchi de levantar escenografías nuevas, respetando la cláusula de la austeridad. Propuso entonces dar otra forma al habitual círculo de columnas de madera que se levantaba en la Plaza de la Victoria y para ello diseñó unos arcos compuestos por 108 columnas unidas por un festón de ramas de laurel y olivo –claros símbolos de la victoria y la paz–, más sencillos y definitivamente más económicos.<sup>31</sup>

Para elegir a los artesanos encargados de levantar las decoraciones y como era ya habitual, en el mes de febrero, se llamó a concurso público de los diferentes rubros –carpintería, herrería, hojalatería, adornos, fuegos, iluminación y alumbrado– En esta oportunidad, los aspirantes podían presentar propuestas separadas según su especialidad, o bien hacerse cargo de todos los rubros juntos tal como había sucedido el año anterior, cuando el ya célebre Gabriel Bouchez había concursado y ganado la realización de todos los ítems licitados. Para el ramo de pintura, Zucchi reclamó lo mismo que había reclamado oportunamente quien había sido su antecesor en el cargo que ocupaba, Próspero Catelin: que se evitara el concurso de esta especialidad para que el trabajo fuese realizado por el pintor más idóneo. Si esto no fuera posible –quizás por decisión del propio gobierno–, el italiano solicitaba que los aspirantes presentaran un modelo de columna y una alegoría conforme al programa diseñado, para ser sometido a su opinión de experto, de igual modo a como había sucedido unos años antes.<sup>32</sup> La propuesta global presentada por Juan Mariano Pizarro y Guillermo Marsden, por resultar la más económica, se impuso por sobre las particulares e incluso –cosa extraña– sobre la de Bouchez quien, como en 1833, también había presentado un presupuesto que abarcaba todos los ítems. Tanto Pizarro como Marsden habían sido recurrentes competidores de Bouchez, el primero desde el año 1829 y el segundo desde hacía un año. De modo que su victoria por sobre el prestigioso y entendido Bouchez debió haber significado para ellos un avance profesional, un reconocimiento a tantos y tantos años de competencia, sobre todo si se considera que Marsden, quien figuraba en los *Almanaques* de 1826 y 1829 sólo como “pintor de casas”, podía acreditar ahora la posesión de un “almacén de pinturas”, estatus que, cuanto menos, lo igualaba a Bouchez.<sup>33</sup> Para finalizar con los artesanos, sólo basta agregar que este año los fuegos de artificio recayeron sobre Pedro Nolasco Fernández, quien aseguraba haber realizado trabajos similares en Bolivia; quizás Francisco Bradley, el tradicional y reputado cohetero, había ya fallecido.<sup>34</sup>

La decoración de la Plaza de la Victoria fue elogiada por el periódico *La Gaceta Mercantil* en estos términos:

“No intentaremos hacer una descripción de las decoraciones, cuyo conjunto quizás menos brillante que el que se ha presentado en años anteriores, no ha dejado de ofrecer una perspectiva agradable. La columnata que circula la plaza ostentaba los nombres de las más memorables acciones en que han triunfado las armas de la Patria, y la Pirámide espléndidamente revestida y rodeada de las ban-

deras de todas las naciones amigas, llevaba varias inscripciones análogas. En sus bases se leían algunos santos del Ejército Expedicionario que son otros tantos apotegmas dignos de grabarse en la memoria.”<sup>35</sup>

Como vemos, la Plaza de Mayo honró con símbolos de gloria y paz –el laurel y los olivos– la memoria de los padres de la Patria. Los nombres de las acciones militares, terrestres y marítimas, en las que éstos habían intervenido estaban convenientemente dispuestos en cartelas sobre la arquería que rodeaba la plaza. En su centro, la Pirámide de Mayo, principal monumento conmemorativo de la gesta revolucionaria, ostentó en sus cuatro caras composiciones poéticas alusivas a los heroicos militares forjadores de la nación.

Sin embargo, no todo el despliegue decorativo recordó al pasado. Como soporte de ese pasado ilustre, el basamento de la Pirámide estuvo destinado a exaltar la figura de Rosas, presente por medio de los “santos” con los cuales él arengaba a sus soldados. Los “santo y seña” eran unas frases breves a modo de aforismos de tres o cuatro palabras que ilustraban el pensamiento político y militar de Rosas y cuya finalidad era el adoctrinamiento de la tropa. “Morir antes que deshonrarse”, “Sociedad sin religión, caos”, “Virtud, divisa federal”, “Federación, gloria argentina” y otras tantas frases donde dejaba traslucir sus convicciones religiosas, su prédica del orden, su condena a la anarquía. Fue su figura como comandante del ejército, visualizada por medio de palabras y oraciones con fuerte carga militar, y no su imagen de hombre modelado en los rigores de la vida rural, la que Zucchi eligió para ornamentar el pedestal de la Pirámide. Representaciones de un Rosas que la crónica periodística percibe, pero que sólo resalta en forma retórica en la afirmación: “(...) apotegmas dignos de grabarse en la memoria (...)”

Teniendo en cuenta estas descripciones, ¿es tan evidente en estas fiestas Mayas de 1834 el desarrollo del tópico de la Campaña al Desierto en el programa simbólico? A simple vista parecería que no. Sin embargo, la figura de Rosas como héroe militar sólo en apariencia ocupó un lugar periférico. Aunque visualmente los “santos” no impactaron tanto como, por ejemplo, los versos alusivos a la Revolución de Mayo o el desfile de escolares entonando himnos a la libertad, el nuevo gran héroe nacional simbolizado en sus frases militares ocupó el lugar más destacado de la plaza desde el punto de vista simbólico: la Pirámide de Mayo, y fue exhibido a las naciones del mundo, encarnadas en sus banderas.

Las fiestas cívicas de 1835 presentaron un panorama radicalmente distinto. En el mes de abril, Rosas había asumido por segunda vez la gobernación de la provincia y las celebraciones que se organizaron, tanto en la ciudad como en la campaña para conmemorar su triunfo político y la adhesión a su persona, lograron opacar sin más las fiestas de Mayo y teñir con la exaltación de su figura a las de Julio. Las primeras demostraciones organizadas por los habitantes de Buenos Aires para celebrar su nombramiento fueron descriptas en una extensa carta por un calificado testigo como Juan María Gutiérrez. Su testimonio es más que elocuente: “Desde temprano se entapizaron con colchas de damasco, rojas y amarillas, las puertas, ventanas y balcones de la cuadra de nuestro departamento, la siguiente hasta la esquina de Belaústegui y la del Cabildo hasta la Plaza: los postes estaban cubiertos de laurel y sauce, y el suelo regado de hinojo [...]; los cívicos cubrían en dos hileras esta travesía y en la plaza hasta la fortaleza las tropas de línea. Una calle de trofeos pintados en lienzo (a usanza de 25 de Mayo) atravesaba la plaza teniendo en su contra la Pirámide decorada; en la esquina del Cabildo estaba un arco triunfal, en cuyo centro había pintada una pira, simbolizando, según mis entendederas, el fuego de puro amor que abrigaban los buenos federales hacia su libertador o padre. Su Excelencia, acompañado de los

generales Pinedo y Mansilla, llegó a la una de la tarde a la puerta traviesa de la Representación Provincial con el fin de prestar el juramento. Mientras que pasaba esta ceremonia en el interior, la Sociedad Popular, compuesta como de veinticinco individuos vestidos de azul oscuro con chalecos encarnados, desataron los caballos del coche, y poniendo un cordón colorado en lugar de los tiros, arrastraron a gran galope a S. E. hasta la fortaleza misma. Desde la azotea de la fonda de enfrente, arrojaron flores algunas damas de las muchas que allí se encontraban. [...] Jamás he visto una función que despertase la atención pública; jamás he visto mayor concurrencia de gentes de todas clases [...].<sup>36</sup>

Al coincidir la asunción de Rosas con el período de cuaresma cristiano, se suspendieron las expresiones de júbilo hasta después de la Pascua, momento en que fueron retomadas con todo esplendor tanto en la ciudad como en los pueblos de la campaña. En Buenos Aires se organizaron diversas guardias de honor en las que durante un día entero, un determinado sector de la sociedad acompañaba al gobernador y le servía de custodia. Esta costumbre, iniciada por la Sociedad Popular Restauradora y continuada luego por los jefes y oficiales del Ejército del Sur; los miembros del comercio; los empleados públicos y hasta los mismos estancieros, fue secundada por otros eventos no menos significativos. El paseo del retrato del gobernador sobre un carro triunfal tirado por miembros de la mazorca y los bailes y banquetes ofrecidos en el Fuerte –particularmente destacados por la presencia de damas federales tocadas con la divisa punzó– fueron sólo algunos de los eventos más sobresalientes que, con el tiempo, se constituyeron en prácticas festivas habituales. Todos estos acontecimientos dan cuenta de la adhesión sin fisuras que recibió Rosas de sus partidarios, hechos que fueron registrados con paciente meticulosidad y dedicación por el órgano oficial de prensa, *La Gaceta Mercantil*.

Como no podía ser de otra manera, esta sucesión de celebraciones en honor a Rosas desplazó la conmemoración del 25 de Mayo a un segundo lugar. Los diarios dan cuenta de este desplazamiento describiendo los escasos ornamentos levantados en la plaza en esa oportunidad y el poco público que concurrió a las funciones ese día. Sólo el llamativo desfile de niños disfrazados de turcos con turbantes y pequeñas banderas en las manos alrededor de la Pirámide habría despertado algún interés popular, aunque nada comparable a las celebraciones en honor a Rosas.<sup>37</sup>

Pero ¿fue ese desinterés por las Fiestas Mayas una actitud popular auténtica? ¿O podría pensarse, más bien, en una estrategia política de consciente elaboración? Esta última hipótesis, si bien no puede probarse documentalmente, comienza a tomar cuerpo a partir del análisis de la actitud adoptada por Rosas respecto de las celebraciones mayas durante su primer período de gobierno. Con notable regularidad, Rosas decidía ausentarse de la ciudad para esas fechas, argumentando impostergables compromisos personales u obligaciones de tipo militar. Esta actitud frente a las fiestas más prestigiosas y más caras a la historia de la nación, que puede leerse como una tendencia en la práctica pública del Restaurador, respondería menos a una casualidad que a una decisión política elaborada: la de opacar el pasado heroico conmemorado en mayo en pos de la instauración de una nueva tradición festiva. Tradición que, desde luego, debía enfatizar la celebración del período histórico por él inaugurado y en él centrado. Para corroborar esta hipótesis, basta mirar las Fiestas Mayas de 1835 que se analizan. En ellas Rosas también estuvo ausente y fue el ministro de Relaciones Exteriores, Felipe Arana, quien debió reemplazarlo en la ceremonia de felicitación organizada para las corporaciones. Sin duda la ausencia del gobernador debilitaba todo entusiasmo.

Sin embargo, en este proceso de debilitamiento de las fiestas de Mayo y de instauración de una nueva tradición, Rosas no fijó una celebración completamente nueva en el calendario festivo ya que hubiera resultado un desacierto en términos de legitimación de la nueva fiesta. Por el contrario, tomó de la tradición una fecha ya convenientemente asentada en el imaginario colectivo y aceptada popularmente, pero habitualmente postergada frente a la mayor trascendencia histórica del 25 de Mayo: el día de la celebración de la Independencia, el 9 de Julio. Para lograr este objetivo, en junio de 1835 Rosas sancionó un decreto declarando fiesta solemne el día 9 de Julio, el cual debía ser conmemorado, cuanto menos, igual que el 25 de Mayo, con tedeum, sermón del obispo y todas las manifestaciones de júbilo propias de una gran celebración.<sup>38</sup> El Día de la Independencia representaría, en adelante, la fecha en que la nación recordaría efectivamente aquel hecho histórico, pero principalmente la fecha para festejar al nuevo héroe de esa nación independiente.

Coherente con esta nueva estrategia festiva, el 9 de julio de 1835 no fue conmemorado sólo como el Día de la Independencia. Fue el día escogido por Rosas para dar por finalizadas, al menos en la ciudad, las festividades organizadas por su asunción como gobernador. El día de su consagración como héroe del desierto. Los elegidos para organizarla: los hacendados de Buenos Aires. El modo: una imponente Guardia de Honor, tan característica en esos tiempos. Vestidos con pantalón y chaqueta azul, chaleco rojo y un sombrero de copa alta con un penacho punzó, los hacendados miembros de la guardia desfilaron militarmente por la ciudad, con sus armas adornadas con cintas rojas y precedidos por bandas militares. Ya en el Fuerte, escoltaron a Rosas hasta el final del día.

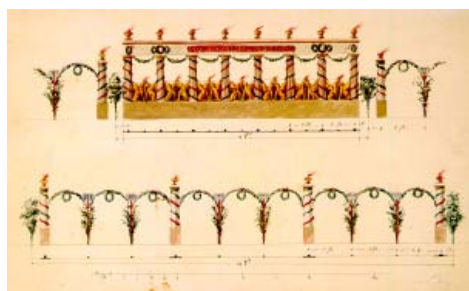
Mientras tanto, en la Plaza de la Victoria y en el Fuerte se levantaron importantes despliegues escenográficos que, como no podía ser de otra manera, referían a la Campaña del Desierto. Desde luego, el diseñador del programa iconográfico y simbólico seguido en esta oportunidad fue Carlo Zucchi.<sup>39</sup> La Pirámide de Mayo fue iluminada y adornada con banderas de varias naciones y las calles que rodeaban la plaza, cubiertas con ramas de laurel. Desde el arco de la Recova hasta el Fuerte se formó una senda, también cubierta de laurel, flanqueada por dieciseis monumentos conmemorativos de las principales acciones militares desarrolladas durante la expedición:

“Los monumentos son de estilo severo; llevarán indicado el nombre del paraje, año y fecha en que acaeció la acción; así el número de los cautivos rescatados, de los indios muertos y guirnaldas: coronas de laurel, esfinges, y las iniciales del invicto general adornarán estos monumentos”<sup>40</sup>

Como para que no les quedase ninguna duda a los participantes de la celebración, los pequeños monumentos que

## ASRe AZ 476

Decoraciones para fiestas públicas.  
Imagen no identificada.  
Carlo Zucchi.



## ASRe AZ 156

Plano general de las decoraciones realizadas en la actual Plaza de Mayo y el fuerte para la fiesta de los hacendados en 1835.  
Carlo Zucchi.



bordeaban el acceso al Fuerte, contenían toda la información sobre los hechos militares y sus consecuencias para el hombre "civilizado": la recuperación de cautivos y la muerte de los salvajes, logros sólo posibles merced a la acción del general, presente en sus iniciales. Además, alternados con estos monumentos se ubicaron veintiocho candelabros alegóricos a la circunstancia.

La entrada principal del Fuerte y su fachada posterior estaban revestidas con inscripciones, bajorrelieves, banderas, coronas de laureles y olivos, más dos grandes trofeos destinados a simbolizar dos de las grandes acciones de la expedición. Las paredes exteriores e interiores del patio fueron también recubiertas con inscripciones, bajorrelieves, banderas, trofeos, coronas de laurel, festones y los más remarcables "santos" ideados por Rosas. Lo más destacado de todo el conjunto diseñado por Zucchi fue la construcción de una suerte de tienda militar de grandes dimensiones con un telón de fondo pintado en donde aparecería una vista del campamento a las orillas del Río Colorado "(...)" y a la distancia se percibirá el monumento que se debe erigir en la Colina Clemente López".<sup>41</sup> Se trataba de una reproducción del monumento al Ejército Expedicionario que Zucchi había proyectado casi un año antes y que ahora entraba nuevamente en vigencia por medio de su representación en esta tela. Sin embargo, el monumento no parecía ya destinado a honrar a los miembros del ejército en su conjunto sino sólo a su comandante, a quien la fiesta del 9 de Julio y todos sus despliegues, estaba exclusivamente dedicada. La hábil manipulación del sentido originario de esta obra da cuenta del proceso de apropiaciones y desplazamientos de significados, muchas veces presente en la vida política y cultural del período rosista. Proceso que, en las hábiles manos de Zucchi –aquel desconocido artista olvidado por la historia, aquel creador sólo de artefactos destinados a desaparecer– garantizaba un rápido ascenso de Rosas hacia su apoteosis.

—<sup>1</sup> Archivo Zucchi (en adelante AZ), lámina N° 154.

—<sup>2</sup> Archivo General de la Nación (en adelante AGN), Sala X, 36-2-9.

—<sup>3</sup> *Ibidem*.

—<sup>4</sup> La historia del artesanado urbano porteño en tiempos pos independientes, su organización productiva, su inserción en el tejido social, no está todavía suficientemente trabajada en la historiografía. Para el período colonial, si bien no hay numerosos trabajos, algunos existen, sobre todo referidos a la evolución de precios y salarios. Uno de ellos es el de Lyman L. Johnson quien, analizando los trabajadores manuales empleados por el gobierno colonial y los salarios que se pagaban, sostiene que la inmensa mayoría de los artesanos y peones al servicio del Estado trabajaban en el ramo de la construcción, sobre todo albañiles, carpinteros y picapedreros, entre los obreros especializados, y trabajadores para pavimentar calles o construir, entre los no especializados. Johnson aborda el tema acotado hasta aproximadamente 1815 y no se adentra en el nivel de instrucción y progreso de estos artesanos. Poco sabemos, pues, de estos carpinteros ganadores de concursos y letrados de la década siguiente. Lyman L. Johnson, "Salarios, precios y costos de vida en el Buenos Aires colonial tardío", en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. E. Ravignani"*. Buenos Aires, tercera serie, N° 2, 1er. Semestre 1990, pp.133-157.

—<sup>5</sup> Como ejemplo, véase las convocatorias a carpinteros y a fabricantes de faroles aparecidas en *La Gaceta Mercantil* del 10 de marzo y 7 de abril de 1829, y a personas interesadas en organizar una "rifa por cedullitas, de efectos del mejor gusto y calidad", del 22 de abril del mismo año.

—<sup>6</sup> Dado que el documento es un manuscrito, el apellido Bezde es una interpretación de la firma del aspirante; puede estar errado. Francisco Delaunay había ganado los concursos de carpintería de los tres años anteriores (1826 a 1828), de modo que ya había mostrado su idoneidad para el trabajo. De alguna manera sorprende que no lo haya obtenido este año, máxime teniendo en cuenta que su presupuesto —3.200 \$— fue sólo un poco más oneroso que el de Ballman Malouvie —2.796 \$—, de quien no se tenían referencias.

—<sup>7</sup> AGN, Sala X, 36-2-9.

—<sup>8</sup> *Ibidem*.

—<sup>9</sup> AGN, Sala X, 26-1-12.

—<sup>10</sup> *Ibidem*.

—<sup>11</sup> *Almanaque político y de comercio de la ciudad de Buenos Ayres para el año 1826 y Almanaque de comercio de la ciudad de Buenos Aires para el año de 1829*, publicados por J. J. M. Blondel en la Imprenta del Estado.

—<sup>12</sup> "Rischaud y Dimet, tiene tienda de cerrajería, armería y cuchillería, en la calle de la Plata N\_ 59; fabrican toda clase de herrajes para edificios, buques, & c.; componen toda clase de armas; hacen instrumentos de cirugía, vacían, navajas de afeitar, lancetas, tijeras, sables & c.". *El Argos*, N° 78, 27 de septiembre de 1823, p. 319.

—<sup>13</sup> Véase nota 11.

—<sup>14</sup> Contrato firmado entre Francisco Bradley y la Policía, en AGN, Sala X, 36-2-9. En los almanaques citados de 1826 y 1829, Bradley figura, llamativamente, como comerciante propietario de un almacén de bebidas y no como cohetero. Véase cita 16.

—<sup>15</sup> Documento *Gefe de Policía a propósito del proyecto de las Fiestas Mayas*. Buenos Aires, 1830, Lug. 15, Achivio di Stato di Reggio Emilia (en adelante, ASRe).

—<sup>16</sup> Vicente F. López, *Historia de la República Argentina. Su origen, su revolución y su desarrollo político*. Buenos Aires, Imprenta de G. Kraft, 1913, tomo X, pp. 424-425. Aunque en 1829 López era un joven de 14 años (había nacido en 1815), las impresiones aquí volcadas debieron construirse en base a su propia percepción de los hechos pero también teniendo en cuenta las opiniones de sus mayores, transformadas como propias a la hora de escribir este texto.

—<sup>17</sup> El texto completo del decreto apareció publicado en *El Lucero*, N° 82, lunes 14 de diciembre de 1829.

—<sup>18</sup> Un "catafalco" es una armazón de madera, de variada proporción y altura pero ricamente ornamentada, que se ubicaba en las iglesias para la celebración de exequias fúnebres.

—<sup>19</sup> Todas las citas fueron extraídas de la crónica aparecida en el periódico *La Gaceta Mercantil*, N° 1789, miércoles 23 de diciembre de 1829. El resaltado es mío.

—<sup>20</sup> El Álbum estaba compuesto por una vista de un monumento a erigirse en Navarro; el retrato de Dorrego y la vista del catafalco aludidos; una vista del sepulcro en el Cementerio de la Recoleta y la reproducción facsimilar de las siete cartas escritas por el ex gobernador momentos antes de ser fusilado. La Oración Fúnebre constaba del monumento de Navarro ya citado —con leves variaciones iconográficas respecto del anterior—, un busto de Borrego, dos láminas representando el sepulcro de la Recoleta y el catafalco, iguales a las del Álbum; la lámina con la traslación del cadáver; el parte del general Lavalle dando cuenta del fusilamiento y las siete cartas ya nombradas. Véase *Bacle, litógrafo del Estado, 1828-1838*. Buenos Aires, Amigos del Arte, 1933, p. 47.

—<sup>21</sup> *Colección de los principales proyectos compuestos por orden del superior Gobierno de Buenos Aires desde el año 1828 hasta 1835*. Documento en el ASRe.

—<sup>22</sup> Zucchi cobró 1.200 pesos por la ejecución de las obras, además de 1.500 pesos extras por la elaboración de un volumen de lujo donado al Archivo General con los diseños arquitectónicos realizados para la ceremonia del funeral. Documentos en ASRe, *Carte Profesional 1. Documentos honoríficos e d'altro genere - 1796-1840* y AGN, Sala X, 44-6-18, respectivamente.

—<sup>23</sup> AZ N° 9. Zucchi elabora dos diseños más (AZ N° 449 y 948 que se corresponden con este proyecto, donde muestra el sistema constructivo de las estructuras de madera para el catafalco, con un detalle estricto de cortes y medidas).

—<sup>24</sup> "Los preparativos para los funerales del finado gobernador Dorrego están muy adelantados, y no podrán menos que excitar la curiosidad y la admiración de todos los habitantes de Buenos Aires. Con este objeto el gobierno ha dispuesto que el catafalco, que se elevará en la Catedral quede en su integridad durante algunos días después de la celebración de tan pía y triste ceremonia", en *El Lucero*, N° 83, martes 15 de diciembre de 1829.

“No podemos dispensarnos de elogiar particularmente las personas encargadas de los preparativos de aquella imponente ceremonia, y sobre todo, al señor D. Mariano Lozano, y al arquitecto Carlos Zucchi, que han dirigido con el mayor esmero y gusto la construcción del sarcófago en la Catedral, del monumento en la Recoleta, y del verdaderamente magnífico carro fúnebre”, en *El Lucero*, N° 88, miércoles 23 de diciembre de 1829.

—<sup>25</sup> Testimonio de Tomás de Iriarte, reproducido en José Luis Busaniche, *Rosas visto por sus contemporáneos*. Buenos Aires, Hyspamérica, 1986 (primera edición de 1955), p. 37.

—<sup>26</sup> *Ibidem*.

—<sup>27</sup> Para un panorama completo del período, véase el ya tradicional texto de Tulio Halperín Donghi, *De la revolución de independencia a la confederación rosista*. Buenos Aires, Paidós, 1985. De reciente aparición, R. Pagani, N. Souto y F. Wasserman: “El ascenso de Rosas al poder y el surgimiento de la Confederación (1827-1835)”, en Noemí Goldman (dir.), *Revolución, República, Confederación (1806-1852)*. Buenos Aires, Sudamericana, Colección Nueva Historia Argentina, 1998, tomo 3.

—<sup>28</sup> Carta de Zucchi al gobierno, AGN, Sala X, 16-5-1, 1834. Para un análisis más detallado de este proyecto de Zucchi y sus vicisitudes, véase Aguerre, Munilla Lacasa y Renard: “La Campaña al Desierto de 1833 en monumentos y fiestas: una aproximación al culto de Juan Manuel de Rosas”, en *Segundas Jornadas de Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, noviembre de 1996, pp. 44-54.

—<sup>29</sup> Jorge Myers, *Orden y virtud. El discurso republicano en el régimen rosista*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1995.

—<sup>30</sup> Texto del decreto en *La Gaceta Mercantil*, N° 1789, miércoles 23 de diciembre de 1829.

—<sup>31</sup> Podría tratarse del proyecto conservado en el AZ N° 476, aunque al no disponer de la datación de esta obra y de ningún otro dato sobre ella, se trata sólo de una hipótesis.

—<sup>32</sup> Carta de Zucchi al gobierno en AGN, Sala X, 16-5-1.

—<sup>33</sup> J. J. M. Blondel, *Guía de la ciudad y almanaque de comercio de Buenos Aires para el año 1834*. Buenos Aires, Imprenta del Estado, 1834.

—<sup>34</sup> Presupuestos y contratos en AGN, Sala X, 36-4-8 y 16-5-1.

—<sup>35</sup> *La Gaceta Mercantil*, N° 3.296, 27 de mayo de 1834.

—<sup>36</sup> Carta de Juan María Gutiérrez a Pío Tedín, citada en José Luis Busaniche, *Rosas visto por sus contemporáneos*. Buenos Aires, Hyspamérica, 1986, p. 56.

—<sup>37</sup> *British Packet & Argentine News*, N° 458, 30 de mayo de 1835.

—<sup>38</sup> Decreto declarando fiesta solemne el día 9 de Julio, junio 11 de 1835, en Pedro de Angelis, *Recopilación de leyes y decretos promulgados en Buenos Aires desde el 25 de mayo de 1810, hasta fin de diciembre de 1835*. Buenos Aires, Imprenta del Estado, 1836, pp. 1280-81.

—<sup>39</sup> AZ N° 156.

—<sup>40</sup> “Sucinto programa del Proyecto de la decoración que el que suscribe presenta para su aprobación al Señor Ministro de Relaciones Exteriores...” ASRe, *Carte professionali 2*.

—<sup>41</sup> *Ibidem*.





# .| PROPUESTAS URBANÍSTICAS DE ZUCCHI PARA MONTEVIDEO |.

César  
J. Loustau  
Infantozzi

El Architetto-Ingegnere Carlo Zucchi (1789-1849) permaneció en la República Oriental del Uruguay entre julio de 1836 y agosto de 1842; vino cuando contaba 47 años y se quedó hasta cumplidos los 53.

Hacia poco tiempo que nuestro país había logrado la independencia, pues la constitución que la consagró fue jurada solo seis años antes de su arribo, el 18 de julio de 1830.

El primer mandatario electo fue el general Fructuoso Rivera (1830-1834) y lo sucedió el también general Manuel Oribe (1835-1838). Éste no llegó a culminar su mandato pues su antecesor se levantó en armas y logró deponerlo.

En consecuencia, Zucchi desembarca en Montevideo procedente de Buenos Aires durante la presidencia de Oribe quien, en mérito a sus conocimientos en la materia, lo nombra "vocal ingeniero" de la "Comisión Topográfica" y "funcionario de Policía y de Obras Públicas con dependencia en todo el mismo Instituto y con el sueldo que designa el presupuesto vigente", el 24 de agosto de 1836.

Merece destacarse que, al mes de llegar, es designado miembro de un organismo con competencia en áreas que hoy son propias de la Intendencia Municipal de Montevideo y del Ministerio

de Transporte y Obras Públicas. Asimismo la Comisión Topográfica era la encargada de expedir, en esa época, el título de Agrimensor.

Zucchi, desde el momento en que pasó a integrar la Comisión Topográfica centró su atención en los temas urbanísticos.

Entre los diversos tópicos tratados, le interesaron particularmente aquellos atinentes a la circulación y al transporte, ambos de indudable importancia y vigencia en el urbanismo moderno. Lo preocupa, por ejemplo, el mal estado de las vías de acceso al Mercado Viejo, por las que debían transitar las carretas procedentes del interior del país, portando carne, verduras y frutas.

Pero sobre todo lo atrajo resolver la articulación entre la "Ciudad Vieja" y la "Ciudad Nueva".

Montevideo nació en una península que encierra –entre ella y el cerro que dio nombre a nuestra capital– una estupenda bahía natural. En 1726, Bruno Mauricio de Zavala funda la ciudad y encarga al Ingeniero militar Domingo Petrarca delinear varias manzanas en torno a la bahía. Posteriormente, el Capitán de *Caballos Coraza* Pedro Millán completa el trazado de Petrarca en todo el resto de la península. Tanto Petrarca como Millán se atienden, para efectuar

el trazado, a las prescripciones de las *Leyes de Indias* vigentes para el caso.

Por lo tanto, caracteriza su disposición vial, calles que se cortan en ángulo recto determinando islotes o “manzanas” cuadradas. La orientación de las calles –como lo preveían las citadas leyes– era a *medio rumbo*.

La península, rodeada por el Río de la Plata en todo su perímetro –de escasa profundidad y con fondo rocoso– ofrecía una extraordinaria defensa natural al impedir acercarse a la costa a toda embarcación. Del lado de tierra, una formidable muralla, prácticamente de sur a norte, defendía la ciudad del único flanco vulnerable.

Esta muralla presentaba, en su punto medio, una fortaleza (“la Ciudadela”) del tipo de las que preconizara Sébastien Le Prestre, marqués de Vauban. Dicha fortificación estaba rodeada de un foso que la contorneaba con portón y puente levadizo orientado hacia el oeste, es decir hacia la ciudad. Con el tiempo la fortaleza fue dejando de tener importancia militar, al punto de que se había transformado en mercado (el “Mercado Viejo”). Se rellenó el foso e, incluso, se abrió un vano donde otra fuera el ábside de la capilla, a fin de establecer una comunicación más fluida con el barrio que estaba surgiendo extramuros.

La extensión de terreno comprendida entre la muralla y la “línea del Cordón” (lo que se denominaba el “Ejido de la ciudad”), debía –de acuerdo con las *Leyes de Indias*– estar libre de edificaciones a fin de poder visualizar y repeler cualquier intento de ataque a la urbe. Con los años, esta sabia medida de defensa de carácter militar se empezó a transgredir y surgieron diversas construcciones impulsadas por el aumento de la población que ya no cabía dentro del casco fundacional.

Esta primera expansión del primitivo núcleo urbano –ocupando la zona del “Ejido”– la delineó el ingeniero militar argentino José María Reyes. Su tra-

zado, también ortogonal, sin embargo no está orientado como las calles de la “Ciudad Vieja”. El eje principal –que posteriormente constituiría la avenida 18 de Julio– sigue la dirección de la “cuchilla” y presenta un cierto esviaje con respecto a las arterias del primitivo casco. El acordamiento de ambos trazados no siempre resultó fácil: en especial el entronque de la avenida 18 de Julio con la calle Sarandí era especialmente problemático: Reyes propuso solucionarlo, en el trazado que realizara en 1829, mediante la interposición de una pequeña plaza de forma semioctogonal. Tal idea había sido aceptada en principio por los miembros de la Comisión Topográfica. Cuando se incorporó Zucchi a este órgano en 1836 y se enteró del problema, se opuso tenazmente a dicha postura y esgrimió razones de tal peso que hizo cambiar de opinión a la mayoría del cuerpo.

Zucchi, entonces, se dedicó con ahínco a pergeñar diversas soluciones que dibujó cuidadosamente. No se amilanó con la dificultad que entrañaba la presencia de la *Ciudadela* y propuso, sin titubear, demolerla íntegramente, pues opinaba que “la transformación de la antigua ciudadela en un jardín de recreo (era) tan necesaria para el alivio de la parte más numerosa de la población en los días festivos como también a la salubridad de la ciudad”.

Sin la atadura que significaba la construcción militar proyecta una plaza de superficie doble de la preconizada por Reyes y rectangular en vez de semioctogonal. Las diferentes trazas que dejó Zucchi de sus estudios y propuestas revelan al urbanista de carácter neoclásico que era, respetuoso de las normas estéticas de tal modalidad estilística, en especial en lo atinente a la observancia estricta de la simetría en la disposición de formas y volúmenes.

La plaza Independencia la debemos enteramente a su genio: la proyectó rectangular y de las dimensiones que hoy posee. Su visión urbanística poseía



*ASRe AZ 210*

Carlo Zucchi. Dibujo de  
la Plaza Independencia con  
las tres implantaciones  
posibles para el Teatro Solís.

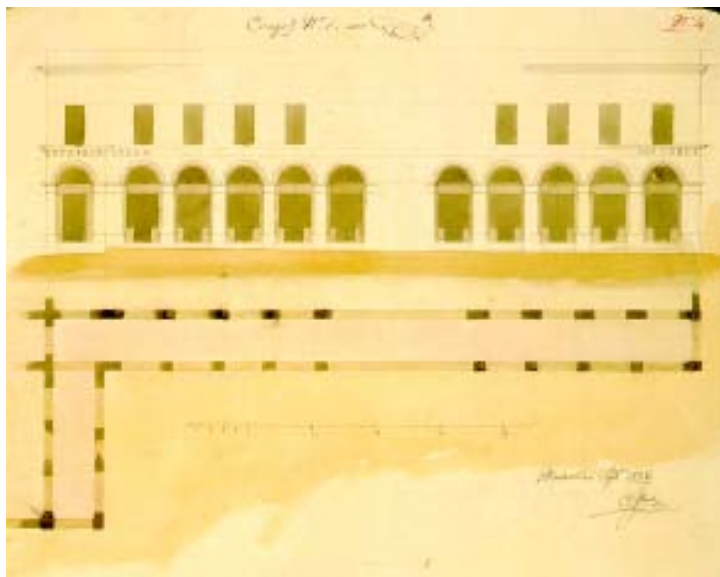
una grandiosidad de la que carecía Reyes. Ello no es de extrañar: quien se forma dentro de las normas arquitectónicas y urbanísticas del neoclasicismo de cuño francés necesariamente adquiere el sentido de lo monumental.

Pero Zucchi no se limitó solamente a diseñar la planta de nuestra principal plaza: estudió y planteó el ordenamiento arquitectónico que debían poseer los edificios que la bordearan. Propuso establecer una recova alrededor de la plaza. Los edificios que la bordearan debían tener los pisos superiores salientes con respecto al de planta baja, de manera de conformar una galería cubierta, sustentada por una serie de arcadas. La forma y proporciones de estas arcadas las estudió minuciosamente: los arcos serían de medio punto, los pilares de sostén de base cuadrada con una estría o cornisa saliente en el punto de acortamiento del arco con el pie derecho y otra cornisa menos saliente un poco más abajo.

La altura de los arcos –y, en consecuencia, del techo de la recova– permitía la existencia de un entrepiso en los locales a nivel de la vereda frentistas a la plaza con aberturas para iluminación y ventilación. El propio Zucchi proyectó y edificó, para el señor Elías Gil, una construcción en la pequeña manzana delimitada por las calles Liniers, San José, Ciudadela y la plaza Independencia. Como no podía ser de otro modo, Zucchi respetó a pies juntillas el ordenamiento edilicio por él propuesto. Es cierto que lo que construyó poseía una planta menos que los planos por él dibujados. Suponemos que los atribulados momentos que vivía el país fueron causa de que quedara inconclusa su idea. Durante la Guerra Grande (1843-1851) el edificio de Elías Gil sirvió de cuartel a un batallón de pasivos (es decir, integrado por hombres ya jubilados); esa fue la razón de que se bautizaran “arcos de la Pasiva” a los que forman la singular recova.

**ASRe AZ 928**

Carlo Zucchi. Estudio para la fachada de la Plaza Independencia.



**MAHMM Colección Alberto Gómez Ruano**

Fotografía que muestra la demolición de la casa de Elías Gil en la Plaza Independencia.

Lamentablemente, el edificio fue demolido para levantar en ese predio en la década de los años sesenta, el "Palacio de Justicia" aún sin concluir. Además, una vez alejado Zucchi de nuestro país, el arquitecto tesinés Bernardo Poncini lo sustituyó y cambió el proyecto de homogeneización de las fachadas frentistas a la plaza en base a arcadas de medio punto, por un sistema trilitico que, en general, fue el que prevaleció con excepción del palacio Salvo, en el cual el arquitecto Mario Palanti respetó el planteo de su coterráneo Zucchi.

De más está decir que, en la actualidad, el aspecto que brindan las construcciones que enmarcan la plaza no puede ser más heterogéneo. En consecuencia, la ambición de Zucchi de unificar las fachadas –al punto de establecer claras pautas que dibujó con esmero– fue, irreverentemente, desatendida. No se observaron ni una altura uniforme de los edificios, ni el establecimiento de arcadas como *leitmotiv* estilístico, ni la utilización de materiales similares ni, siquiera, de una coloración determinada. Se transformó en un popurrí, en un muestrario caótico, en la ejemplificación de lo que ocurre cuando reina la permisividad más absoluta y las reglamentaciones son burladas impunemente.

Zucchi, inspirado en el ejemplo que brindaron los arquitectos Percier & Fontaine, en la rue de Rivoli de París, en época de Napoleón I, pensó hacer otro tanto en nuestra plaza mayor. Buscó obtener unidad de volúmenes, diseño geométrico similar de las fachadas... pero nada llegó a concretarse. En cuanto se alejó del país, sus previsiones se convirtieron en letra muerta. De haber podido ver la realidad actual se hubiera horrorizado. El carnaval edilicio resultante lo tenemos que soportar todos los montevideanos. Solo el acostumbramiento nos hace olvidar y no ver tanta incongruencia, tal adefesio urbanístico por la yuxtaposición de un maremágnum de construcciones dispares.

MAHMM Colección Alberto Gómez Ruano

Fotografía tomada durante la inauguración del monumento a Joaquín Suárez. Al fondo a la derecha puede verse la casa de Elías Gil.



El otro proyecto de Zucchi para Montevideo que tiene connotación urbanística –o, más bien, paisajista– fue el diseño del primer cuerpo del Cementerio Central. La traza de las parcelas y de la caminería denotan al técnico neoclásico que fue el ilustre reggiano.

Todo fue diseñado en torno a dos ejes perpendiculares entre sí y a la observancia de la más estricta simetría. En este caso, también, una vez que se alejó Zucchi de nuestras costas, fue suplantado por Bernardo Poncini quien, como ocurre con harta frecuencia, se creyó en el caso de enmendar la plana a su ilustre antecesor.

Extramuros había surgido, en 1808, una primera necrópolis –donde hoy se hallan las calles Durazno y Andes– de media cuadra de ancho y una de largo. Al extenderse la ciudad fuera del casco colonial y formar el núcleo urbano que se conoció como “Ciudad Nueva” –cuya traza, como hemos dicho realizó el entonces coronel de ingenieros José María Reyes en 1829–, se previó trasladar dicho cementerio al emplazamiento actual del Cementerio Central.

Zucchi, en el año 1838, presenta un plano acompañado de una detallada memoria del nuevo cementerio destinado a sustituir el anterior. La Guerra Grande seguramente fue causa de la detención de las obras. Lo cierto es que recién en el período comprendido entre los años 1858 y 1865 se retoman los trabajos, pero bajo la dirección de Bernardo Poncini quien, como hemos dicho, confeccionó nuevos planos.

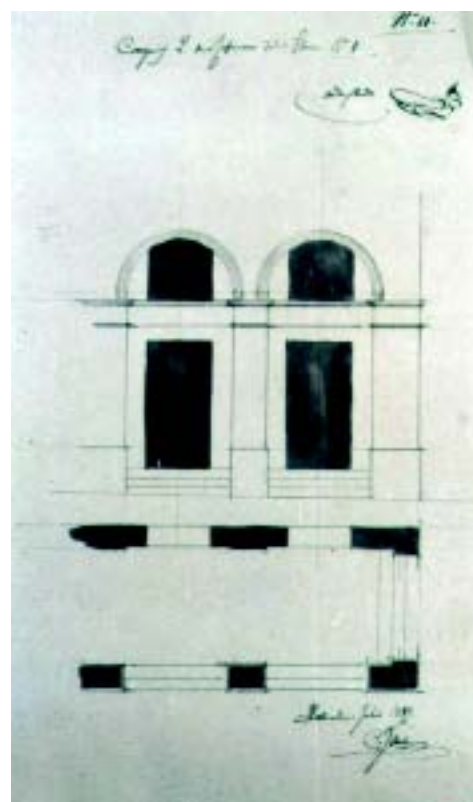
Con anterioridad a su estudio de la plaza Independencia, Zucchi elabora otros proyectos de índole urbanística. A pedido del presidente Oribe y del ministro Llambí, plantea la ubicación de dos plazas, de algunos edificios públicos y diversas dependencias en el nuevo amanzanamiento. Asimismo, pensó destinar a corrales públicos, hospitales y templos determinados emplazamientos, pero tales previsiones nunca se cumplieron.

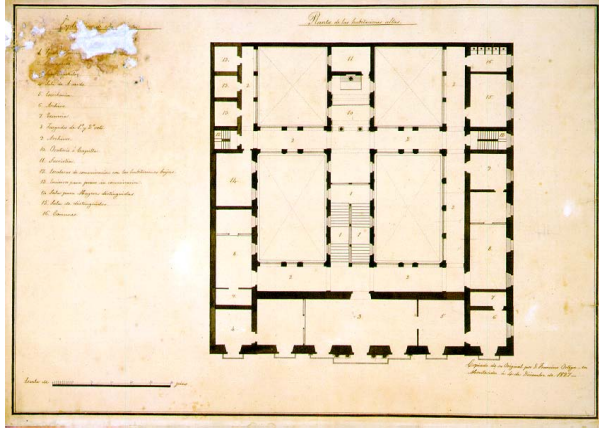
Realizó diversos trabajos de mensura deslindando varios terrenos cuyos confusos títulos no habían permitido amojonarlos debidamente, delimitar las vías públicas ni los terrenos fiscales. Su pericia permitió al Estado quedar en posesión de 22 manzanas que, en puridad, le pertenecían. El gobierno, escaso de recursos, le pagó los honorarios correspondientes con tierras: le otorgó media manzana de la comprendida entre las calles Rondeau, Galicia, Paraguay y Cerro Largo, otra en el viejo casco urbano, en la calle Reconquista y Pérez Castellano, y otro predio cerca del Cubo del Sur.

Resumiendo: de las ideas urbanísticas que el versado técnico peninsular previó instaurar en nuestra capital, sólo subsistió su propuesta –en cuanto a formas y dimensiones– relativa a la plaza Independencia, lo que no es poca cosa. Lástima es que no hayamos sabido aprovechar mejor su inudable genio y su extraordinario saber.

ASRe AZ 968

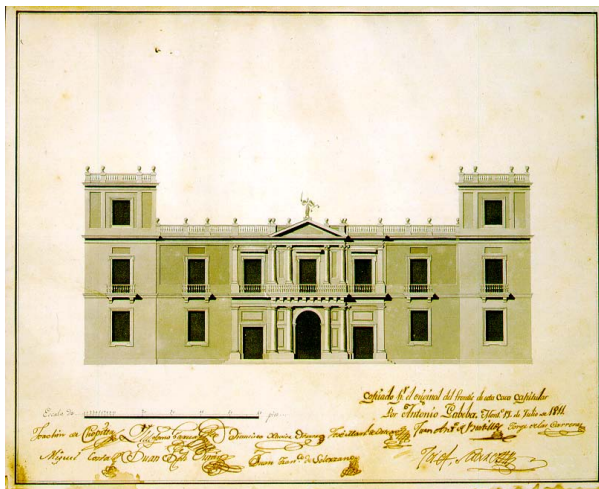
Carlo Zucchi. Detalle de la arquería de la Plaza Independencia.





ASRe AZ 257

Tomás Toribio.  
Planta del Cabildo  
de Montevideo.



ASRe AZ 256

Tomás Toribio. Cabildo  
de Montevideo, Fachada.  
Plano con la firma  
de los cabildantes.





# .| LA DEDICATORIA DE LOS “PENSAMIENTOS” Y DE LOS PROYECTOS DE CARLO ZUCCHI PARA LA TUMBA DE NAPOLEÓN |.

Marcelo  
Renard

Al considerar la producción de Carlo Zucchi en el campo de los monumentos conmemorativos, queda inmediatamente claro el especial lugar que ocupan los cuatro proyectos alternativos para la tumba de Napoleón en París. Son varios los factores que los distinguen del resto de sus monumentos. En primer lugar porque, elaborados en Montevideo, estos proyectos son los únicos no pensados para el ámbito sudamericano. En segundo lugar porque conforman su trabajo de mayor envergadura en el rubro mencionado ya que, por un lado, en ningún otro caso presentó Zucchi tantas alternativas posibles. Como máximo había llegado a proponer tres, tanto para el monumento en memoria del Ejército Expedicionario del Sur (Buenos Aires, 1834), como así también para el monumento fúnebre al general Laguna (Montevideo, 1837). Y por el otro, porque se destacan las dimensiones y la complejidad de por lo menos tres de los cuatro trabajos. Finalmente, es la única obra que va acompañada, no sólo por una extensa dedicatoria, sino también por una aún más extensa descripción y explicación de cada uno de los proyectos alternativos. Estos escritos que fueron editados en un fascículo, en Buenos Aires, en el año

1841,<sup>1</sup> revisten un gran interés porque nos aportan, aunque en forma bastante parcial, datos de la primera estadía en París de Zucchi, y dan cuenta detallada del proceso de gestación de la obra.

En este artículo queremos detener nuestra atención en algunos aspectos del primero de estos escritos.

## LA DEDICATORIA

Los cuatro proyectos están dedicados “*Al chiarissimo architetto il Signor Visconti, Cavaliere della Legion di Onore, Membro dell’Istituto di Francia, Conservatore degli Edifici Civili della Città di Parigi*”, a quien Zucchi había conocido en su primera estadía en París.

¿Pero quién era exactamente “il Signor Visconti”? Ludovico Tullio Giocchino Visconti nació en Roma en 1791. Su padre, Ennio Quirino, estrechamente ligado a la causa napoleónica (ocupó altos cargos en la República romana), debió exilarse definitivamente cuando los napolitanos expulsaron a los franceses de Roma en noviembre de 1799. En 1801 Ludovico, naturalizado francés, se encuentra con su familia instalado en París, donde su padre es conservador del museo de antigüedades en el Louvre. Luego de abandonar sus es-

tudios de pintura, Ludovico, ahora Louis, inicia en 1808 la carrera de arquitecto en la École des Beaux-Arts, donde es alumno de Charles Percier. En 1817 inicia su actividad profesional como empleado del Estado. En los años centrales de la década de 1820, época en la cual le presentan a Zucchi, Visconti, además de realizar trabajos en forma particular, va ascendiendo en su carrera oficial. En 1825, año de su casamiento y del nacimiento de su primer hijo, es nombrado arquitecto de la Biblioteca real. Al año siguiente es arquitecto inspector de los distritos 3º y 8º de la ciudad de París. Y es precisamente una noticia sobre esa biblioteca que Zucchi lee en un diario en Río de Janeiro, la que lo decide a enviar sus proyectos a Visconti: *"A togliermi della perplessità si offri un giornale del Rio Janeiro, ove lessi onorevole menzione della Biblioteca Nazionale di Parigi e del degno suo architetto.* (p. 9 de la dedicatoria)<sup>2</sup> Con el correr de los años llegará a ser un arquitecto prominente de los círculos oficiales franceses, obteniendo en 1853, pocos meses antes de morir, el cargo de arquitecto del emperador y de las Tullerías.

Pero aquí surge un nuevo interrogante: ¿qué relación existió entre Visconti y Zucchi?

Evidentemente no demasiado estrecha por lo que el mismo Zucchi escribe en su dedicatoria: *"Non sarà poca la sorpresa che dovrà cagionarvi l'arrivo [...] d'una lettera [...] firmata col nome di persona che a prima vista vi sarà sconosciuta,...* (p. 7), a lo que inmediatamente agrega: *Però chi vi scrive non ha dimenticato il grazioso accoglimento che da voi ricevette quando ebbe l'onore d'esservi presentato dal non mai bastantemente encomiato Sigr. Denon...* (p. 7); manifestando, poco después, la esperanza de ser recordado: *"Or che vi ho posto in via, mi lusingo che ritroverete nelle vostre reminiscenze qualche remoto ricordo di colui che oggidì si prende la libertà di scrivervi,...* (p. 7)."

En esta dedicatoria, escrita con la habitual retórica laudatoria de su época, Zucchi se ocupa de presentarse humildemente a los ojos de Visconti, pero sin dejar de hacerle entrever tanto su nivel profesional como así también el ambiente por él frecuentado durante su estadía parisina. Es así que aparte de subrayar su relación con Denon, menciona varios nombres de artistas –obviamente familiares a Visconti– franceses e italianos, con quienes compartía, además de los intereses artísticos, los ideales políticos. Al respecto es lógico pensar que deben haber sido estas afinidades políticas y artísticas las que le facilitaron su inserción en el medio parisino.

Nos parece interesante detenernos en estos nombres, algunos bien conocidos, que nos permiten hacernos una idea acerca de entre quienes se movió Zucchi en su primera y breve estadía en la capital francesa. Aparecen mencionados en dos grupos separados. Primeramente Zucchi cuenta el dilema que se le presentó en el momento de elegir algunas *mani amiche* a las que hacer llegar *le coserelle* que conforman su trabajo: *"...Mr. Denon non esisteva più! I signori Percier, Casas, Mazois, Moreau, a' quali avrei potuto affidarle con piena confidenza, furono già rapiti alla Società...* (p. 8)."

Como ya vimos, Dominique Vivant, barón Denon (1747-1825), diplomático, político, coleccionista, literato, dibujante y grabador –profesión ésta que no deja de ser significativa en lo que a Zucchi respecta– es el nombre clave en relación con Visconti, dado que fue él quien los presentó. Es notoria la importancia de su obra como organizador y director del museo Napoleón en el Louvre (el actual museo del Louvre), cargo al que dimitió en 1814. Ya dijimos que el padre de Visconti fue conservador de este museo. En su autobiografía, Visconti nos cuenta algo de la relación profesional de su padre con Denon: *"M. Denon avait la plus grande confiance en [mon père] et ne décidait rien sans en prendre son avis*

**AZRe AZ 970 A**

Detalle del monumento sepulcral a Napoleón en la colina de Chally. Variante.



*dans les dispositions des salles des antiques*”<sup>3</sup>

El arquitecto Charles Percier (1764-1838), mencionado más arriba como profesor de Visconti, es lo suficientemente conocido como para explayarnos más sobre él. Baste recordar su colaboración con Pierre Fontaine (1762-1853) y su importancia dentro del panorama de la arquitectura neoclásica de fines del siglo XVIII y de la primera mitad del XIX. Ambos fueron nombrados arquitectos oficiales en 1813 y realizaron numerosos encargos para Napoleón, para los Borbones y para Luis Felipe, a la vez que desarrollaron una actividad relevante en el ámbito de la *École des Beaux Arts*.

De los otros tres nombres citados por Zucchi diremos que sólo de Charles François Mazois (1783-1826) tenemos hasta el momento datos concretos.<sup>4</sup> Arquitecto y arqueólogo, fue uno de los discípulos predilectos de Percier. Trabajó en Nápoles convocado por Murat. Es autor del Pasaje Choiseul en París. Como arqueólogo se dedicó a estudiar ruinas pompeyanas y publicó uno de los más importantes trabajos sobre la antigua ciudad sepultada por el Vesubio.<sup>5</sup>

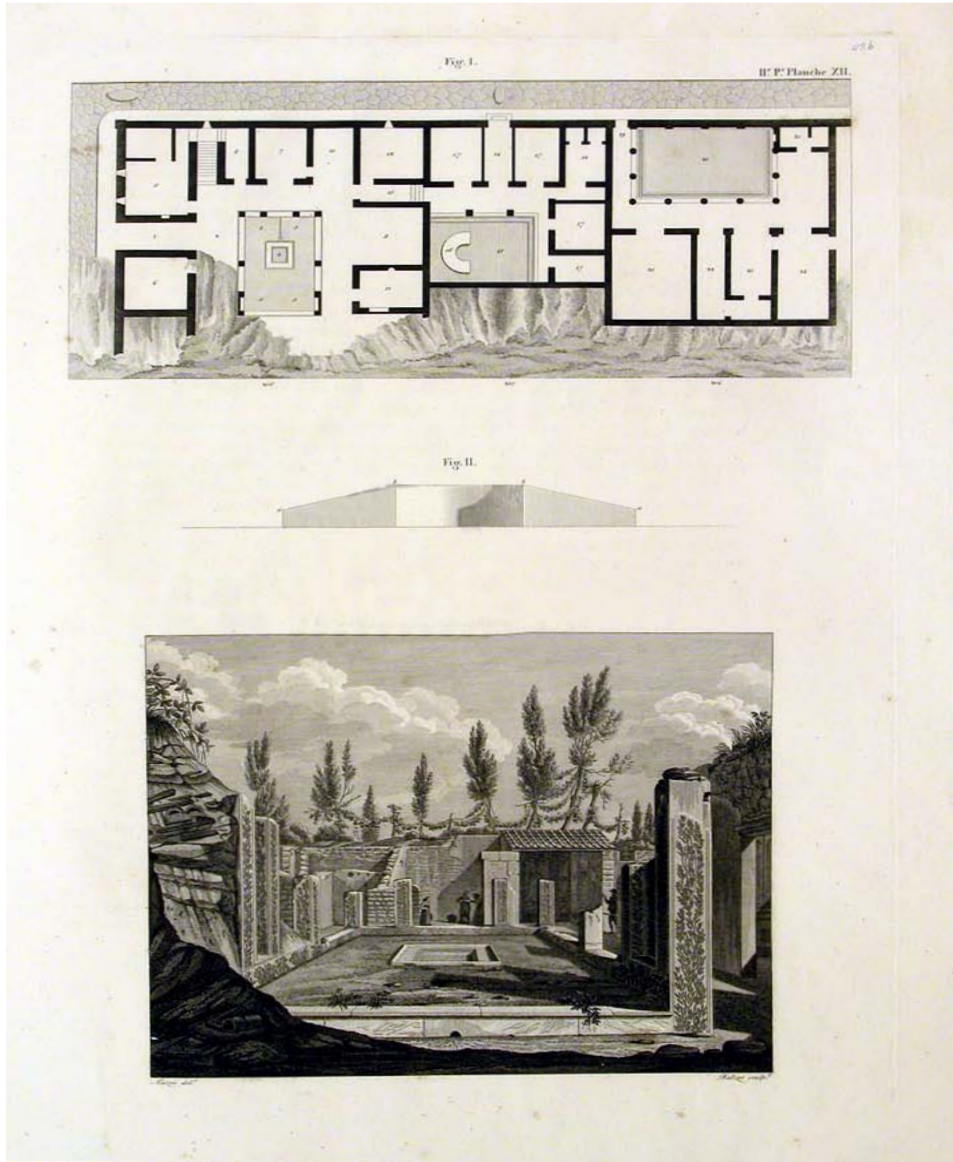
El segundo grupo de nombres citados por Zucchi aparece un poco más adelante, después de algunas consideraciones sobre el efecto del paso del tiempo: *“A chi dunque, dimandava a me stesso, a chi raccomandarle? - Visconti, Santi, Marrocchetti, Emerico David, Vincent-Mery, Ciceri, Léger, Couder, Carnevali, Beugnot, Chapuy, fra gli artisti saranno in vita?... e fra i cultori delle belle-lettere, Giannone, Mirri, Salfi, Ugoni, Bottura, Martelli, che saranno divenuti?...”*

De todas estas menciones,<sup>7</sup> y dejando de lado al propio Visconti, podemos reconocer a Eméric David (1755-1838), el arqueólogo y crítico francés que se distinguió por su amor a Italia y al arte grecolatino. Fue el autor de las *Recherches sur l'art du statuaire considéré chez les anciens et les modernes*. También es reconocible la

figura de Pierre-Luc-Charles Ciceri (1782-1868), pintor y decorador francés, que alcanzó enorme éxito no sólo como escenógrafo operístico sino también como pintor de acuarelas, que vendía muy bien y a precios altos. Acogió en su taller a multitud de pintores jóvenes, franceses y extranjeros, que pronto pasaron a ser sus colaboradores. En 1825, siendo decorador principal de palacio y de la Ópera, Zucchi trabajó bajo su dirección (más adelante volveremos sobre este hecho). El reggiano también colaboró con el dibujante y arquitecto Nicolas Chapuy (1790-1858) y con Amédée Beugnot, responsables ambos de una edición de las obras completas de Palladio publicadas en dos partes. En la primera de ellas, aparecida en 1825, participó Zucchi en la realización de las reproducciones de los diseños palladianos, como integrante del “atelier” de Chapuy.<sup>8</sup>

De los literatos nombrados, hasta el momento sólo tenemos datos de tres de ellos. Camillo Ugoni (1784-1855), nacido en Brescia, fue carbonario. En 1811 estuvo en París comisionado para saludar a Napoleón por el nacimiento del rey de Roma. Debió exilarse por razones políticas y se estableció en la capital francesa, pero murió en su ciudad natal. Por su parte, el anticlerical Francesco Salfi (1752-1832) además de escritor fue filósofo, adepto a la Revolución Francesa. En 1815 se refugió en Francia, donde murió. Finalmente, de Paolo Giannone sabemos que fue amigo cercano de Zucchi. Existe una carta suya del 4 de noviembre de 1824, estando ambos en París, en la que Giannone se dirige a su amigo escribiéndole *Mio caro Carluccio*. En ella le dedica un poema por su onomástico.<sup>9</sup>

Nos quedan sin embargo dos nombres que dejamos para el final por distintos motivos. El primero de ellos es Marrocchetti que, indudablemente debe ser el escultor Carlo Marrocchetti (1805-1868). Nacido en Turín, vivió la infancia y parte de la juventud en París,



Charles François  
Mazois, Lámina de  
"Les Ruines de  
Pompei" 1824-1828.

donde su padre, abogado, ejerció funciones oficiales en el gobierno napoleónico. Allí estudió con dos artistas prominentes de la era de Napoleón: escultura con François Joseph Bosio y dibujo y pintura con el barón Gros. En 1822 –año de la muerte de su padre– parte para Roma, donde frecuenta la Academia de Francia de Villa Medici. Cinco años más tarde vuelve a París donde permanecerá hasta 1848. Desde este año hasta 1867 se establece en Londres. De sus obras mencionemos, por ejemplo, cuatro esculturas para la iglesia de la Madeleine y la tumba de Bellini en el cementerio Père Lachaise en París, sin olvidar los dos monumentos para Turín: el de Emanuele Filiberto, considerado su obra maestra, y el de Carlo Alberto. Con respecto a Marrochetti lo que sorprende es que, más allá de parecer demasiado joven como para formar parte activa del ambiente en el que Zucchi supuestamente se movió, no estuvo en París precisamente en los años en que éste vivió allí. Tampoco parece posible que Zucchi se refiera al padre del escultor que, como vimos, murió antes de su llegada a Francia. ¿Lo habrá conocido y tratado realmente, o lo menciona sabiendo que, en el momento que escribe, Carlo Marrochetti es una figura prestigiosa en París, y que sin duda Visconti lo conoce bien?

El segundo nombre que queremos destacar es el de Carnevali. Se trata de Cesare Carnevali (1764-1835),<sup>10</sup> escenógrafo reggiano alumno de Francesco Fontanesi. Hacia 1800 pasó a Barcelona y posteriormente a París donde lo conoció Zucchi, tal como se lee en la carta del 4 de marzo de 1844 dirigida desde Río de Janeiro a su cuñado Jacopo Bongiovanni, en la que se refiere a Vincenzo, hermano de Carnevali, también él escenógrafo, con quien Zucchi trabajó durante los años anteriores a su exilio de Italia:<sup>11</sup> *“Mi ha fatta somma pena sapere la morte di Vincenzo Carnevali, io che credevo di trovarlo a Parigi [...] era andato ivi, a raggiungere suo fratello Cesare che in quella città conobbi e tanto più era sicuro che era in Parigi quanto che un pittore scenografo col quale avevamo lavorato assieme sotto la direzione di Ciceri (véase más arriba) mi confermò [...] aver lasciato nel 1836 ambi fratelli sani e salvi.”*<sup>12</sup>

El hecho de que Zucchi sólo mencione nombres y no especifique el tipo de relación que lo unió a ellos ¿cómo debe interpretarse? Por ahora parece confirmar simplemente lo que aportan los datos fragmentarios consignados más arriba: en París Zucchi siguió realizando el tipo de tareas a las que se había dedicado antes de ser arrestado en Milán.<sup>13</sup> Sin embargo la mención en primer término de Percier y Mazois, junto a Casas y Moreau, en quienes podía tener “plena confianza”, podría quizás significar –teniendo en cuenta la diferencia de edad existente entre Zucchi y los dos primeros– que el reggiano realizó estudios de arquitectura en forma particular con Percier y/o uno de sus discípulos predilectos. Y esto aclararía por qué Zucchi se presenta como arquitecto recién en América del Sur y no antes.

Charles François Mazois, portada de “Les Ruines de Pompei”.





## PEDRO DE ANGELIS

En la nota 1 mencionamos a este personaje cuya amistad con Zucchi fue determinante para la carrera profesional de este último. En lo que respecta a los proyectos para la tumba de Napoleón queda claro que de Angelis no sólo fue el editor del fascículo con los *"Pensamientos..."*, sino que actuó como consultor y asesor de su amigo durante la gestación de los mismos, y le brindó su ayuda en distintas instancias del envío de todo ese material a Visconti. Esto está documentado, además de en el *avertissement* del fascículo, en las cartas del napolitano para su amigo. Entre el 22 de abril de 1841 y el 29 de marzo de 1843 son once las cartas en las que de Angelis hace referencias a distintas cuestiones relacionadas con el tema.<sup>14</sup>

## RECEPCIÓN POR PARTE DE VISCONTI

El 29 de octubre de 1842 Visconti le escribía lo siguiente a F. A. Garnier:<sup>15</sup>

*"J'ai reçu quelque temps après le concours de Napoléon le beau travail de Mr. Charles Zucchi, et j'ai le regret de ne pas avoir pu le faire exposer; l'époque de l'admission des projets était expirée depuis un mois. J'ai répondu à l'illustre confrère sur le champ une lettre fort détaillée que j'ai adressée à son adresse à Buenos-Ayres, poste restante. Je suis vraiment désolé qu'il n'ait pas reçu cette lettre. Veuillez être assez bon, Monsieur, pour lui renouveler tous mes remerciements pour la dédicace de son opuscule qui renferme des pensées très justes sur le monument du grand homme. Je lui demandais aussi s'il voulait publier l'atlas qu'il a bien voulu m'envoyer: cela ferait un travail fort intéressant. Mais, comme je n'ai point reçu de réponse, je croyais qu'il ne voulait pas y donner suite.*

*Veuillez être assez bon pour lui dire que je suis tout à sa disposition et que je ferai là dessus tout ce qu'il voudra."*<sup>16</sup>

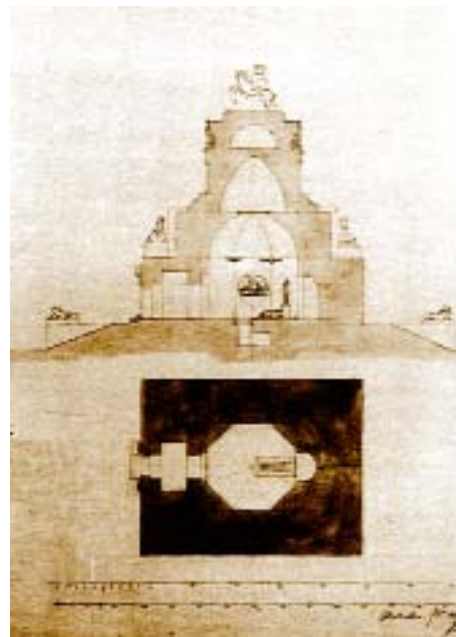
Y termina con su saludo a Garnier.

A su vez, el 29 de marzo de 1843, de Angelis le escribía a Zucchi, quien se encontraba en Río de Janeiro: *"[...] Il sig. Garnier mi ha spedito una lettera per voi, che riceverete in allegato. Ho fatto chiedere in posta se c'era qualcosa per voi, ma mi hanno detto di no. Il fatto è che da sei mesi a questa parte hanno preso la brutta abitudine di bruciare tutto quello che non viene reclamato, e quella del sig. Visconti sarà finita sicuramente tra le fiamme. Mi dispiace molto per voi. [...]"*<sup>17</sup>

Estas dos citas permiten conocer en parte el final de la historia: las auspiciosas acogida y disposición de Visconti para la obra de Zucchi, como así también su exclusión del concurso.<sup>18</sup> Y la infeliz circunstancia de la pérdida de la carta de Visconti. Habría sido sumamente interesante conocer esa

ASRe AZ 318

Carlo Zucchi. Variante del monumento a Napoleón.





respuesta *fort détaillée* en la que, con toda seguridad, Visconti habrá comentado "detalladamente" las ideas y los proyectos del reggiano. Hasta el momento no conocemos ningún documento que nos indique que Zucchi se haya contactado con Visconti en París durante su segunda y última estadía antes del regreso definitivo a Reggio Emilia. Lo que no deja de sorprender, dada la predisposición de este último si nos atenemos a lo que le escribió a Garnier, además de dejarnos con la incógnita de cuál habrá sido la dimensión real de la relación que unió a estos dos notables arquitectos del siglo XIX.

ASRe AZ 872

Alegorías, ángeles y elementos decorativos. Dibujos calcados por Zucchi de otras fuentes.



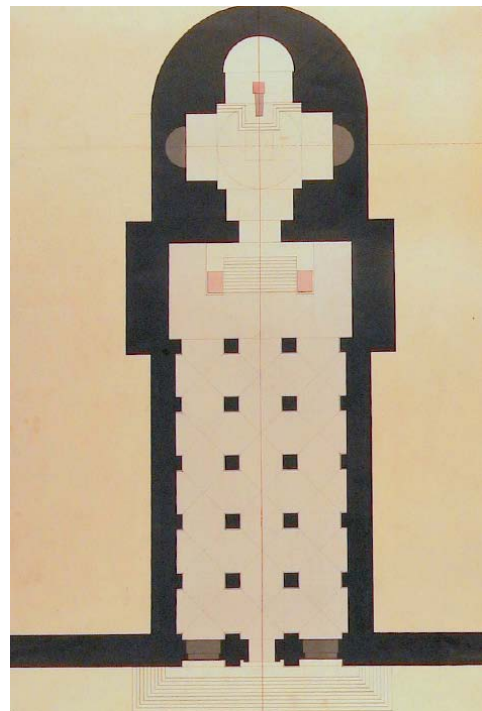


*ASRe AZ 290*

Carlo Zucchi. Monumento a Napoleón. En el interior de la Iglesia de los Inválidos.

*ASRe AZ 286*

Carlo Zucchi. Variante del monumento a Napoleón.



—<sup>1</sup> El título del fascículo es: “*Pensées sur le Monument de Napoleon, Suivies de Quatre Projets en Ébauche, Dédiées à Monsieur I. Visconti, Architecte, par Carlo Zucchi*” El texto está en francés, salvo la dedicatoria que está escrita en italiano. La edición es de la “Imprimerie de l'état” (Imprenta del Estado), administrada por Pedro de Angelis, quien en un “Avertissement de l'éditeur” aclara que ha sido él quien le ha solicitado a Zucchi sus “Pensées...” para editarlos por considerarlos de interés.

—<sup>2</sup> Digamos al pasar que Visconti estuvo a cargo de la Biblioteca Nacional hasta su muerte y que sus realizaciones allí estuvieron plagadas de inconvenientes. Ver al respecto Balayé, S. y K. Kantorska: “Une bibliothèque nationale rue de Richelieu”, en VVAA.: *Louis Visconti 1791-1853*, Paris, Délégation à l'Action artistique de la ville de Paris, 1991. Agreguemos además que Zucchi parece estar al tanto de esos inconvenientes y de la importancia que dicha tarea tenía para Visconti ya que le escribe: Il primo sentimento che in me ridestossi fù, (...), di somma compiacenza al sapervi trionfante degli ostacoli che sino al 1832 vi si erano opposti, e che avevano ritardata l'esecuzione di un progetto di vostra predilezione... (p. 9)

—<sup>3</sup> Visconti, Louis Tullius: “*Autobiographie*”, en VV AA.: *Louis Visconti 1791-1853*, Paris, Délégation à l'Action artistique de la ville de Paris, 1991. p. 22.

—<sup>4</sup> Con respecto a Casas, es posible que se trate de Louis-Francois Cassas (1756 - 1827), pintor y grabador francés apasionado por la antigüedad grecolatina que realizó extensos viajes por Italia (Roma, Venecia, Nápoles y Sicilia), por las costas de Istria y Dalmacia, por Turquía, Siria, Palestina, Chipre, Asia Menor y por Egipto, durante los cuales relevó una gran cantidad de imágenes con distintos aspectos de esos lugares. Las mismas fueron publicadas luego de su regreso a París en 1792 y son valiosas tanto desde el punto de vista arqueológico como arquitectónico. Fue profesor de dibujo de la Fábrica de tapices de los Gobelinos hasta su muerte. Como pintor se presentó en el Salón en 1804 y 1814. Para la École des Beaux-Arts realizó en corcho y terracota unos 745 modelos de monumentos antiguos que tuvieron un papel determinante en el desarrollo del Neoclasicismo a principios del siglo XIX. En lo que respecta a Moreau, Carlos Pérez Montero en su artículo “El arquitecto Carlos Zucchi y sus proyectos para la tumba de Napoleón en París” en la Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, Montevideo, 1949, tomo XVIII, p. 133 se refiere a él como Charles Moreau, “arquitecto y pintor.”

—<sup>5</sup> Charles Francois Mazoiz, “*Les ruines de Pompei, desinées et mesurées*” par F. Mazois, architecte pendant les Années. 1809, 1810, 1811, ouvrage continué par M. Gau architecte, Paris, P. Dedot et F. Dedot, 1815-1831, 4 vol.

—<sup>6</sup> Entre otras cosas dice que está ausente de París desde hace más o menos dieciséis años, lo que coincide con los datos disponibles: si de 1841, año en que está fechada la dedicatoria, retrocedemos unos dieciséis años, llegamos a 1825/1826.

—<sup>7</sup> Pérez Montero en el artículo citado en la nota 4 nos dice: “Couder, pintor de calidad, discípulo de Regnault y de David;...” (p. 133), se trata de Louis Charles Auguste Couder (1789-1873), pintor francés reconocido especialmente por sus cuadros históricos para el Museo Histórico de Versalles. También recibió el encargo oficial de decorar la bóveda de la galería de Apolo en el Louvre. Más adelante Pérez Montero (p.134) se refiere a Giambattista Martelli, “escritor milanés, de amplia cultura clásica.” Agreguemos que Vincent- Mery sea probablemente el arquitecto mencionado como autor de la tumba del mariscal André (1758-1817) en el cementerio de Père Lachaise en París.

—<sup>8</sup> Véase al respecto: Badini, Gino: “El epistolario de Carlo Zucchi...”, en Aliata, F. y L. Munilla Lacasa (compiladores) *Carlo Zucchi y el Neoclasicismo en el Río de la Plata*, ob. cit.

—<sup>9</sup> Véase: Badini, G.: *Lettere dai due mondi*, ob. cit., p. 378. La fecha de esta carta y el motivo de la misma, –el cumpleaños de Zucchi– plantean un interrogante ya que Zucchi nació el 25 de febrero de 1789.

—<sup>10</sup> Véase Badini, G. y C. Rabotti: *Pittori reggiani 1751-1930*, Reggio Emilia, Tipolitografía emiliana, 1983, p.92

—<sup>11</sup> Véase Aliata, F., M. Renard y otros: “Carlo Zucchi. Cronología”, en Aliata, F. y L. Munilla Lacasa (compiladores) *Carlo Zucchi y el Neoclasicismo en el Río de la Plata*, ob. cit., p. 107. Véase también nota 9.

—<sup>12</sup> Véase Badini, Gino: *Lettere dai due mondi*, ob. cit., p. 58.

—<sup>13</sup> Véase la nota 6.

—<sup>14</sup> Véase Badini, G. ob. cit., p. 179-183; 185-187; 192-193; 241.

—<sup>15</sup> Garnier era un amigo o conocido de de Angelis en París a quien éste menciona repetidas veces en sus cartas a Zucchi.

—<sup>16</sup> Archivio di Sato di Reggio Emilia, CZ, (Parigi, N\_3, 1842).

—<sup>17</sup> Véase Badini, G. ob. cit., p. 241.

—<sup>18</sup> Al respecto sería interesante poder saber a ciencia cierta cuáles eran realmente las expectativas de Zucchi en relación con dicho concurso.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

### Cartas de Carlo Zucchi

A monsieur m. Víctor Pedretti, artista,  
*Paris (recommandie à Richaud – Rue de Gravemont n. 13 bis á Paris).*

Buenos Aires, 17 abril 1828

Queridísimo Señor Pedretti

Recibí su gentilísima del 5 de septiembre próximo pasado por medio del indicado Sr. Monticelli.

No respondí hasta ahora porque no se me presentó ninguna ocasión favorable, y después porque estuve gravemente enfermo, por lo que debí permanecer en cama por más de un mes y medio.

No hace más de siete días que salgo de casa, y por cierto que no totalmente restablecido, pero hay que tener paciencia, mientras la necesidad hace milagros forzosos en estas tierras. Lo que fue peor, en el momento en que más falta me hacía la presencia de Livia, ella también cayó enferma. ¡Imagínese qué consuelo! Ahora ella ya comienza a restablecerse y recuperar las fuerzas perdidas. Me complace saber que Ud. está sano, como asimismo nuestro estimado Paccaroni, a quien le auguro otros setenta y cinco años de vida, pero más felices de los que ahora puede pasar. Hágale llegar mis saludos cordiales, y asegúrele que tengo por él una verdadera y sincera estima. Livia le encarga lo mismo. Si ve a Adolfo saludelo y pregúntele por qué tanto él como Rabitti, de parte suya como secretario del gabinete, no han respondido mis tres cartas, habiéndole indicado yo el modo de hacerme llegar las suyas de manera segura, sin dilaciones ni gastos. La misma suerte han tenido también las cartas que había incluido directamente a Rabitti, a quien le recomendé calurosamente que las hiciese llegar a su destino, de modo que estoy sin noticias de Europa desde mi partida, y vivo en una continua tristeza ignorando qué ha sucedido con mis mejores amigos. Escribí también al buen Desiderio Martelli, pero éste también me ha dejado en ayunas y sin respuesta. Si aún vive en París trate de encontrarlo, saludelo afectuosamente tanto a él como a su familia, lamentando en mi nombre su silencio y su indolencia.

Me pide un parecer, querido Pedretti, un consejo que para decirle la verdad, estoy sudando de sólo pensar que le debo dar mi opinión, así que imagínese si se tratase de dársela definitivamente negativa o afirmativa. Es algo muy delicado. Si se podría desplegar aquí favorablemente su porvenir, es algo que me permitiré responderle diciéndole cómo veo la situación de las bellas artes en este país. Usted después resolverá como su juicio y buen sentido se lo sugieran, porque yo después no quiero ni ser bendecido ni maldecido. Mi opinión, mi manera de ver no tendrá que ser tomada por Ud. como un artículo de fe. Piense que todos tenemos nuestro modo de sentir las cosas. Sé que hay otros que piensan distinto de mí, que por el momento concuerdan en que no hay nada que hacer en este país en cuanto al comercio de las bellas artes; confían y hacen todas sus conjeturas en torno de la paz venidera, como si los habitantes de Buenos Aires deberían tornarse todos sabios e instruidos al mismo tiempo, y que el interés y el buen gusto por las bellas artes les debiese entrar en sus cuerpos por milagro. En relación con el comercio quizás se podría hacer algo, pero también esto lo dudo.

Buenos Aires es una tierra muy joven para que en ella las bellas artes puedan tener vigor, por consecuencia también éstas están totalmente en la infancia, y para los artistas de cualquier origen no es un país que les pueda suministrar el modo de hacer no ya una brillante fortuna sino tan siquiera mediocre. Aquí se desconoce el grabado, no se tiene ninguna idea de pintar al fresco, a la ténpera o a la cal. Ni siquiera se sabe lo que son los pintores históricos. La idea que se tiene de la litografía es menos que cero. La arquitectura, que no es sólo la que tendrían que necesitar sino también la que les hace falta – y hablo de arquitectura simplemente civil, la que sirve para distribuir, para hacer cómoda una vivienda– la descuidan de tal manera que prefieren un albañil a un arquitecto o un ingeniero. De todas las ciencias y todas las bellas artes los habitantes de Buenos Aires tienen un conocimiento tan circunscrito, tan lejano que es imposible describir: es por esto que fundo mi opinión de que aunque les llegue la paz, no se convertirán de pronto ni en científicos ni en inteligentes, así como tampoco adquirirán el buen gusto.

Éste es precisamente el país de los artesanos. El herrero, el carpintero, el albañil, el zapatero, el sastre, etc., y cuantas artes mecánicas hay podrán hacer bien sus tareas, mientras los ochenta mil habitantes de Buenos Aires tengan necesidad de cerraduras, puertas y ventanas, casuchas para resguardarse del inconstante clima que reina, zapatos, ropas, etc. El hombre dedicado a las bellas letras, el artista de

algún mérito, si no morirá de hambre poco le faltará. Como le digo de los arquitectos, que son los que más necesidad tienen, aquí seremos unos cinco o seis, entre franceses, ingleses e italianos; apenas ganamos para vivir, y sé de muchos que les faltan 99 céntimos para hacer cinco francos. Aquí las bellas artes están tan bien conceptuadas que cuando un arquitecto presenta un plano, un proyecto hecho con todas las reglas que exige la profesión, la necesaria claridad, apenas si se dignan echarle una mirada por encima, para agregar: "esto no es más que pintar", frase que equivale a decir: trabajo sin valor, poca cosa, una bagatela, una tontería. El arquitecto trata de persuadirles que no es cosa tan minúscula como creen, y que para llegar a hacer esto tuvo que estudiar muchos años, pasar otros más en la academia, viajar. Y sepa lo que responden: "¡qué mal empleó su tiempo!" con un tono tan irrisorio que agotaría la paciencia de un santo anacoreta, si no reflexionase que son tan ignorantes, y sus facultades mentales son tan pobres, que les está concedido el pleno poder de reírse y burlarse de todo aquello que no conocen. De hecho sería pretender lo imposible si se quisiese que hombres que apenas tienen conocimiento de las nociones elementales, no ya de la arquitectura sino del arte de fabricar o construir, pudiesen extasiarse, estimar, evaluar, apreciar un trabajo hecho con toda su exactitud. Lo que es incompatible con sus ignorancias es que si alguna vez llaman al arquitecto para alguna construcción o proyecto, le ordenan y exigen que sea hecho con la máxima puntualidad, y terminan sus pretensiones a la manera de Europa: sin economía, con lujo, en una palabra, sin que eso produzca gastos extras o recompensas para el arquitecto-ingeniero... pero quiere ser bien servido. En este orgullo se ve muy bien, y los deja reconocer en toda la extensión del término, que son de raza española europea.

Es fácil que caiga en la trampa un artista nuevo recién venido de Europa que no conozca el país. Yo por cierto caí en las redes. Si hubiese hecho sólo la tercera parte del trabajo que hice en dieciséis meses en América, es decir si lo hubiese hecho en Europa, en París, ya tendría unos cuatro o cinco mil francos de fortuna. Aquí en cambio estoy, con todo lo que trabajé, estudié y quizás hasta me enfermé por eso, igual que el primer día en que bajé a tierra en Montevideo. Esto no es charla, son hechos, pues hablo a partir de la experiencia. El artista que no tenga otra respuesta que la de las bellas artes puede quedarse donde está. Si además tiene el ingenio del comercio, de la cábala, del enredo, de la especulación, puede arriesgarse a hacer tres mil quinientas leguas, y puede encontrar algún recurso para hacer fortuna, pero limitada, porque las grandes fortunas se han extinguido, gracias a la gran afluencia de extranjeros que han abierto, a costa de fraudes, supercherías y engaños, los ojos a los estúpidos e indolentes habitantes de la América del Sur. Una advertencia saludable: no prestar atención a ninguno de los viajes publicitados hasta ahora por la América del Sur (hablo de ellos porque ahora ya los conozco). Están repletos de mentiras. Fueron publicados en parte por especulación, y sus autores los compilaron sin saber ni siquiera qué lugar del globo ocupaba Buenos Aires. Otros fueron escritos por gente vil y vendida, con el fin de engañar a los europeos sobre el estado floreciente y feliz de Buenos Aires y las provincias adyacentes. Buenos Aires es la tumba del hombre de letras y del artista instruido, es tierra para el artesano pero no para el artesano artista, sino para el estafador, el especulador, el charlatán, el aventurero. Esta es mi opinión sobre Buenos Aires y la América del Sur.

Me dice que el Sr. de Angelis tiene poder en esta ciudad: no sé, e ignoro en absoluto de qué poder dispone. Vive como un particular que tiene la manera de ganar unas mil piastras lo más rápido que le sea posible, operación que cualquier individuo trata de hacer, en particular nosotros los europeos, para mandar al diablo cuanto antes este paraíso terrestre si así lo quisiese.

El Sr. de Angelis ha hecho como hacen muchos otros, estudian el país mientras permanecen en sus escritorios y es así que se engañan en cuanto a sus especulaciones. Nuestro compatriota querría convertir a Buenos Aires en el Pindo de Europa. Querría generar doctos y sabios, lo que es mucho más que inverosímil, porque la juventud de aquí no tiene la más mínima gana de estudiar, y es enemiga de la aplicación. Su empresa es absolutamente loable, pero los resultados no coronan ni coronarán sus buenos deseos o sus esfuerzos. ¡Es una lástima, porque es un hombre de bien! Si tantas fatigas que se impone sólo le costasen palabras, paciencia. ¡Se arrojan tantas al viento! Pero lo peor es que lo hace y lo hará a costa de su propio dinero. De Angelis llegó a esta tierra con algún capital. Lo gastó todo en la fundación de un Colegio para jóvenes; la suma que trajo no le resultó suficiente ni siquiera para cubrir supongo que la tercera parte de los gastos. Tuvo que recurrir a préstamos, y los préstamos que se hacen aquí ascienden al doble y aún más de los empréstitos usurarios que se hacen entre nosotros. Un ejemplo: tomó prestado al 62% anual, abrió su instituto, y se encontró que además de los múltiples gastos que había hecho, cada mes tenía un déficit de 250 a 300 piastras (la piastra vale 5 francos). No descorazonado por tan triste resultado, ahora está abriendo un nuevo Ateneo para varones. Gasto

sobre gasto, préstamo sobre préstamo, ¿cuál será el resultado? Se ignora. Según él, todo se va a arreglar con la paz, según cree y se ilusiona: claro que en ese momento deberá llegarles de golpe a todos la voluntad de estudiar y aplicarse etc. ¡pero cómo se engaña! A decir la verdad, confidencialmente, me da pena su situación, y no querría estar en su lugar.

Usted me felicita por cómo cambió mi suerte y por la recompensa a mi escaso talento. Cuando le escribí a Rabitti aún era novato sobre el carácter, la buena fe y el amor de los americanos hacia las bellas artes. La experiencia me los hizo conocer, y a mi pesar. Es la absoluta verdad que al llegar a Montevideo me encargaron del proyecto para la reedificación y construcción de una capilla adyacente a la Catedral. Esta capilla podría haber sido como las de nuestras pequeñas iglesias, pues tiene alrededor de 42 pies de diámetro— es de figura circular— pero desde sus comienzos la construcción había sido tan horrible y tan mala que por todas sus partes amenazaba con derrumbarse, y precisamente estaba arruinada en muchas partes. La cúpula que le habían hecho estaba en peor estado aún. Varios arquitectos habían rechazado la posibilidad de restaurarla al haber visto el estado ruinoso en que estaba; pero otros más descarados habían hecho proyectos de restauración sin haber visto la capilla y sin haber consultado sobre el estado en que se hallaba. Otros en cambio, incompetentes, habían hecho proyectos y propuesto el modo de reedificarla.

Por mi parte, ponderé, examiné y antes que nada consulté mis propias fuerzas, que me respondieron que podía asumir el compromiso de la reconstrucción. También comprobé si las personas con las que trataría eran lo suficientemente dóciles y razonables para escucharme. Hice mi proyecto. Lo diseñé en varios planos, propuse la manera de reparar la totalidad. Se reunió una comisión formada por el General del Cuerpo Imperial de Inteligencia, que la presidía, Sr. Gral Müller, hombre de calidad, inteligente y capaz. Los miembros eran un coronel y un capitán de Inteligencia, un arquitecto del lugar y un asesor del Gobierno, además de otras personas. Esta comisión sólo tenía el fin de averiguar si yo tenía las condiciones que eran necesarias para ser arquitecto, como las que se requieren en esos casos, mientras que el asunto del que intentaba encargarme era uno de los más difíciles que se le pueden presentar a los ingenieros-arquitectos. Resolví las proporciones que me presentaron y solucioné el problema. Mi plano fue aceptado con preferencia a todos los otros ya propuestos, y se decidió que yo dirigiría y conduciría la obra hasta el final.

Me fueron asignados de la parroquia de la Catedral los emolumentos de 150 escudos y 5 francos mensuales (muy poco ante los gastos y los cuidados que reclamaba la obra). Los trabajos debían ser terminados en nueve meses, o como máximo en doce.

Se comenzó el trabajo que duró exactamente cuatro meses. A lo largo de este período quedó casi terminada la parte gruesa; sólo quedaba la parte ornamental, la pintura de la cúpula y molduras que me había comprometido a hacer yo mismo al fresco (les había realizado un ensayo también de esto). Pedí al bribón del cura el saldo de esos primeros cuatro meses. Trató de ilusionarme diciéndome que al terminar la obra recibiría íntegramente mi dinero. Desconfié de su proposición: insistí en que me pagase. Entonces el cura desplegó su carácter: se negó a pagar. Desistí de la continuación y dirección del trabajo, previendo que aunque no hubiese continuado trabajando hasta el final todavía me quedaba el cobro de los primeros cuatro meses. Di todos los pasos posibles para ser pagado. El cura alegó mil excusas; sutilezas para substraerse del pago. Todas fueron debatidas y desbaratadas para su propio ridículo. Al final alegó que yo había prometido *ab verbis*, en el contrato que había hecho, que trabajaría con la pala de albañil... como si un arquitecto tuviese que trabajar como un operario manual. Y él se obstinó en este punto; ni la persuasión, ni la razón ni el testimonio del General Müller, ni la de todos los asistentes que se hallaban en el momento del contrato fueron capaces de sacarlo de su obstinación o mala fe. Fui constreñido, al menos por el honor de las armas, a recurrir al Tribunal. El Tribunal no pudo juzgar al cura y pronunciar sentencia, mientras que el eclesiástico está separado del cuerpo civil, pero nombró una Comisión de sacerdotes para decidir mi asunto. La presidió el provisor de Buenos Aires (provisor equivale a obispo). Por varios meses la causa continuó sin que haya obtenido ningún resultado. "Perro no come perro". No espero nada. De ese modo he trabajado como un burro; hice infinitos diseños; mi trabajo está allá, y quizás algún día será masacrado por algún bribón que se dirá arquitecto.

¡Pobres Bellas Artes en América! ¡Pobres Bellas Artes!

Le podría describir otros casos similares, que me acaecieron a mi y a mis colegas, si el tiempo no me obligase imperiosamente a callarme. Pero si quiere confiar en mi ya tiene bastante, para ponderar el paso que parece estar dispuesto a dar. Piénselo bien para no arrepentirse después: ésta es la prueba, el consejo amistoso que puedo darle en reconocimiento a la estima y la amistad que me profesa.

Algo más. Aquí existe para un arquitecto el recurso de dar lecciones de dibujo, se pagan de acuerdo no al mérito del maestro sino a la costumbre. La costumbre es de 8 a 10 pesos mensuales, que pagados en dinero papel equivalen en la actualidad a unos veinte francos. Las lecciones deben ser tres semanales de dos horas (es decir, doce por mes), con lo que cada lección se paga a menos de 2 francos 35 centavos. Aunque algún día el dinero papel recuperase su valor, algo tan de esperar como que los asnos vuelen, las lecciones serían pagadas sólo a razón de cincuenta centavos cada una. Algo absolutamente miserable, si se calcula que todo es caro, carísimo. El alquiler de una habitación sin muebles, sólo las cuatro paredes, es de 20 pesos mensuales (cien francos). Treinta pesos mensuales sólo por la comida, sin pan ni vino, que es gasto aparte para un pensionista. Son ciento cincuenta francos mensuales. Además también hay que pensar en la comida y la cena, otro gasto no insignificante. El mobiliario de una habitación, por simple y mezquino que sea, no puede costar menos de 500 pesos (2.500 francos). Pasemos a la ropa. Un traje, doscientos pesos (pero ordinario); un par de calzones: 60 pesos; un chaleco 20 y también 25 pesos; un par de zapatos que le duran diez días, 12 pesos; un par de botines 26 y también 30 pesos. Estas son las primeras necesidades de la vida; están también las de la ropa blanca y tantas otras cosas; tal como le digo repare de todo este cuadro cuáles son los gastos que un hombre debe sostener para las simples necesidades primarias, y dígame después con ese cálculo cuántas lecciones a diez pesos mensuales son necesarias para sobrevivir. Vivir: por cierto que se puede, y hasta llegar a cubrir esos gastos, pero poder quedarse con un centavo, ¡eso jamás! ¡Y además, hay tantos de esos maestrillos! Hacen como en Milán o en París. La necesidad no ya de ahorrar sino de vegetar los obliga a robarse recíprocamente; y los españoles americanos del Sur, que no son tan delicados en la elección del maestro, prefieren tomar lecciones de los que se cotizan menos. Es notable que se toman lecciones no por amor a las bellas artes sino por ostentación, porque todo lo que aquí se hace es fruto de la ostentación.

Existe también el recurso del retrato, para quien lo sepa hacer. ¿Pero quién lo sabe hacer? ¡Tonterías! En este país un buen retratista se moriría de hambre. Aunque pretenda ser remunerado de acuerdo a su capacidad, va a tener que adaptarse al precio fijado por la costumbre. Un retrato en miniatura, bien o mal hecho, se paga 17 pesos papel (equivalentes al valor actual a unos cuarenta francos), digo al valor actual porque el valor del papel en comparación al valor metálico cambia a cada instante, y es tan inconstante como lo son los habitantes. Un retrato al óleo o a la aguada (que para estos señores es lo mismo), se paga ciento cincuenta pesos; entiéndase: de medio cuerpo, porque de pie o sea todo el cuerpo vale doscientos pesos. Son los precios habituales. ¿Pero cree Ud. que de estas miniaturas, retratos, mitades y enteros hay muchos pedidos? Ni lo piense. Son muchos los que gustan hacerse retratar y que ya lo han hecho. ¡Hay tantos retratistas franceses, ingleses y especialmente franceses! Había aquí un italiano pintor retratista de gran mérito, a quien la guerra y la antipolítica payasesca italiana de 1821 lo habían arrojado a estos simpáticos países; con toda su capacidad apenas podía subvenir a sus necesidades cotidianas. Sus retratos, que también sabían historiar con gracia, le eran pagados como los del más pésimo retratista que hubiese habido en el país. Se fue a probar fortuna a otro lugar, persuadido de que dicha fortuna aquí no la podría hacer mediante su capacidad o su talento, sino a través de medios indirectos, si ellos hubiesen sido susceptibles de poner en obra.

Yo me he visto en la necesidad de dar lecciones de dibujo recorriendo las casas particulares, y no ha sido menos que hasta hoy que he tenido que aceptar tal esclavitud. A pesar de ello, he anunciado que el 21 de junio abriré una escuela pública, donde enseñaré geometría aplicada en las artes; arquitectura, dividida en un curso de tres años; perspectiva; topografía; agrimensura, o sea la medición de los terrenos. El ornato, la figura, y el paisaje; para estos dos o tres últimos temas cuento con el Sr. Caccianiga que me dará una mano. ¿Pero Ud. cree, mi querido Pedrini, que espero tener muchos alumnos? No, ni lo piense, ni yo lo espero. Lo que es cierto es que tendré para montar esta escuela, montándola a la espartana lo más posible, unos 1.200 pesos de gastos; deuda que contraigo, y me tocará sudar sangre para pagarla.

Todos alaban mi idea, la aprueban, pues no hay aquí ninguna institución de este tipo, ni siquiera por cuenta del Gobierno. Pero ninguno de tantos que aplauden ha dicho: aquí está el dinero. Yo garantizo media docena de alumnos para el curso que podría dictar. Hay que sacar todo del bolsillo, y si el bolsillo ya no da, tomarlo con usura. Es una condición inhumana, pero es necesario adaptarse para tratar de abrir como sea con tal de sobrevivir.

La juventud de este país es demasiado holgazana como para dedicarse con fervor al estudio. Todo es entusiasmo, la novedad les gusta; estoy seguro que en los primeros días, y tal vez durante el primer

mes, vendrán estudiantes; pero después se irán, diciendo que "¡mucho trabajo es estudiar!". Se imaginan que se puede aprender una ciencia o un arte en sólo quince días como mucho. ¡Tal es el amor de la gente de estas tierras alegres! Se lo digo por una última vez para no aburrirlo: esta es la tierra del herrero, del zapatero, del carpintero, del sastre, del sombrerero o de todas las artes mecánicas, siempre que no exijan algún talento especial. Yo, otros artistas y hombres letrados hemos sido engañados por los entusiastas de este país, sin que los hayamos visto nunca ni siquiera en miniatura. Yo tendría escrúpulos de engañar a otros. Ya hay bastantes infelices, y no hay necesidad de aumentar su número; me desagradaría demasiado que Ud. fuese uno de ellos, y en eso no quiero cooperar. Le he preparado un espejo desde el que podrá observar el caso. Que Ud. me tenga fe o no, para mí será exactamente igual. Desde el comienzo de esta larguísima carta me he explicado con claridad. No tengo más que decir sobre este tema. Quien tenga que decir algo más que yo, que se lo diga, que le escriba. Ud. aténgase a los consejos e insinuaciones que más le gusten o que más se conformen a su manera de sentir, ver y pensar. Me bastará con que yo no tenga nada que reprocharme o hacerme reprochar; ese es todo mi deseo. Si viene hasta estas orillas, aquí siempre encontrará a un hombre proclive a servirle en todo lo que pueda. Encontrará un amigo. Me olvidé de decirle que en medio de todas estas lindas cosas fui nombrado desde el 1º del recién pasado mes de marzo arquitecto al servicio de la República de Buenos Aires, con un sueldo de 1000 pesos anuales, es decir 80 mensuales: ¡qué hermoso! Ochenta pesos mensuales bastan para pagar la tercera parte del alojamiento. En realidad, un lujo. Pedí mi dimisión desde el primer día en que fui nombrado, para poder vivir con la más absoluta independencia.

La pedí; no me fue acordada; la quería volver a pedir pero muchos me han persuadido a no dar este paso. Felicite Ud. entonces al Sr. Arquitecto-ingeniero de la República de Buenos Aires con 80 pesos mensuales, que permanecerá en su puesto hasta que otro gobernador tome las riendas del Gobierno, porque aquí como en otras partes, pero también aquí, les gusta destruir todo lo que fue hecho por sus antecesores; y estos, por el espíritu de partido que los domina, destruyen tanto lo bueno como lo malo que haya sido hecho anteriormente. Sin embargo les da menos trabajo destruir lo bueno, ¡porque lo bueno es tan raro, y lo malo es tanto! Como no sé su dirección, que también el Sr. de Angelis ignora, he decidido enviar la presente a posta restante, encargando al portador de hacerle un envoltorio e indicar su alojamiento, a fin de que Usted pueda encontrarse con él a hablar personalmente.

Le pediría la amabilidad de proveerme de los siguientes libros que comprará al menor precio posible y todo esto por gracia de la economía, madre de la pobreza. El Sr. Richard, óptimo joven, tiene la orden de rembolsarle lo que Ud. gaste, y lo mismo se encargará de conseguir esos libros en cuestión. Me parece que los podrá encontrar en lo de fajol (ladrón) o en aquel librero que vive en la Rue Viviente, cuyo nombre ahora he olvidado. En una palabra, no le será difícil encontrarlos o de ocasión o de otra manera.

La comisión está confiada a Usted, por lo que estoy seguro del éxito.

Los libros son:

Milizia, *Arquitectura Civil*, 2 volúmenes en 8º.

Milizia, *Del Teatro*, 1 volumen en 4º, ediciones de Roma, u otra.

Milizia, *Diccionario de los arquitectos*, 2 volúmenes en 8º.

Este último no se encuentra fácilmente; si fuese imposible o difícil, puedo prescindir. Las dos primeras obras de Milizia me son indispensables.

Siento que el embrollón de Tesini juntamente con el incomparable Bifsteghi hayan osado creer que éste sería un país para ellos. Si han regresado, y pareciese que no han sido encarcelados en Londres, saludeme al primero. Puede dar a leer a nuestros amigos la presente, a fin de que estén al tanto de lo que pasa en estas tierras, de manera de tener la suerte de que algunos se ahorren el infortunio de otros. Esta carta, escrita con abundancia y especialmente, espero que sea lo suficientemente inteligible: los errores que contenga, son perdonables. No soy gramático ni hombre de letras, no intento ostentación en la escritura. Escribo a los amigos, y supongo que los amigos tienen que ser tolerantes.

Lo saludo cordialmente. Saludeme (y no se olvide) a Rabitti, Daria Paccaroni, Martelli. Dígales que les he jurado guerra a muerte si no me escriben, o no me hacen llegar noticias suyas.

Si no enumero a los amigos o conocidos o no cito sus nombres, no es porque no me acuerde de ellos, sino porque no tengo más tiempo para escribirles. La persona que viaja espera hasta el final para embarcarse. Supla Ud. por mí esa falta.



No tengo ni siquiera tiempo para releer lo que le he escrito. ¡“Que Dios se la mande buena” decía el médico!

Esperaré con impaciencia vuestra respuesta. Consérveme vuestra grata memoria y créame vuestro afectuosísimo amigo Carlo Zucchi.

Si tiene noticias de Europa comuníquemelas, pero aquellas que en cierto modo puedan interesarme. Salúdeme a Rinaldini, dígame que Servoli está en campaña con la Armada, que fue vivandero pero que no gana mucho por lo que me ha dicho.

Dígale a Martelli que el Sr. Pavia está aquí muy engreído porque como mal artesano gana más dinero que otros, que no lo veo nunca, que apenas se ha dignado hablarme, y que se ha olvidado absolutamente que lo ayudé en París y otros lugares.

(Col.: Archivo privado Carlo Zucchi, *Corrispondenti*)

A la hermana Carolina

A la Sra. Carolina Bongiovanni Zucchi  
Reggio, Ducado de Módena  
Montevideo, 6 de junio de 1842

Mi querida hermana, tu afectuosísima carta del 23 de septiembre del año pasado no me llegó con la velocidad que te habrás imaginado: la he recibido el día 2 del corriente mes. Tan largo retraso, ha producido en mi ánimo el daño irreparable de no haber tenido hasta ahora las consolaciones que tu bondad me había destinado. ¡Sí, Carolina mía, tu carta ha llenado de alegría mi corazón hasta hacerlo rebosar! ¡Oh, qué grato es recibir noticias de los míos! Leer el nombre de la ciudad natal, ¿y escrito por la mano de quién? ¡por la de la querida hermana! Te doy las gracias, infinitas gracias, Carolina, de la dicha que me has procurado. ¡Sea bendecido uno y mil veces el instante en que tuviste la inspiración de escribirme!

Suspiro por la carta que me enviaste a fines de 1839, y que todas las probabilidades inducen a creer que se perdió; si hubiese llegado en su debido tiempo, habría anticipado en tres años el júbilo que ahora me hace gozar aquella a la que te respondo.

La mera visión de tu nombre, ¡oh cuántos gratísimos recuerdos despierta en mi!

Siempre vivieron permanentemente, y nunca se atenuaron sino que hoy, hoy más que nunca se presentan en mi memoria con todos aquellos rasgos propios para hacernos apreciar la existencia; porque están acompañados por el amor fraterno. ¡Oh, cuántos nobles deseos le hacen concebir! ¡Hermana, Patria, amigos, todo ante mi vista! ¡Y una distancia de tres mil leguas me separa de ti y de tantos otros objetos de mi predilección! Sin nutrir la esperanza de abrazarte aún, de volver a ver la tierra natal, de volver a abrazar a aquellos amigos que luego de tantas vicisitudes me habrán quedado aún con vida. ¡Dolorosa incertidumbre! ¡Y mayor aún cuando está ligada a los indelebles afectos del corazón! ¿Pero por qué luchar conmigo renunciando a la esperanza? ¿Por qué afligirte, si aún te queda alguna remota fe? Si la esperanza es la diosa que consuela a todos nosotros, los mortales, ¿por qué no podría serlo de un exiliado? ¡Esperemos entonces! Y tú, hermana mía, perdóname si en un instante en que todo debería ser alegría, y que ninguna lágrima, salvo las de alegría y reconocimiento, tuviesen que mezclarse a nuestra intercomunicación, las de la tristeza se apoderen de mis sentidos: el hecho de vivir en una tierra extranjera, lejos de la que amo religiosamente, y a la cual cada pensamiento mío se dirige, no me da la fuerza de reprimirlas, pero tú me perdonarás, ¿no es verdad, Carolina? ¿Y quién sabe si tú también no entremezclas tu bello llanto al mío? ¡La causa es tan tuya como mía! Es el amor por los míos, por la Patria que la causa. ¿Y qué otro motivo más noble, más sacrosanto?

Las noticias que me das sobre tu estado de salud, de tu bienestar, de las consolaciones que te dan tus hijos, han satisfecho mis deseos plenamente: hago los más fervientes votos para que de ninguna manera sean modificadas las causas que te hacen feliz. Pero no me dices nada de tu marido; y sin embargo he reconocido su letra en el encabezamiento de tu carta; estoy seguro de que mi recuerdo no me engaña. ¿Por qué no me hablas de Jacopo? ¿Por qué él no me ha escrito? ¿Dudabas tú, dudaba él, que me fuesen gratas las noticias tuyas o lo que me escribiese?

¿Cómo se engañaron ambos si fue así! Carolina: confiesa en honor a la verdad: ¿conociste alguna vez el rencor en mis sentimientos? Creo realmente que no. Pero si tal fuese hoy tu opinión, habrías signado sobre el último tercio de mi existencia la mayor de las amarguras. ¡Suponerme de mala voluntad! Nadie me negó (ni me niega) la cualidad de poseer un buen corazón, ¿y una hermana se esforzaría en creer lo contrario? Insisto en que te esforzarías porque no podrías encontrarlo de otra manera. Acepto que no habré sentido por tu marido un afecto exagerado: frialdad debida en gran parte a nuestras inclinaciones tan diferentes, y más que todo contribuyó la reserva recíproca con la que hemos vivido; pero no sería verdad creer que yo le haya tenido aversión. La más grande de las penas que me ocasionó fue cuando estuve como detenido político en la cárcel de Rubbiera y más tarde en la de Reggio, y te prohibió absolutamente que me visitases. Me dolió tan curioso proceder: me consideré humillado, y humillado sin motivos. Tú eras mi hermana; te asistían los mismos derechos de los familiares, de los compañeros de mi desgracia, para hacerme llegar palabras de paz y de consuelo. Sí, Carolina, fue, a decir verdad, casi mayor que mis fuerzas la humillación a la que fui expuesto; como si yo no hubiese tenido una hermana, ¡una única hermana que hubiese debido interesarse por un hermano caído en desgracia! Al contrario, las apariencias fueron tales que aparecías como una hermana desinteresada en ocuparse en su hermano por no considerarlo merecedor de esos cuidados; y entonces, cuando examinaba mi conciencia, la encontraba pura, sin mancha, exenta de remordimientos y por lo tanto

me juzgaba más digno aún de afectos. De todos modos, el tiempo, conciliador, ha pasado sobre aquello que fue un episodio doloroso en aquel momento, con su poderosa mano que borra; hoy por hoy sólo recuerdo aquella circunstancia para que le digas a Jacopo que los disgustos domésticos deben descender a la tumba mucho antes que nosotros; y asegúrale también, por la fe de mi honor, que por mi parte ya han alcanzado el olvido eterno; y en su lugar han quedado elocuentes a mi reconocimiento sus otros actos generosos: le tiendo una mano amiga; haz que él me ofrezca una igual. De tal manera el inmenso espacio que nos separa a mi me parecerá menos grande, y al mismo tiempo la separación aparecerá disminuida por la pena, si es que el destino ha dispuesto que nunca más tengamos que volver a vernos!

Cuando en el mes de julio de 1835 mi amigo y profesor Ottaviano Fabrizio Mossotti dejó Buenos Aires donde entonces demoraba, para dirigirse a Bolonia en calidad de director del Observatorio astronómico, empleo honorífico al había sido nombrado por la Corte pontificia; con la esperanza de que al reintegrarse allí podría transitar por Reggio, le di una carta para Giuseppe Galliani, y también instrucciones verbales relativas a ti, con el objeto de que consiguiese una entrevista para darte noticias mías, y sobre todo decirte que yo siempre te quería con sincero amor fraternal. Pero las cosas no anduvieron de acuerdo a mis deseos, ni siquiera las de mi amigo. Tuvo contratiempos que le impidieron llegar a destino, y que en cambio, por la ruta de Liorna lo llevaron a Roma, y de la Santa Ciudad a Corfú. Mossotti me escribió desde diversos lugares donde estaba, avisándome que retenía la carta para Galliani, hasta tener oportunidad de hacérsela llegar. Finalmente a su retorno a la patria, que sucedió en 1839, me anunció que había enviado la carta por medio seguro, creo que por el Profesor Amici de Módena. Esperé tener respuesta; viví con esa ilusión pero sin resultado. Mossotti volvió a escribir-me desde Turín a principios de 1840, encargándome algunos asuntos suyos pendientes en la ciudad, pero si haberme dado noticias de la carta que tú dices haberme dirigido. He seguido carteándome con él, y aún sigo; aunque tengo la certeza de que algunas de sus cartas se han perdido, como también algunas mías; quizás en alguna de ellas se haya encontrado aquella de la que me hablas. Tengo la certeza de que antes que concluya el entrante mes de julio recibiré una carta de Pisa, donde él ahora se encuentra con el cargo de profesor de matemática teórica y director del Observatorio Astronómico; quizás me hablará del tema o me enviará la carta en cuestión, si habrá tenido noticias de ella, o si por casualidad ha caído en sus manos.

Lo que me sorprende es que Galliani no me haya respondido, o al menos buscado la manera de hacerme saber que le ha llegado la carta enviada mediante Mossotti. ¡No puedo perdonarle tanta indolencia! ¡Basta, convendrá decir que los proverbios son axiomas! Para el caso actual, convendrá aplicar el que dice: “Lejos de los ojos, lejos del corazón”. Algo muy distinto esperaba por parte de Peppe, aunque no por eso lo he dejado de querer, y sigo recordando agradecido que ha sido mi primer amigo, por lo que tiene derecho a todas las consideraciones posibles, ¡y además ha hecho tanto por mi! No, Peppe, no estoy enojado contigo, me quejo porque no he tenido el gusto de ver tus cartas, o quizás porque, aunque me hayas enviado tu respuesta, el destino la ha extraviado. En este caso sería más que injusto si me quejase, porque si no me gusta que cometan injusticias conmigo, yo tampoco debo cometerlas con los demás, y menos aún contigo que me fuiste siempre tan querido! Perdona, Peppe mío, el arranque de mal humor! Dame un abrazo cordial.

Por lo que me acuerdo, la carta que le escribí a Gallean contenía gran parte (si no todos) de los acontecimientos que me sucedieron luego de mi llegada a América, es decir hasta la época de la mencionada carta. Persuadido de que mi amigo te habrá hecho partícipe, considero inútil volver sobre el pasado. Si poco, o mejor dicho, nada de remarcable comprende aquella mi primera época de estadía en América, menos aún comprende esta segunda. No obstante, en la suposición de que pueda agradarte saber sobre mis asuntos, resumidamente te diré que del Servicio civil de la Provincia de Buenos Aires pasé en 1836 al mismo de esta República del Uruguay, con las mismas funciones que ejercía en la de Buenos Aires, y desde el '39 con el agregado del cargo de presidente del Departamento topográfico del mismo Estado uruguayo.

En medio de las conmociones políticas que se han sucedido en dichos períodos, he quedado en los mismos destinos, conservando a mi favor – por lo que parece – la opinión pública y de los hombres de bien. A fines del 39 obtuve del gobierno un permiso para dirigirme a Río de Janeiro, donde un asunto particular mío exigía mi presencia, a fin de recuperar una pequeña suma que un estafador me había quitado; al mismo tiempo cooperé para obtener la libertad de un amigo (el conde Livio Zambecai de Bolonia) cuya mala estrella lo había llevado a mezclarse en los asuntos políticos del Brasil. Si no tuve una buena suerte total en mi asunto, la tuve en el caso de mi amigo, cuya solución me recompensó en cierta medida por los perjuicios que acababa de sufrir. ¡Me consolé con la suerte de mi amigo! Mientras estaba en Río de Janeiro me fue ofrecido un empleo: no lo acepté porque yo ya estaba empleado, y porque no creo que aquel clima de horno sea apto para mi físico. Me encontraba en Río de Janeiro cuando el Emperador de Austria promulgó la amnistía en favor de los proscriptos políticos del reino Lombardo-Véneto. El amor de Italia, que siempre vive en mi incesante, se

despertó mayor aún ante el anuncio de la amnistía. Conocía al Barón Daisser, embajador austríaco ante la corte de Brasil: le comuniqué mi pensamiento de un intento ante el Gobierno de la corte para obtener el permiso de regresar a mi antiguo domicilio de Milán. El embajador, al tanto de todo lo que en este particular me correspondía, tomó con diligencia mi instancia, acompañando la súplica a su majestad imperial con una eficaz recomendación que debía procurarme éxito en mi pedido. La respuesta que más tarde el Barón me comunicó haber recibido de su gobierno era que Austria no se oponía a mi regreso a Milán, pero que su alteza real el Duque de Módena no la consentía, y que como resultado, para conservar la buena armonía que debía reinar entre los dos estados, el Gobierno Lombardo-Véneto se veía en la imposibilidad de concederme la gracia solicitada. Aquí queda explicado entonces, Carolina, el motivo por el que temo que Italia no me volverá a ver, ¡y que yo no tendré la dicha de volverla a ver, ni a ella ni a ti, hermana mía! ¡Paciencia! ¡Pero es muy duro resignarse!

Tienes derecho de preguntarme qué pienso hacer. Francamente te diré que en concreto no lo sé, pero que tengo en la mente algunos proyectos, y que a alguno de ellos tendré finalmente que prenderme. El primero que trota por mi cabeza es regresar a Europa, ¿pero a dónde? ¿Dónde? A París, ya que no se me concede regresar a Milán. Si voy será para publicar una obrita cuyos materiales ya tengo reunidos. Para tener algún éxito en esta empresa he entablado ya relaciones con un acreditado librero (Monsieur Bachelier) que ya me ha hecho propuestas: sobre tres puntos estamos absolutamente de acuerdo; queda aún el cuarto a resolver. Es el más interesante para mí, porque aceptando las propuestas del librero, me aseguraré una pensión vitalicia de 1.500 francos anuales; con esta entrada tendría los medios para hacer frente a las principales necesidades de mi vida. Espero la respuesta definitiva de él a principios del futuro mes de agosto, y si es conforme a mis deseos, tal como lo hace creer un amigo mío, me decidiré a partir.

La Corte del Brasil me ha renovado propuestas para que me dirija a Río de Janeiro. Dos son los empleos que me ofrecen a elección: uno como arquitecto de los palacios imperiales y las villas, con un sueldo anual de 7.800 francos, más alojamiento; el otro es de profesor de arquitectura de la Escuela Militar con un estipendio de 9.800 francos y casa; el empleo es vitalicio, acompañado por el puesto honorífico de miembro de la Academia de Bellas Artes del Janeiro, con una pequeña pensión que establece el Instituto académico a sus miembros, pero para ocupar ese empleo es necesario hacerse ciudadano brasileño, es decir renunciar por siempre a la propia patria; éste sería el motivo que no me permitirá aceptar esa especie de canonjía que me fue ofrecida. Más bien, si me decidiese a pasar al Brasil, sería para aceptar el otro empleo.

Digamos que está en mi decisión permanecer donde estoy. Si debo juzgarlo desde el pasado o desde el presente, tengo cierta seguridad que sean cuales sean las vicisitudes que sucedan en la política de este país, no seré removido del cargo que ocupo: siempre he guardado una perfecta circunspección de neutralidad ante las facciones que se agitan por llegar al poder, que en cierto modo me han hecho independiente, y por lo tanto merecedor de la estima de quienes que son los jefes de los partidos. Con todo, hay un motivo poderoso que me obligará a pedir la dimisión del estipendio que no me pagan. El gobierno actual me debe doce mil francos, equivalentes a 19 meses de salarios. Comprenderás que servir sin que te paguen, y además con la responsabilidad que exige el difícil empleo que me asignaron, no es el más lindo de mis negocios, ni siquiera para continuar en un cargo que es pasivo.

Con la relación que te he expuesto, no se te escapará el estado de perplejidad en que me hallo ante la elección de mi porvenir. Por otra parte te diré que estoy más que cansado de ejercer empleos. Siempre he considerado como una desgracia el tener que ocuparlos; pero la molestia es aún mayor cuando se sirve en el extranjero: "¡el pan de afuera es tan amargo!". Quiero sinceramente mi independencia: siempre es el más ferviente de mis deseos volver a ver la patria y abrazarte. De todos modos, tomaré ocupaciones que me harán postergar mi irresolución hasta que me decida por alguno de los varios proyectos que tengo; ya te informaré cuál de ellos será el elegido.

Tras haberte manifestado mi situación en lo que llamaría estado civil, es mi deber que te ponga al tanto de mis finanzas, pues con una hermana no tiene que haber secretos.

No soy rico; tampoco soy del todo pobre; poseo unos 7 a 8 mil escudos, y poseería 20 si dos desgraciadas bancarrotas en las que me encuentro envuelto no me hubiesen hecho perder más de la mitad de mis ahorros, que había acumulado con la idea de asegurarme una existencia honorable durante mi vejez. Dije que poseía entre 7 y 8 mil escudos; será mejor que diga que los poseeré si otras quiebras no contribuyen a disminuir o perder íntegramente el pequeño capital que he podido salvar del naufragio de las quiebras. Tanto por evitar nuevas desgracias como por tenerlo a mi disposición en caso que me decida a regresar a Europa lo estoy retirando del comercio a toda prisa.

Te será fácil calcular que con el interés de los 40.000 francos y el producto del arreglo que estoy tratando con el librero de París puedo reunir 3.000 francos de entrada anual (12.000 liras de Reggio). Sé muy bien que no es mucho, pero tampoco es poco para una persona como yo que no tiene ambiciones, ni vicios de ninguna especie. Con la indicada pequeña suma creo que podré pasarla desahogadamente, aún si me estableciese en Milán. Retirándome de los empleos públicos, mi intención no es renunciar al trabajo; no por cierto; al contrario, trabajaré y trabajaré mientras pueda, porque la ocupación es la quintaesencia de mi existencia.

Aquí están desarrollados, Carolina, los medios de mi fortuna: ¿qué me aconsejas tú?

Tienes que saber también que después que cumplí cincuenta años, y persuadido de la opinión de Juvenal que dice que un hombre que cumple los cincuenta comienza a ser viejo, después que llegué a este número no he contado más ni contaré; dejo que el tiempo corra su carrera inmutable sin preocuparme. Sin embargo no he olvidado que la Señora Flaca (la muerte) quiera ocuparse de mí, y cuando ella quiere, quiere. Convencido entonces de que a veces no puede esperar, he querido prevenirla... ¡Vamos! ¡He hecho testamento! En pocas palabras te diré cómo está concebido: pero primero concédeme un preámbulo indispensable para la eventualidad. Con los familiares, si bien no tengo (vale decir, si las hubiese) absolutamente ninguna obligación, no las tengo ni con aquellos que fueron o han sido mis coetáneos, y menos aún con los hijos o sobrinos de ellos. Para estos últimos soy como un esquimal lo sería a un hotentote. Tú eres la única pariente que reconozco, pero además eres rica; tus hijos no tienen ninguna necesidad de mi miseria; ni sabrían agradecerme si los considerase en mi última voluntad; nunca me han querido; ¡no saben ni quién soy yo! Apenas, apenas si Pier Donnino tiene una débil idea sobre mi, y si la tiene será menos débil de lo que supongo, porque desde su infancia demostró repugnancia hacia mí!

Entonces, como te digo, he dispuesto anticipadamente del capital que encontrarán a mi muerte mis ejecutores testamentarios. He hecho heredero universal al Liceo de Reggio. Sí, el Liceo de Reggio, para que administrado por él mi capital, los intereses que produzca sean destinados a mantener uno o dos jóvenes que tengan disposición para seguir la carrera de las Bellas Artes, en la Academia de Bolonia o de Milán, o si fuese en la de Roma, mejor. ¡Todo, Carolina mía, todo para mi tierra natal! No dije mentiras cuando dije que todos mis pensamientos se dirigen hacia mi Patria. Dejo también al mismo Liceo mi biblioteca artística, cuyo valor es de cerca de 15.000 francos. También la colección original de todos mis diseños, proyectos arquitectónicos, colecciones que en 1835 Lord Hamilton quería comprármela en 1.000 liras esterlinas, pero con la condición de que se retire del público el proyecto de la impresión que desde aquella época había anunciado por suscripción, que es la colección que estoy en tratativas para dar a conocer en París si llego a un acuerdo con el librero Bachelier, o quizás aún sin él.

He nombrado a los ejecutores testamentarios; son amigos míos, conocen mis intenciones, y cumplirán religiosamente mi última voluntad. El testamento del que te hablo está hecho con todas las reglas exigidas por la ley. En las disposiciones de las que te hablo, tú, Carolina mía, no has sido olvidada; y cómo podría haberlo hecho, cuando siempre tuve la íntima convicción de que tú me querías? En 1834, en circunstancias de haber sido atacado por una enfermedad nerviosa, la primera persona en la que pude pensar en aquel momento peligroso fuiste tú. No es de ahora la intención de dedicarte un recuerdo digno del afecto que a ti me une; siempre lo tuve, ¿pero como efectuarlo? Sólo lo pensé seriamente cuando por el producto de mis estudios y de mis composiciones pude destinarle parte de mis ahorros.

A pesar de que te hablo de testamento y de cosas que parecen lúgubres, no creas, Carolina, que tenga ganas o que esté por morirme. Ni lo uno ni lo otro: gozo de buena salud, y espero vivir todavía tanto como para tener tiempo de volver a verte y pasar mi vejez cerca de ti por alguna decena de años, porque supongo que nuestro Duque de Módena no querrá dejarme por siempre siempre exiliado en el exilio. Y si no será el padre quien me perdone, espero que lo será el hijo. ¿No te parece?

Deseo anticiparme a aclaraciones que tarde o temprano tú deberás pedirme guiada por el interés, que es natural que tengas por mis asuntos. Tu pregunta será: ¿Por qué tú, Carlo, con alguna capacidad, actividad e ingenio, no conseguiste durante tan larga estadía en América del Sur reunir nada más que 40.000? La respuesta es muy simple: América, o mejor dicho el país que he habitado, y que es el mismo en que estoy ahora, debe ser considerado tal como es, colonial, casi íntegramente nuevo, aunque no lo sea. Tú no ignoras cuáles son las necesidades más urgentes para su progreso: brazos, brazos y después brazos, es decir mano de obra, artesanos y más artesanos. Todo lo que sea Bellas Artes no encuentra todavía dónde afincarse, ¿y cómo podría hacerlo, en una población cuyo 90% es de personas totalmente ignorante de estas bellas cosas? La población de la que te hablo generalmente no es pobre; cada uno tiene su haber, pero no hay capitales. Cada uno tiene el deseo de tener una casa propia; la hace edificar, pero no hace edificar un palacio, ni siquiera una

casa cómoda. ¿Desea tener habitaciones en el campo? Satisface su deseo haciendo una casucha y no una villa. Las necesidades tanto de los naturales radicados como las de los residentes temporarios o los transeúntes se reducen a muy pocas cosas de las necesarias como estables, y gastan mucho en las cosas superficiales. De ahí depende la fortuna que hacen los que se dedican a al comercio de géneros, de tejidos y de utensilios.. Francia, y mucho más Inglaterra suministran a este mercado todo lo que un lujo mal entendido puede desear. Entonces, como la población se contenta con cosas necesarias para la vida cotidiana, son inútiles los arquitectos, los pintores, los decoradores; así todo se reduce a ser mano de obra o comerciante. Y no pienses que el comercio que se ejercita sea parecido al de nuestros países. ¡Nada de eso! Es un barullo, comprensible sólo para quien una la viveza europea a la mala fe americana. Entonces, si me has comprendido, es decir si me he explicado bien, te será fácil comprender por qué no he hecho fortuna mientras que en cambio la hace y la hará el ignorante, el pícaro... lo diré: el sinvergüenza.

Los gobiernos, cuyos individuos que los integran salen de la aristocracia de esa población que te he descrito, en cuanto alcanzan el poder pretenden pasar por inteligentes y hacen decreto tras decreto, ordenando obras públicas, y por esa especie de amor propio que mantiene a un ingeniero-arquitecto al servicio de la Nación, están ocupados todo el año en hacer proyectos que luego mueren en los carpetas de los ministros, sin tener efecto; a causa en parte de la mala administración, y en parte de la inestabilidad de esos mismos gobiernos que son tan personales en su composición, que de ellos nacen las guerras civiles de las que son presa desde que se emanciparon de España, su madre patria.

De tantos proyectos que he preparado en el largo período de casi dieciséis años que estoy al servicio de estas republiquetas, no he tenido la suerte de ver ni uno realizado: algunos comenzados y ninguno llevado hasta el final; así es que no he conquistado ni gloria ni satisfacción particular; mis ocupaciones se redujeron a trabajos triviales de poca o ninguna consideración. En medio de tales contrariedades me he considerado también afortunado puesto que sin la suerte de ser siempre empleado por el gobierno, desde mi llegada a estos lugares, digo esto sin reserva: ¿qué habría hecho? Habría quedado quizás como víctima de la necesidad vegetando totalmente, puesto que mis inclinaciones y mis gustos sólo me llaman desde el ángulo de las Bellas Artes: todo lo que no sea esto es para mí es moneda sin valor. Ya ves, hermana, por esta ingenua confesión, la inutilidad de tu hermano en un país colonial, donde todo es, tal como te dije, trabajo mecánico, personal y comercio; pero como la Providencia en sus sabias leyes determinó que el sol fuese para todos, y que todos lo gozasen un poquito, a mí también me tocó en suerte el gozo de un debilísimo rayo, suficiente al menos, suficiente hasta ahora para proveer a mis necesidades, por cuyo favor doy gracias a la Suprema Causa que así lo ordenó. Habría podido yo también, de la misma manera que muchos otros, aumentar mi peculio asociándome a la parte corrupta de la sociedad, que desdichadamente abunda en todas las partes del globo, y en particular en ésta, donde las leyes no tienen suficiente fuerza para reprimir a los malvados; y donde la guerra civil constantemente, por no decir permanentemente, favorece el escándalo y la depravación; a lo que también debe agregarse la llegada de una emigración, vómito de la sociedad europea, que llega a estas playas adornada con todos los vicios posibles y con la avidez de enriquecerse, a cuyo fin todos los medios le parecen oportunos. En medio de tanto desorden, he tratado de que mi conducta fuese adecuada a los principios de honestidad que siempre han estado profundamente grabados en mi corazón. He rechazado y aún despreciado las riquezas que podría haber conquistado por medios ilícitos: he preferido, sin cálculos, el estado de la mediocridad, porque es conveniente y deja un buen nombre de sí mismo, además de la redundante ventaja para la Patria que me dio el ser, que querría que por donde vayan los italianos dejen un nombre intachable! ¡Algo que por desgracia no sucede así!

Si creyese que algunos detalles de estos países pudiesen interesarte, me obligaría a dártelo; pero la duda por una parte, y por la otra el temor de prolongarte la presente mucho más aún, hace que los reserve para otra oportunidad, si así fuese de tu agrado, como digo, saberlos; y por otra parte, ¿para qué anticiparme a narrarte cosas que más adelante, si tengo la suerte de verte, darán tema para prolongar nuestras charlas? Para darte una idea de las muchísimas tareas que he hecho después de haber abandonado Europa, te envío junto a esta carta, algunas "Memorias" que he hecho imprimir, sobre los proyectos arquitectónicos que me fueron encargados.

Te adjunto también el proyecto de las "Colecciones" que tengo pensado publicar: de su contenido comprenderás que el ocio no tuvo tiempo de sorprenderme. A tantas ocupaciones debo el buen estado de mi salud; pero la continua aplicación, en estos últimos seis años, y el manejo de los instrumentos geodésicos, ha contribuido mucho al debilitamiento de mi vista; sin embargo hasta ahora no uso anteojos; temo sin embargo que muy pronto deberé colgarlos sobre mi pobre nariz! Hoy en día estoy ocupadísimo coordinando el proyecto

para la Catedral de la ciudad de Asunción, capital del Paraguay; cuyo trabajo me ha sido encargado: ¡espero que sea el último que haré para estos países!

Los pequeños opúsculos que te envío, aunque están escritos en español, te serán fáciles de entender: ¡hay tan poca diferencia entre el italiano y el español! Y después de todo, si los lees los lees, y si no no perderás gran cosa; el motivo de mandártelos sólo es el de enviarte un ejemplar que lleve mi nombre, y el recuerdo de un hermano a una hermana.

Pero cuando veo tantos trabajos que he hecho para utilidad de países extranjeros y ninguno para el mío, siento que mi alma se envuelve de sombría amargura, aunque nunca haya tenido otro pensamiento que no fuese el de dedicarme por completo a esto. Pero la fatalidad me ha impedido esos resultados. ¡Respeto los supremos decretos del destino! Tanto es verdad esto, que cuando estaba en Milán, había concebido la idea de hacer una obrita absolutamente patriótica, a imitación de Maffei con su "*Verona ilustrada*". Yo quería que hubiese una "Reggio ilustrada", y proporcionalmente ofrecí lo que ella suministró a su autor. Nuestra patria, querida hermana, encierra particularidades en todas las ramas de las Bellas Artes, además de una gran cantidad de lápidas, inscripciones, etc. El estudio de la antigüedad encuentra material. ¡Oh, que se puede hacer un libro artístico! No pienses que me dejo deslumbrar por el ciego amor por el país; no, no señora, es verdad lo que te digo: la Iglesia de la Ghiaia es de bellísima composición arquitectónica; y la de Sant'Agostino, su interior es bello; la fachada del Duomo, si hubiese sido terminada, es de estilo a lo Bramante: merece no ser olvidada por el arte; el Ospedale es bueno; la puerta Ceretti es una bella obra maestra; las pinturas de San Giovanni, y las de la Madonna sin dignas de que el buril las reproduzca. En fin, hay una cantidad de cosas en nuestro Reggio que son dignas de ser estampadas: repito: tengo la seguridad que se podría hacer un buen libro artístico; y luego, con la guía de nuestro Pancioli, con la ayuda de las crónicas que hay en la Biblioteca, con el apoyo del Museo Spallanzani, sería enriquecido con hechos históricos, producciones útiles para la investigación de la historia natural, que en una palabra lo harían interesante; al mismo tiempo serviría para enaltecer nuestro Reggio, que por el descuido y la pereza de tantos doctores nuestros ha permanecido casi olvidado y desconocido, cuando merecía ser enaltecido ante la República de las Bellas Artes, y también ante las ciencias. Me parece verte reír ante el relato de mi proyecto. Y sin embargo no rías, Carolina, pues todo lo que te digo se habría podido hacer sin exponerse a burlas, más aún: me habría conquistado buenas opiniones, aunque más no fuese la de ferviente amor por la patria. Y entérate también que todavía tengo en mente el pensamiento, lo tengo firme y no me abandona, y si me fuese concedido volver a ver mi patria, no me ocuparía de otra cosa que no fuese esta obrita de la que te hablo, y seguro que mientras la muerte no tronchase mi existencia en medio del trabajo, seguiría conduciendo hasta el fin para dar a luz mi "*Reggio Ilustrada*". Pero en las cosas humanas el hombre dispone y el Alto hacedor dispone.

Y tú, Carolina, ¿no me preguntas lo que he aprendido luego de tantas vicisitudes, luego de tan largas peregrinaciones? ¡He aprendido muchísimas cosas; pero la más importante a saber es que he aprendido a amar mucho más a mi patria! El contacto permanente con pueblos gobernados por repúblicas y representaciones populares, sus gobiernos me han suministrado palpables desengaños. Je visto en ellos cómo se reproduce el caos; y es este caos el que quiero que nunca envuelva a nuestra bella Patria. ¡Qué hombres son estos republicanos! ¡Dios salve a mi país, como de la enfermedad del cólera! ¡Si se agregase tan sólo el aliento de ellos es más que suficiente para hacer mayores estragos que la enfermedad, y si debiese reaparecer uno de los dos males no sé cuál es el peor! He aprendido a amar al país y desear el mejoramiento de las instituciones que lo rigen; cooperar en todo lo que lo permitan las fuerzas de cada ciudadano a quien la naturaleza le haya concedido ciencia y saber, y al que la suerte y el mérito lo hayan colocado en la posición de poder hacer el bien sin trastornar las costumbres, los usos y las mismas leyes que existen. Ellos detestan a su propio país, predicán republicanismo, aconsejan revoluciones. De esta ingenua confesión comprenderás lo que he aprendido: todo lo que constituye un buen ciudadano, un honorable italiano. Este es pues tu hermano. Ámalo tal como es, que es digno de tu afecto.

¿No me preguntas por qué no me casé? No lo hice porque habría sido un mal esposo sino porque he amado mi independencia. En amor siempre tuve el defecto de ser un poco inconstante, y no creo que eso en el estado matrimonial sea la mejor manera de guardar armonía. En fin, no he podido hacer menos que no casarme; lo he hecho al menos porque la providencia es para todos.

Si prestase atención a todo lo que me dicta el corazón seguiría aburriéndote todavía: ¡encuentro tan agradable hablar contigo! Pero es necesario terminarla, prometiéndome retomar la pluma con la primera ocasión que se me presente, sin esperar tu respuesta a ésta, y como estoy seguro de que ésta te llegará, salvo que el buque que te la lleva no termine en los profundos abismos del mar, te ruego que no la dejes sin respuesta. El portador que te la hará llegar es el hermano del cónsul sardo en esta ciudad. Aquel se llama Giuseppe, éste

Gaetano. Dirigirás tus cartas al primero, y por intermedio de éste será reenviada al segundo, que se encargará de hacérmela llegar a Río de Janeiro si llevo a ir allí, como es fácil (que suceda). El Sr. Giuseppe Gavazzo vive en Génova y es cónsul de esta República del Uruguay ante el Gobierno sardo. Tienes todos los datos para que las cartas tuyas no se pierdan. Aquí concluyo, adiós, Carolina mía, quiéreme bien siempre, segura de que eres querida con sincero amor fraternal. Te abrazo cordialmente, te beso y te beso mil veces. ¡Quiera el cielo que los besos y abrazos que le confío a un pedazo de papel algún día sean verdaderos! Lo espero. Adiós de nuevo, abraza por mi a tus hijos. Salúdales cordialmente; haz lo mismo con tu marido. Dile que me escriba. Será un día de fiesta aquel en que veré sus líneas. No te olvides de Galliani, asegúrale que lo quiero. Te deseo buena salud; cree en el afecto de tu devoto hermano. Carlo Zucchi.

Al dorso: "Son cuatro los opúsculos: Memoria sobre el hospital, memoria sobre el teatro, memoria sobre el monumento a Napoleón, memoria sobre obras públicas de Montevideo."

(Col: ABC)





# CATÁLOGO



# CATÁLOGO RAZONADO

## **MONUMENTOS**

Textos de:

*Marcelo Renard*

*Rachel Terp*



# .| MONUMENTO NACIONAL EN LA PLAZA DE LA VICTORIA |.

Buenos Aires, abril 1831

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 35

Sobre una plataforma circular con siete escalones y rodeada por dieciséis postes bajos unidos por cadenas, se eleva un obelisco cuya cara frontal presenta elementos decorativos (una victoria alada, un sol, frisos con relieves, etc.) e inscripciones. En su base, adheridos a cada una de sus caras, cuatro tazones de forma semicilíndrica, que reciben el agua que fluye de los vertederos ubicados en el obelisco.

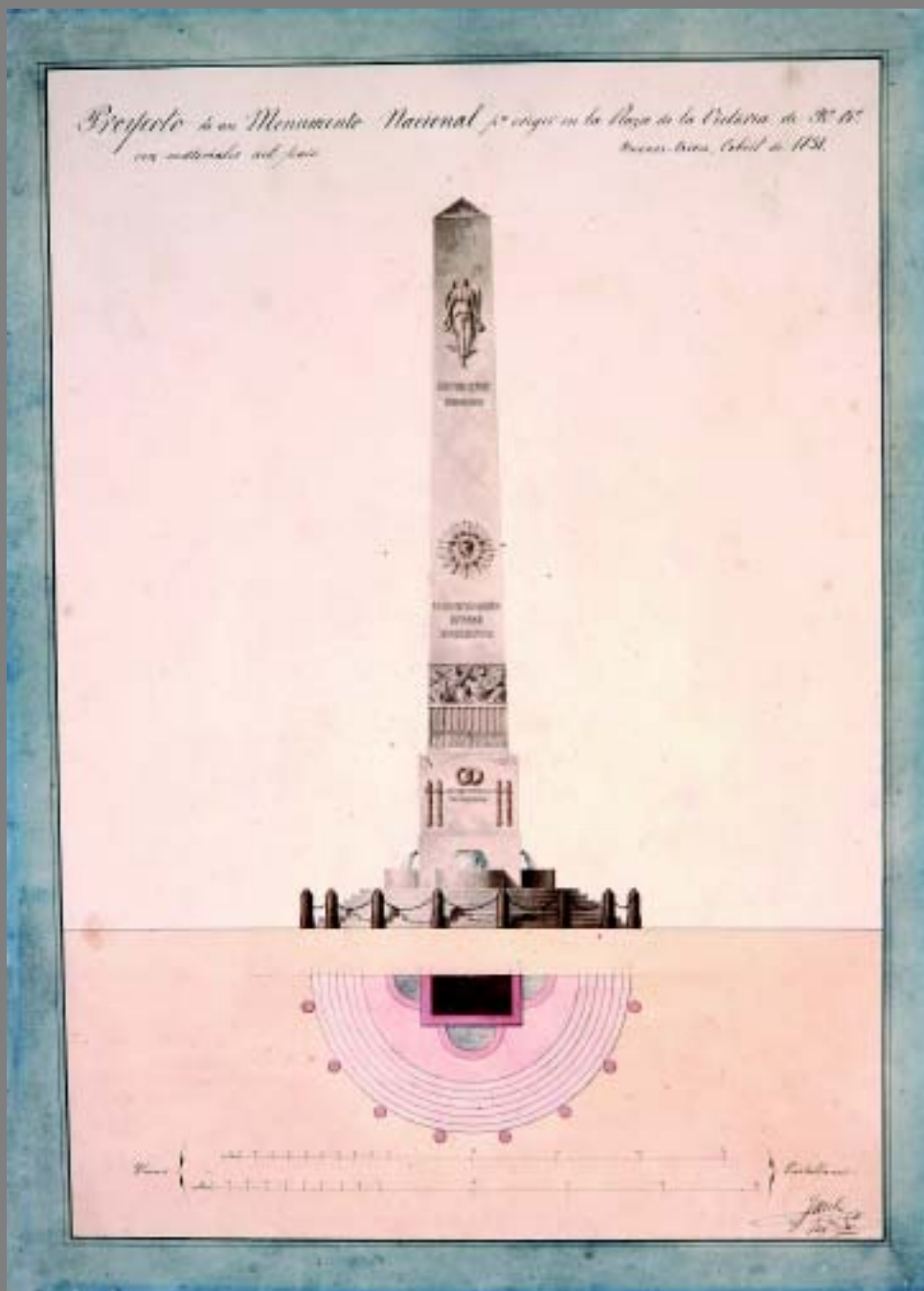
La lámina presenta el encabezamiento citado más arriba y en su parte inferior, hacia la izquierda, aparece la escala utilizada, expresada en varas castellanas. En la *Colección de los Principales Proyectos* aparece como "Monumento nacional" (p.3) y en el *Recueil des Principaux Projets* como "Monument national" (p. 4).

El Pacto Federal, firmado en la ciudad de Santa Fe el 4 de enero de 1831, fue el acta de nacimiento de la "Liga del Litoral" que agrupaba a las provincias de Buenos Aires, Santa Fe, Entre Ríos y Corrientes. A la cabeza de la misma estaba, por supuesto, Juan Manuel de Rosas junto a Estanislao López. Este pacto, que fue la base para la organización federal de la Confederación Argentina, tuvo como objetivo principal enfrentar a la Liga del Interior o Liga Unitaria, al fren-

te de cuyas fuerzas estaba el general José María Paz. El 10 de mayo del mismo año las fuerzas de Estanislao López lograron capturar al general Paz y poco después Facundo Quiroga venció a su reemplazante, el general Lamadrid. Con este triunfo de los federales quedó definida la guerra civil iniciada luego del fusilamiento de Dorrego, el 13 de diciembre de 1828.

Dado que el proyecto fue elaborado en abril de 1831, pocos meses después de la firma del Pacto Federal, se podría pensar que este monumento, probablemente, fue pensado para celebrar y conmemorar la firma del mencionado pacto. En este sentido, los elementos decorativos que aparecen en la cara frontal del obelisco son coherentes con esa finalidad: en el friso cercano a la base vemos cascos, armaduras, rostros, espadas y una forma elíptica, sin duda un escudo, todos ellos objetos bélicos. Por su parte, la figura femenina que se halla en lo alto es una victoria alada y sostiene una corona de laureles en su mano derecha.<sup>1</sup>

También es significativo el lugar elegido para emplazarlo, la plaza de la Victoria<sup>2</sup>, que contaba ya, desde 1811, con la Pirámide de Mayo, nuestro primer monumento conmemorativo. Pa-



**ASRe; AZ N\_ 35**

"Proyecto de un Monumento Nacional para erigir en la Plaza de la Victoria de Bs. As., con materiales del país. Buenos Aires, Abril de 1831"  
Lápiz y acuarela sobre papel, 580 x 420 mm.  
Planta y alzado.  
Firmado ángulo inferior derecho.

rece difícil entonces que se intentara incluir allí otra obra del mismo carácter y con un tema afín. Ahora bien, si tenemos en cuenta que ya en 1826, durante el gobierno de Bernardino Rivadavia, se había dispuesto una modificación para la Pirámide de Mayo que consistía en un “Monumento-Fuente a la Revolución de Mayo”<sup>3</sup> (modificación que finalmente no se concretó), y que en su proyecto Zucchi, conjugó la tipología de la pirámide y la del monumento-fuente, podríamos pensar que probablemente su obra pudo haber sido proyectada para incluir o reemplazar a la Pirámide, retomando la idea de aquella modificación no realizada. De todos modos lo curioso de estas dos propuestas es la voluntad de incorporar una fuente al monumento, si tenemos en cuenta que en aquella época en Buenos Aires la provisión de agua era bien precaria: había que tomarla del río, de pozos y de aljibes. Seguramente debemos relacionar ambos casos con el proyecto de aguas corrientes elaborado durante la presidencia de Rivadavia y con la figura de Carlos Enrique Pellegrini, el joven ingeniero hidráulico saboyano contratado a tal efecto, quien llegó a Buenos Aires en 1828. Lo más probable es que en 1831 todavía se considerara que el mencionado proyecto de aguas corrientes se concretaría en algún momento.<sup>4</sup>

Uno de los antecedentes más notables del monumento-fuente, es la *Fontana dei Quattro Fiumi* (1648-1651) diseñada por Gian Lorenzo Bernini. Ubicada en el centro de la Piazza Navona en Roma, está compuesta por una taza profusamente decorada con motivos alegóricos y alusivos que sirven de pedestal a un obelisco que se eleva desde el centro del conjunto. En nuestra ciudad no se conocía precedente alguno de este tipo. En cambio el obelisco (y/o la pirámide), que a comienzos del siglo XIX, era una tipología muy difundida en Europa, utilizada tanto para monumentos como para estructuras efímeras, en Buenos Aires, ya con anterioridad a 1811, había sido empleada en ceremonias fúnebres y religiosas. El obelisco, y la fuente, tan significativos en la trama urbana de la Roma barroca, aparecen combinados en este monumento “traducidos” por Zucchi al austero lenguaje neoclásico, que caracteriza la mayor parte de sus proyectos de este tipo. De todos modos es evidente que nuestro artista despliega en este caso una variedad de elementos decorativos que le dan un aspecto bastante afín con sus obras de tipo efímero.

**Marcelo Renard**

<sup>1</sup> Zucchi recurre con bastante frecuencia a este motivo. Ver, por ejemplo, AZ 494 (Fiesta de la Federación), donde también aparecen las dos coronas de laureles entrelazadas que se observan en el pedestal del Monumento Nacional.

<sup>2</sup> La Plaza Mayor, hoy Plaza de Mayo, fue centro del trazado de la ciudad alrededor de la cual se establecieron el fuerte, la catedral y el cabildo. Con la construcción de la recova, ese espacio, quedó dividido en dos: la Plaza de la Victoria y la del 25 de Mayo. Desde los acontecimientos de 1810 este sitio adquirió una carga ideológica que creció con el tiempo reforzando su carácter simbólico. Fue el lugar elegido, en 1811, para ubicar el primer monumento de nuestro país, la Pirámide de Mayo, en conmemoración del aniversario del 25 de mayo de 1810.

<sup>3</sup> La modificación preveía la realización de una fuente de bronce que contuviera a la pirámide original.

<sup>4</sup> Ver Olga Borfi de Regucchi; *El agua privada en Buenos Aires 1856-1892*, Buenos Aires, Vinciguerra, 1997, pp 21-24.



# .| MONUMENTO A LA CONFEDERACIÓN |.

Buenos Aires, 1836.

## Documentos gráficos:

AZRe; AZ n°21, 22,  
198, 454

## DOCUMENTOS:

1. Borrador de carta dirigida a Rosas en la que le ofrece el boceto del monumento (ASRe; AZ, Carte professionali, minute e memorie, 2, fasc. Calcoli, schizzi...)
2. Borrador con la explicación del proyecto (ASRe; AZ, Carte professionali, minute e memorie, 2, fasc.)
- 3) 3. Borrador, muy probablemente la primera versión del documento anterior, en el que se describe el proyecto. Presenta muchas correcciones y difiere poco del borrador anterior, que es más prolijo y más preciso. Consta también de un esquema muy abocetado y poco claro (ASRe; AZ, Carte professionali, minute e memorie, 2, fasc. 3)

La lámina N° 21 con el encabezamiento transcrito más arriba presenta al monumento en planta y en alzado. Consiste en una columna de orden dórico asentada sobre una base cuadrangular y rematada por un globo te-ráqueo con una banda diagonal en su parte central. Este remate se apoya sobre la columna mediante una base también cuadrangular. El conjunto se halla sobre un alto pedestal de planta cuadrada cuya parte inferior es escalonada y la superior presenta una inscripción. La estructura se halla en el centro

de una superficie cuadrada limitada por seis postes bajos en cada lado (veinte en total), unidos por cadenas. El fuste de la columna presenta acanaladuras cerca del capitel y cerca de la base. En casi toda su altura está cubierto por una superficie lisa en la que se observan siete anillos equidistantes. En la parte inferior de la lámina está indicada la escala en varas de Buenos Aires.

La fecha de realización de este proyecto (marzo de 1836) y el hecho de que en el plano N° 22 se ve claramente que el monumento incluía a la Pirámide de Mayo, inclusión (o reemplazo) ya planteada en el caso del Monumento Nacional de 1831 (ver ficha correspondiente), nos permite deducir que seguramente este último monumento había sido definitivamente descartado. Con Rosas ya totalmente afianzado en el poder en los comienzos de su segunda gobernación, Zucchi propone<sup>1</sup> un nuevo reemplazo para nuestro primer monumento, que refleja claramente la posición del gobernador respecto al 25 de mayo de 1810<sup>2</sup>. Esta fecha, sin dejar de aparecer en la columna, perdía protagonismo en el conjunto de las cuatro “épocas” celebradas, dos de las cuales tenían que ver directamente con Rosas. En definitiva,

la Pirámide de Mayo, denominación ésta que expresa con mucha claridad su significado original, se transformaba en la "Columna de la Confederación". Veamos aquí cómo el anterior intento del Monumento Nacional del primer gobierno de Rosas, era reformulado con un proyecto aparentemente bastante más radical y explícito en cuanto a sus objetivos.<sup>3</sup>

Con respecto a las "épocas" que el monumento celebra en los cuatro frentes del cuerpo intermedio de su pedestal, las dos primeras son, con toda lógica, las fechas de la Revolución de Mayo y la de la declaración de nuestra independencia. El 16 de abril de 1835 corresponde a la segunda asunción de Rosas a la gobernación de la provincia, si bien fue el 13 de abril cuando se hizo cargo de la misma con la suma del poder público. Parece obvio que Zucchi preparó su proyecto en marzo de 1836, cuando se aproximaba el primer aniversario de ese evento. La tercera fecha indicada, 4 de febrero de 1829, plantea un interrogante. Es evidente que se refiere al primer gobierno de Rosas, al que este accedió el 8 de diciembre de ese año. Entonces ¿por qué 4 de febrero? La respuesta más lógica podría ser que nuestro arquitecto no conocía con exactitud estas fechas. No nos olvidemos de que los documentos disponibles son borradores. Así, en el primer borrador (documento N° 3) leemos: "... a saber: 25 de mayo 1810<sup>4</sup>; .....de 1814,.....de 1829. ....de 1835." En el segundo borrador (documento N° 2) donde aparecen las fechas completas se observa que originalmente Zucchi escribió "9 de Julio de 1814" y que luego escribió un 6 sobre el 4. Ya señalamos, para abril de 1835, que el día debería haber sido 13 y no 16. Podemos suponer que en la versión definitiva de este escrito finalmente habrán aparecido las fechas correctas.

Otro interrogante que plantea este proyecto es su ubicación: Zucchi pensaba ubicarlo en la Plaza 25 de Mayo. Ahora bien, la Pirámide de Mayo que, como ya vimos, aparece incluida en el monumento en la imagen N° 22, se encontraba en la Plaza de la Victoria, es decir, del lado oeste de la recova. ¿Cómo interpretar esto? ¿Se iba a trasladar la pirámide de una plaza a la otra para luego incorporarla al nuevo proyecto, o habrá que considerar más bien que nuestro arquitecto se equivocó al mencionar el nombre de la plaza?

Los dos borradores disponibles que se refieren a este monumento nos permiten conocer detalladamente el objetivo del mismo y lo describen en forma completa. Sin embargo, si comparamos estos textos con la lámina N° 21 observamos algunas diferencias que nos plantean un nuevo interrogante: ¿cuál de las dos versiones fue la definitiva? Estas diferencias son: 1°) la lámina que describe Zucchi no es la que estamos analizando: en esta no aparece el "paisaje del fondo" ni la "cenefa elíptica" que "circunscribe el monumento"; 2°) El fuste acanalado de la columna no está subdividido "con seis fajas horizontales", sino que aparece casi totalmente envuelto (sólo se ven breves sectores con estrías en sus extremos superior e inferior). En esta "envoltura" se observan siete, y no seis, fajas horizontales con inscripciones. 3°) Los postes que "limitan el cuadrado que ocupa el monumento" son veinte y no dieciséis. Y finalmente en la lámina descrita en los textos, la imagen del monumento estaba enmarcada por una profusión de motivos iconográficos e inscripciones con el fin bien evidente de enaltecer y glorificar a Rosas, ubicándolo como la culminación de nuestro proceso emancipador. El acentuado carácter propagandístico del régimen que tenía esta lámina, nos hace recordar el caso del Monumento al Ejército Expedicionario del Sur (ver ficha correspondiente) y suponer que probablemente la misma fue exhibida en el marco de la celebración del primer aniversario del segundo acceso al poder de Rosas. Pero en el caso del Monumento a la Confedera-

**ASRe; AZ 454**

Estudio para el Monumento a la Confederación. Planta y alzada. Detalles. Lápiz, tinta y acuarela sobre papel grueso. Sin título. Firmado en Lápiz. Con escala sin denominar. Sin fecha. 678 x 990 mm.



ción la existencia de los estudios 454 y 198, especialmente el N° 454, nos permiten suponer que si bien el monumento no se concretó, al menos pudo haber sido realizado como ornamento efímero, quizás para ese mismo festejo, ya que en la mencionada lámina 454, se lee una serie de indicaciones (medidas, materiales - esencialmente distintos tipos de madera- y características) bien concretas para el revestimiento de la Pirámide con esa estructura, que es prácticamente idéntica a la columna de la Confederación.

La utilización de una columna con fines conmemorativos presenta en la Roma antigua ejemplos famosos. La más conocida es sin duda la Columna de Trajano (113 d.C.). La sigue la de Marco Aurelio (180-196 d.C.), ambas todavía en pie. Pero también podemos mencionar la de Antonino Pío, de la cual se conservan restos y la más antigua de Gayo Duiilio, erigida después de la victoria sobre los cartagineses en 260 a.C.. De todos modos, lo más probable es que el referente más directo en el que pudo haber pensado Zucchi para su proyecto haya sido la columna de la Place Vendôme, en París, que seguramente nuestro arquitecto conocía bien. Erigida originalmente como homenaje a Napoleón, se inspira obviamente en la columna trajana. Ambas están recubiertas por un relieve continuo que se despliega en forma de espiral<sup>5</sup> y que se ve como "fajas" sobre el fuste.

Ambas columnas estaban rematadas originalmente por una estatua: de Trajano en la romana y de Napoleón como César en la parisina. En la época de Rosas en nuestro medio, no se recurría a la erección de estatuas de este tipo de personajes. La exaltación del héroe se llevaba a cabo mediante inscripciones e imágenes simbólicas y/o alegóricas.<sup>6</sup>

Por último queremos señalar que en los documentos transcritos Zucchi emplea un tono no sólo humilde y respetuoso, sino decididamente obsecuente en lo que a Rosas respecta, por lo menos para nuestra sensibilidad actual. Obsecuencia que se manifiesta no sólo en palabras sino también en imágenes, como se desprende de la descripción de la lámina que presentó al gobernador y que, teniendo en cuenta lo que sabemos de la personalidad de nuestro artista, seguramente hay que interpretar como pautas ineludibles que debía seguir para poner fin, sin riesgos, a su gestión de funcionario del gobierno rosista.

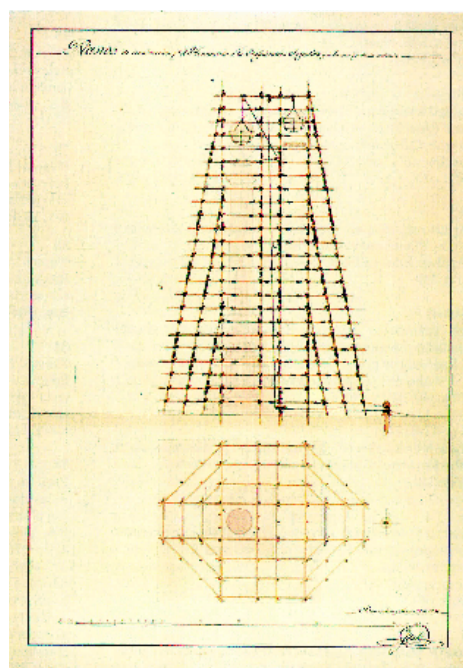
### Marcelo Renard

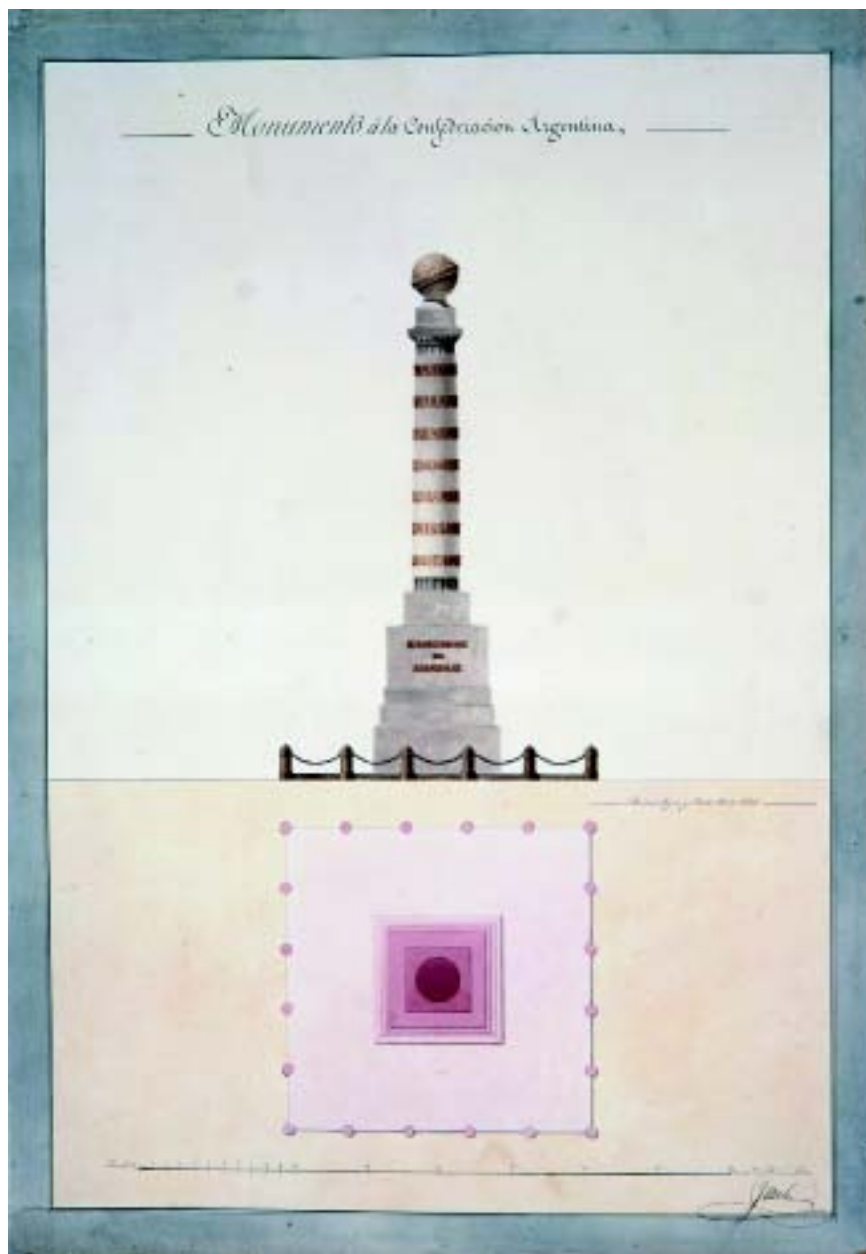
<sup>1</sup> El texto del transcripto documento 1 nos informa, sin dejar lugar a dudas, que se trata de una iniciativa del propio arquitecto, cuando ya ha renunciado a su cargo de ingeniero arquitecto y pocos meses antes de irse a Montevideo.

<sup>2</sup> Nos dice María Lía Munilla Lacasa ("El arte de las fiestas: Carlo Zucchi y el arte efímero festivo", en Aliata, F. y M.L. Munilla: *Carlo Zucchi y el Neoclasicismo en el Río de la Plata*, ob. cit., 1998, p 88: "... las fiestas que conmemoran la gesta de Mayo van desfigurándose ante la impronta de nuevas celebraciones [...] cuyo protagonista es siempre la figura del Gobernador [...] [quien] decide varias veces suspender las celebraciones mayas [...] y trasladar los festejos al 9 de Julio, [...]".

#### ASRe AZ 22

*Monumento a la Confederación Argentina. Planos de construcción. Detalles de poleas subida de la esfera. Planta y alzado. Tinta y acuarela sobre papel grueso. Buenos Aires, 29 de marzo de 1836. 735 x 525 mm.*





**ASRe AZ 21**

Monumento a la Confederación.  
Planta y alzada. Lápiz y acuarela  
sobre papel. Firmado en ángulo  
inferior izquierdo. 580 x 420 mm.

<sup>-3</sup> Si bien es cierto que en el caso del Monumento Nacional no contamos con ningún documento que nos explique la significación de sus imágenes decorativas y el contenido de sus inscripciones como sí los hay para el monumento que nos ocupa.

<sup>-4</sup> Este 0 podría confundirse con un 6.

<sup>-5</sup> En el caso de la columna de Trajano el relieve es de mármol y en el caso de la de Place Vendôme es en bronce, procedente de los cañones tomados al enemigo en la batalla de Austerlitz.

<sup>-6</sup> En Buenos Aires, en este período, la escultura estaba muy poco desarrollada ya que todavía no había quienes se dedicaran a ese arte. A lo sumo se realizaban esculturas efímeras de carácter artesanal como parte de las decoraciones para las fiestas públicas.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

1) “Excelentísimo Señor –

No dudo que unas de las atenciones de la administración de V.E. después de allanadas las dificultades del erario, será elevar un monumento que eternice la gran Época que estrechó para siempre el vínculo fraternal de las Provincias Argentinas; monumento que atestigüe a la posteridad el poder soberano de la opinión pública, y le transmita las glorias de los Campeones de la federación; entre los cuales V. E. ocupa un lugar eminente.

Estimulado por este pensamiento, he dedicado las pocas horas que me dejaban libres mis ocupaciones y estudios a la composición de un modelo que, en mi humilde opinión, podría corresponder a la dignidad del objeto y anunciar majestuosamente a las generaciones venideras la muy brillante página de la Historia Argentina.

Nada tendría que desear si V. E. me dispensase el honor de admitir con benevolencia el bosquejo que le ofrezco; y si en este homenaje tan sincero como espontáneo se dignara reconocer cuán vivo es el recuerdo que conservo de la protección del gobierno a quien presté por muchos años mis débiles servicios, de las bondades de V. E., y, de mi gratitud al país que me acordó su hospitalidad.

Do quiera que la suerte dirija mis pasos jamás olvidaré tantos beneficios que se han grabado profundamente en mi corazón.

Dios guarde muchos años la importante vida de V. E.

C. Z.

Bs. As.

Marzo 10 de 1836 “

2) “El objeto principal de la lámina es representar el Monumento a erigirse a la federación Argentina que se supone construido en la Plaza del 25 de Mayo; al efecto el paisaje del fondo de la lámina figura la Recova, el Arco, etc. etc.

El monumento se compone de un masivo estilobato o pedestal colocado sobre un grandioso zócalo y de tres proporcionados escalones. En los cuatro frontis del estilobato están inscriptas en letras de bronce o fierro colado las cuatro grandes Épocas de la Historia del Pueblo Argentino después de la emancipación de la Metrópoli, a saber:

|                      |                            |
|----------------------|----------------------------|
| 25 de Mayo de 1810   | <u>9 de Julio de 1816</u>  |
| 4 de Febrero de 1829 | <u>16 de Abril de 1835</u> |

Otro dado está colocado encima del pedestal sobre el cual se eleva la columna que debe eternizar la Federación Argentina: es de estilo Dórico – Griego subdividida con seis fajas horizontales en las que están inscriptos en bronce y entrelazados los nombres de las Provincias Hermanas que componen la Confederación.

Remata la Columna con su correspondiente Chapitel coronado de un grandioso Globo Hemisférico igualmente de bronce o fierro, que al mismo tiempo deberá servir a determinar el meridiano. 16 postes de fierro colado y cadenas del mismo metal, limitan el cuadrado que ocupa el monumento.

Una cenefa elíptica simétricamente dispuesta circunscribe el dibujo del monumento, compuesta de escudos, gorros frigios, insignias, espadas, águilas romanas, coronas de laurel y de olivo etc. etc. En los escudos se leen las 4 Épocas principales de la República: Año de 1810 - 1816, - 1829, - 1835; y los letreros: Patria – Orden – Federación – Leyes - Unas de las insignias llevan las iniciales R. F. A.; (República federativa Argentina) las otras V. R. (Viva Rosas) – Al bajo de la lámina hay una viñeta de trofeos militares con dos genios que sostienen una faja punzó, con la inscripción : Libertad – Independencia – Confederación; alusión al encabeza-miento de toda comunicación oficial.

Al lado derecho de la lámina hay el Sol de Mayo símbolo de la Emancipación Americana; a la izquierda las dos manos y el gorro de la libertad, símbolo de la independencia y fraternidad. [A] ambos atributos los circundan aureolas y coronas de laureles. Más abajo en la dirección vertical de los mencionados atributos están dispuestas dos alegorías: la de la derecha representa la Tierra apoyada sobre el León que expresa la fuerza; los atributos de las ciencias y artes la completan. La de la izquierda es la Victoria descansando sobre trofeos militares, teniendo en la mano derecha la espada victoriosa, en la otra una corona destinada para coronar el mérito: la Ara con el fuego sagrado de la Patria completa la Alegoría. Al pie de las citadas alegorías se hallan dos lemas sacados de los santos del ejército expedicionario del sur, alusivas a ellas.

El color punzó predomina en la composición.”

# .| MONUMENTO NACIONAL PARA MONTEVIDEO |.

Montevideo, 1837.

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 793,  
319, 171, 964/14,  
424.

Las dos láminas (N° 793 y 319) presentan al monumento en planta y en alzado, visto en perspectiva. El mismo consiste en una columna de orden dórico asentada sobre una base cuadrangular y rematada por una escultura cuya forma abocetada parece corresponder a una figura alegórica de la libertad o de la república, aparentemente con gorro frigio y sosteniendo una lanza en su mano izquierda. Esta estatua se apoya sobre el ábaco de la columna. El conjunto se halla sobre un alto pedestal de planta cuadrada cuya parte inferior es escalonada (tres escalones) y la superior presenta inscripciones en sus cuatro caras. La estructura se halla en el centro de una superficie cuadrada limitada por seis postes bajos en cada lado (doce en total), unidos por cadenas (en la lámina N° 319 los postes son seis de cada lado – veinte en total – y están dispuestos de la siguiente manera: los dos centrales más separados que los cuatro de los extremos, que se hallan más cercanos entre sí). El fuste de la columna presenta acanaladuras cerca del capitel y cerca de la base. En casi toda su altura está cubierto por una superficie lisa en la que se observan cuatro anillos equidistantes (en la lámina N° 319 son cinco).

Al encarar la reorganización de la actual Plaza Independencia (ver ficha correspondiente) Zucchi pensó en un monumento para ser ubicado en un lugar destacado de la misma. Esta idea está claramente expresada en, la *Memoria elevada por la Comisión topográfica...* al gobierno uruguayo, en uno de cuyos párrafos leemos: “Para [...] tan risueña perspectiva falta que el Superior Gobierno determine el plantío de dos hileras de árboles paralelas con las veredas de dicha calle, y todavía lo será más á no dejar otra cosa que desear; si un monumento nacional erigido en el cruce de la intersección de las calles que atraviesan la Plaza atestiguase su independencia, sus glorias, y su decisión en sostener el régimen constitucional. Sí: un monumento Nacional perfeccionaría la obra [...]”

El hecho de que este monumento esté incluido en el apéndice de la *Colectión de los Principales Proyectos y en el Recueil des Principaux Projets*, nos indica que Zucchi realizó este proyecto, que no se ha conservado en su archivo. Por ello, que estos dos estudios de columna monumental que nos ocupan correspondan al monumento nacional para Montevideo, es una suposición, ya que no contamos con da-

tos concretos que nos permitan afirmar esto con absoluta certeza: no presentan ninguna indicación escrita que los identifique. Sin embargo en los documentos N° 171 y 964/14 (ambos presentan planos de la plaza) se observa, en la intersección indicada por Zucchi, la planta del monumento, que corresponde a la de los dos estudios. Por otra parte, el monumento, muy abocetado, aparece en perspectiva en el documento N° 3 y su aspecto es muy semejante al de los dos estudios.<sup>1</sup> Son entonces estas coincidencias en las que nos basamos para pensar que muy probablemente estamos frente a las únicas imágenes que quedaron en su archivo del proyecto elaborado por Zucchi para el monumento nacional de Montevideo.

En estas imágenes es muy evidente que para su proyecto nuestro arquitecto partió del "Monumento de la Confederación Argentina" de marzo de 1836 (ver ficha correspondiente), al que le practicó algunos cambios: reemplazó el globo terráqueo del remate por la estatua alegórica, varió ligeramente la disposición y/o el número de postes que rodean a la columna y, sobretodo cambió las proporciones del conjunto, que resulta considerablemente menos esbelto: esto es muy evidente en la lámina N° 793 y un poco menos en la N° 319 (en la primera el fuste de la columna presenta cuatro anillos mientras que en la segunda los anillos son cinco). La columna ha perdido altura y por ende resulta más ancha, más robusta, como las columnas de los templos dóricos más antiguos. También con el pedestal ocurre algo similar.

Como sucedió con todos los proyectos de monumentos de Zucchi, esta columna nunca se erigió. Al respecto es interesante señalar que recién treinta años después, en febrero de 1867, Montevideo inauguró su primer monumento conmemorativo que consistió, precisamente, en una columna: la Columna de la Concordia (o de la Paz), comúnmente llamada Estatua de la Libertad.<sup>2</sup> Se trata de una alta columna corintia de mármol emplazada sobre un basamento, también de mármol, al que se accede por medio de tres escalones. La columna sirve de pedestal a una figura femenina, alegórica, de bronce.

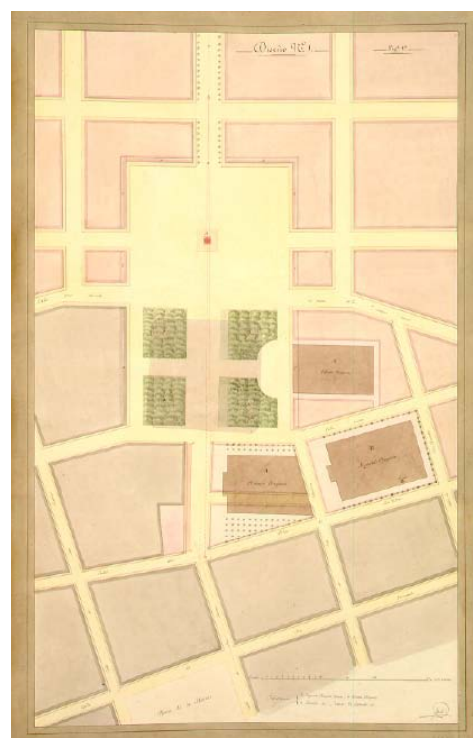
Para terminar digamos que en la Plaza Independencia se colocó en 1896 el monumento a Joaquín Suárez, que fue trasladado en 1906.<sup>33</sup>

En 1916 se instaló allí la fuente "Los Ríos" del escultor Louis E. Cordier, trasladada también para inaugurar, en 1923, el monumento al general José Artigas, que todavía ocupa el lugar destinado por Zucchi a su monumento nacional.

### Marcelo Renard

#### ASRe AZ 964/14

Planta del área de la actual Plaza Independencia con diversos estudios de implantación. Tinta roja, negra y acuarela sobre papel grueso. Con firma. Escala: Varas. Sin fecha. 610 x 957 mm.





**ASRe AZ 319**

Monumento Nacional para Montevideo. Estudio de columna monumental. Planta, vista y proyección en perspectiva. Detalle del interior de la columna. Lápiz, tinta negra y acuarela sobre papel fino. Sin título. Firmado por Carlo Zucchi con escala, sin denominar. Sin fecha. 640 x 445 mm.

<sup>-1</sup> En este documento aparecen dos esquemas de la plaza. En uno de ellos el monumento se asemeja bastante a la Pirámide de Mayo de Buenos Aires. Es en el otro donde su forma es bastante claramente la de una columna monumental. En ambos casos la altura del monumento supera la de los edificios que rodean la plaza.

<sup>-2</sup> Conmemora la Paz de la Unión (febrero de 1865), luego de la lucha civil desatada en 1863. Su autor fue Giuseppe Levi (1830 - 1890). Está ubicada en la Plaza Cagancha, en la confluencia de las avenidas 18 de Julio y General. Rondeau con la calle Héctor Gutiérrez Ruiz. <sup>-3</sup> Este monumento fue el primero de Montevideo dedicado a una personalidad destacada. Suárez fue un patriota y estadista uruguayo nacido en 1781 y muerto en 1868. Perteneció a las fuerzas revolucionarias comandadas por Artigas. Entre 1843 y 1851 estuvo a cargo del poder ejecutivo en su calidad de presidente del Senado.

Su gestión en ese período conflictivo de la historia uruguayo, como así también su posterior participación en tareas de gobierno, le granjearon gran prestigio y el aprecio de sus mismos adversarios.



# .| COLUMNA MONUMENTAL PARA RÍO DE JANEIRO|.

Río de Janeiro, 1843.

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 125, 165A,

165B, 382, 383, 385,

411, 883.

M

## DOCUMENTOS ESCRITOS

1. Borrador de carta dirigida a Pedro II en la que le ofrece el diseño de un monumento nacional para ser erigido en la Plaza de la Constitución (ASRe; AZ, Carte professionali, minute e memorie, 2)
2. Borrador con la traducción al portugués del documento anterior (ASRe; AZ, Carte professionali, minute e memorie, 2)
3. Borrador de carta dirigida a P. Barboza solicitando permiso para exponer el proyecto de monumento nacional obsequiado a Pedro II (ASRe; AZ, Carte professionali, minute e memorie, 2)
4. Respuesta (en francés) firmada por P. Barboza a la carta anterior (ASRe; AZ, Carte professionali, minute e memorie, 2)
5. Carta del 4 de marzo de 1844, escrita en Río de Janeiro, dirigida a su cuñado Jacopo Bongiovanni: en esta larga carta, entre muchas otras cosas, le comenta la presentación del monumento nacional a Pedro II (ASRe; AB, Corrispondenza)
6. ASRe; AZ N° 89/1: borrador de carátula de presentación del monumento nacional al emperador Pedro II del Brasil<sup>2</sup>
7. ASRe; AZ N° 445: idem anterior, 259 x 421.<sup>3</sup>
8. ASRe; AZ N° 89/4: hoja borrador. En su anverso detalla en tinta las medidas de distintas partes del monumento, desde la base hasta el remate, con un total de 44 metros. En su reverso se ven esquemas en lápiz y acuarela.

9. ASRe; AZ N° 89/5: hoja borrador con detalle de medidas de partes del monumento en tinta.

10. ASRe; AZ N° 89/3: hoja borrador con un esquema muy abocetado, en lápiz, del monumento y su ubicación en la Plaza de la Constitución, enmarcado por una guarda rectangular ornamentada.

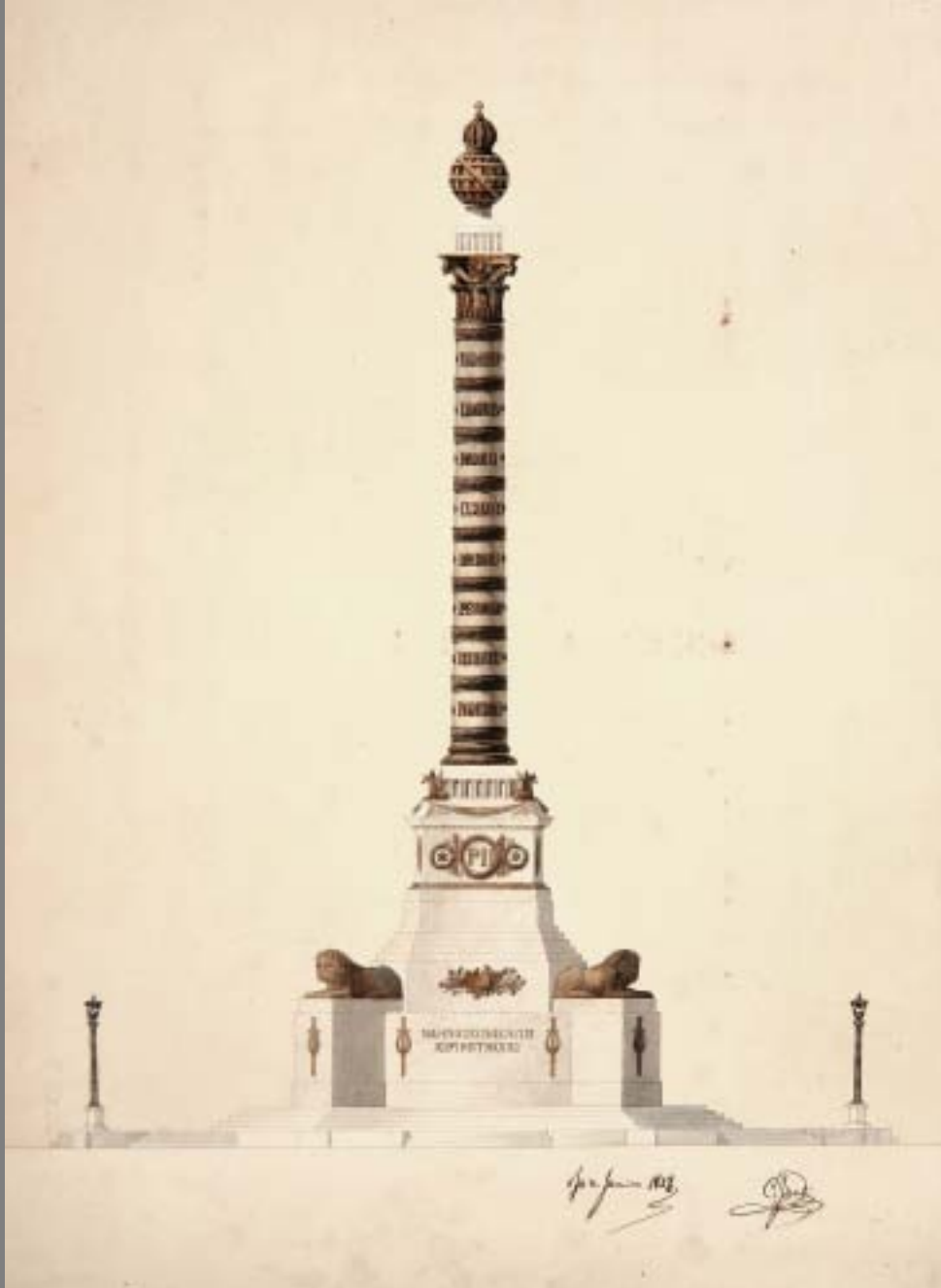
La lámina presenta al monumento en planta (en el reverso) y en alzado. Consiste en una columna de orden compuestado asentada sobre una base cuadrangular (cuyos ángulos están reemplazados por cuatro angostas caras, es decir que en rigor se trata de un octógono) y rematada por un globo terráqueo con paralelos meridianos y con una banda diagonal en su parte central, sobre el cual reposa una corona en forma de domo. Este remate se apoya sobre la columna mediante una base cilíndrica. El fuste de la misma, liso, presenta nueve bandas horizontales (aparentemente coronas de laureles) que lo dividen en ocho sectores, en el centro de cada uno de los cuales aparece inscrita una palabra. En las esquinas de la base se ven cuatro pequeñas figuras de dragones. El conjunto se halla sobre un alto pedestal que consta de un zócalo con relieves ornamentales, una parte inferior escalona-

da y una parte superior que presenta en el centro de una corona de laureles circular la siguiente inscripción: P II. A ambos lados de esta corona, otras dos menores, unidas a la central, enmarcan sendas estrellas de seis puntas. Por detrás de las uniones de las coronas, flanqueando a la corona central, dos ¿cetros? con ¿cintas? En la unión de la base de la columna con su pedestal, por debajo de los dragones, se observan guirnaldas y otros motivos ornamentales. Este pedestal se asienta sobre un alto zócalo que presenta también inscripciones y motivos ornamentales. En las esquinas del mismo sobresalen cuatro poderosos pedestales sobre cada uno de los cuales descansan cuatro leones. A este conjunto se accede por una escalinata de cinco escalones que, a su vez, se halla en el centro de una plataforma circular que presenta, frente a cada uno de los lados y a cada una de las esquinas del alto zócalo, tres escalones de acceso. En cada uno de los sectores que alternan con estas bajas escalinatas, ocho en total, un farol sobre un pedestal. La altura total pensada para el monumento es de cuarenta y cuatro metros, tal como se lee en el boceto y en alguno de los borradores.

Para terminar, observemos que el uso del color marrón en esta lámina da a entender que inscripciones, relieves, esculturas, la ornamentación en general, e incluso algunos elementos arquitectónicos como el capitel y la basa de la columna, fueron pensados para ser realizados en un material de color contrastante, muy probablemente bronce.

La Plaza de la Constitución, para la que Zucchi pensó su monumento nacional, se denomina en la actualidad Praça Tiradentes (Plaza Tiradentes). Ubicada en el centro histórico de Río de Janeiro, originalmente fue un gran descampado en el cual se realizaban transacciones comerciales, que finalmente pasó a ser la sede de una feria permanente. Varios fueron los nombres que, a lo largo del tiempo, se le dieron a este lugar: Rocio Grande, Largo do Pelourinho, Terreiro da Polé, Campo da Cidade, Campo dos Ciganos, Largo do Rossio, entre otros. El nombre de Praça da Constituição lo recibió luego de que Pedro I asumiera como príncipe regente y jurara fidelidad a la constitución en el Real Teatro Sao Joao,<sup>5</sup> que se encuentra frente a esta plaza. Las razones por las cuales la columna zucchiana no se construyó las menciona su mismo autor en una carta dirigida a su cuñado (ver documento n° 5). Según Gastao Cruls<sup>6</sup> ya en 1824 se había pensado en emplazar allí un monumento, dedicado a Pedro I; idea esta concretada recién en 1862. Inaugurado por Pedro II, fue el primer monumento conmemorativo levantado en Río de Janeiro.<sup>7</sup> Además, la colocación del monumento en ese lugar fue complementada con la conversión del predio en una verdadera plaza dotada de bellos jardines. Es evidente que también en esto había pensado Zucchi en 1843 cuando preparó su proyecto para el emperador. Los planos topográficos de la plaza (N° 382, 383 y 385) presentan diseños, levemente diferentes entre sí, en los que se observa el emplazamiento central del monumento (en el número 385 se ve claramente la planta del mismo). Es muy probable que las dos pequeñas plantas circulares que aparecen a derecha e izquierda del monumento nacional, alineadas con él y cerca de los extremos derecho e izquierdo de la plaza, correspondan a sendas fuentes ornamentales diseñadas también por Zucchi (ver ficha correspondiente a Fuente Ornamental número 128, que lleva precisamente la misma fecha que el monumento: 14 de marzo de 1843).

La columna de Río de Janeiro es bastante parecida al Monumento a la Confederación Argentina (N° 21 y 22, ver ficha correspondiente). La austera columna dórica de este último ha sido reemplazada por otra más grande y más orna-



**ASRe AZ 125**

Monumento Nacional para ser erigido en la Plaza de la Constitución de Río de Janeiro.

Alzado Principal. Lápiz y acuarela sobre papel. Río de Janeiro, 14 de marzo de 1843. Firmado en el ángulo inferior derecho. En su reverso está el esquema parcial de la planta del monumento.

640 x 475 mm.

mentada de orden compuesto, asentada sobre un basamento mucho más complejo y realzada con varias esculturas ornamentales. La adaptación de la tipología pensada para un estado formalmente republicano (la Confederación Argentina) a un estado monárquico (el Imperio del Brasil) le permite echar mano, como dijimos, a un programa ornamental más elaborado que la ubica, más efectivamente que su antecedente para Buenos Aires, en la línea de los modelos ilustres en los que se inspira: las columnas trajana y aureliana de Roma y la columna de la Place Vendôme de París. Se trata de un monumento para exaltar la figura de Pedro II, a pesar de lo cual no diseña a la columna como pedestal de su estatua. Lo que evoca aquí es el poder del emperador mediante el globo con la corona en forma de domo que constituye el remate de la columna. El dominio territorial y jurídico representado por el globo es reafirmado por la corona. Los dragones en la base de la columna, por su ubicación pueden interpretarse como custodios severos del poder imperial. Finalmente los leones aluden a la fuerza y al valor, pero también a la justicia, al poder y a la soberanía. De las inscripciones, sólo conocemos la principal, bien clara en las dos láminas: P II, aparentemente la única mención directa del emperador.

Finalmente señalaremos que al comparar la lámina (N° 125) con el boceto (N° 165) se observan algunas pocas diferencias. La más notable tiene que ver con la variación de las dimensiones de algunos de los elementos del conjunto, que en la lámina presenta una relación de proporciones más equilibrada. Esto le otorga una mayor esbeltez al monumento. El fuste de la columna está dividido en ocho franjas (en el boceto son nueve), es decir que ha perdido algo de altura; mientras que el complejo basamento en el que se asienta la columna ha ganado un poco de altura. Asimismo está cambiada la posición de la banda diagonal sobre el globo. Y por último la disminución del tamaño de los dragones hace que, en la lámina, se destaque mejor la inscripción “P II”

**Marcelo Renard**

<sup>-1</sup> En tinta marrón, en la parte izquierda del boceto, además de cifras que indican dimensiones, se lee: “Dimenzioni per l’esecuzione in metri”; “diametro della colonna 2.33”; “altezza eq... comp... 22”; “totale dell’altezza – 44 metri”. En lápiz, arriba a la derecha se lee: “costumes civils et militaires par Leconte”.

<sup>-2</sup> Realizado en tinta y lápiz, presenta además algunas cifras. El texto, en portugués, está escrito en letra gótica, distribuido en recuadros reparados ordenadamente en la hoja. El tamaño de los mismos varía según su importancia. Por encima de cada recuadro se lee el texto del mismo en letra cursiva. Dice: “A S.A.I. o Senhor D. Pedro Segundo Imperador di Brasil/ Projecto de um Monumento Nacional para/ erigir-se na Praça da Constituição/ Río de Janeiro Junho de 1843/ Planta do monumento Planta geral Planta de um chafariz/ O Engenheiro- Arqchitecto/ Carlo Zucchi/ D. D. D.”

<sup>-3</sup> Es prácticamente idéntica al anterior. No presenta las cifras y además sobre la a de “S. A. I.” está escrita una “M”.

<sup>-4</sup> El plano presenta en su parte inferior la escala de la plaza, en tres medidas diferentes. Además en el ángulo superior derecho, hay un texto firmado y fechado (10 de marzo de 1843) por Zucchi en el que dice de qué se trata el plano y cuál fue su fuente.

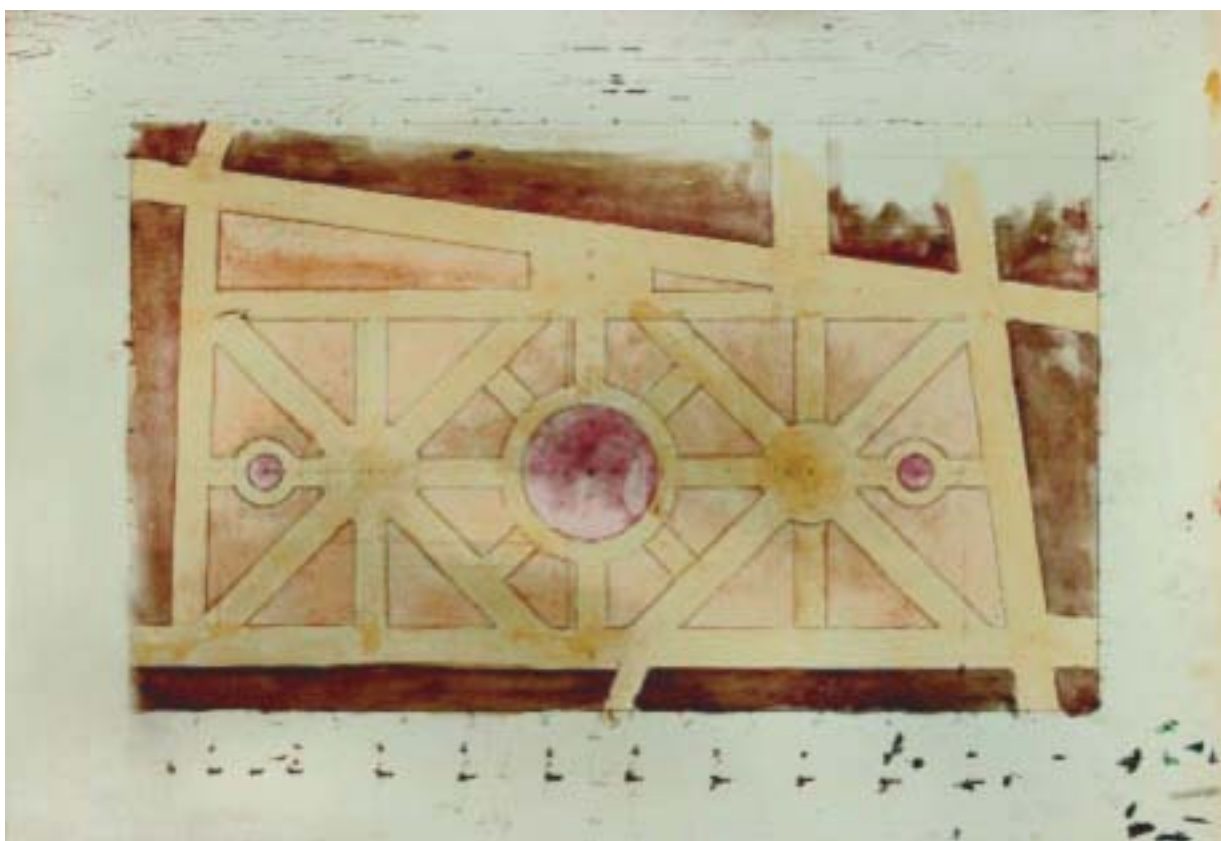
<sup>-5</sup> En la actualidad ese teatro lleva el nombre del actor Joao Caetano. Obsérvese que en el plano topográfico ASRe; AZ 385, se ve escrita la palabra “Théâtre” en el lugar que le corresponde en relación con la plaza.

<sup>-6</sup> Aparência do Río de Janeiro; *noticia histórica e descritiva da cidade*, Río de Janeiro, Olímpio editore, 1965

<sup>-7</sup> Para su realización se organizó un concurso internacional en el que participaron también artistas brasileños. El vencedor fue uno de estos: Maximiano Mafra. Pero su proyecto fue ejecutado en París por Louis Rochet (1813 – 1878), que había obtenido el tercer lugar en el concurso. El monumento consiste en una estatua ecuestre a la que se le agregaron en 1865 cuatro estatuas alegóricas: Justicia, Libertad, Igualdad y Fidelidad (las cuatro virtudes de las naciones modernas). En su momento fue el monumento más grande de América Latina.

*ASRe AZ N\_ 382*

Plano topográfico de la Plaza de la Constitución. Lápiz,  
acuarela y tinta sobre papel. Sin escala ni firma.  
383 x 551 mm.



## APÉNDICE DOCUMENTAL

### 1) Señor.

Para quien profesa las Bellas Artes indistintamente, su Patria se encuentra donde ellas son practicadas. La Capital de Vuestro Imperio, oh Señor, ya es de distinguidos artistas porque aquellas son estimuladas, y si todavía no han adquirido gran esplendor, lo obtendrán mediante la especial protección que esperan de la magnanimidad de S.M.I., transmitiendo, en compensación, a las generaciones futuras, indeleble testimonio de que, el Reinado del Señor D. Pedro 2\_ fue el gestor de una era que la imparcial Historia señala con particular denominación.

La Arquitectura es, entre las Bellas Artes, la que más elocuentemente habla a la remota posteridad; y es por eso que todas las Naciones se muestran diligentes en erigir Monumentos duraderos que, como páginas indestructibles, transmitan a las edades venideras sus períodos de grandeza, independencia y poder.

Al practicar yo, aunque precariamente, arte tan bella, tomando coraje, oso ofrecerle, oh Señor, como tributo de mi profundo respeto, el diseño de un "Monumento Nacional" para ser erigido en la Plaza de la Constitución que eternice las Épocas principales de Su Imperio desde su fundación hasta el presente.

Ignoro si otros arquitectos se han ocupado de tratar un tema Patrio; en cualquier caso, le ruego oh Señor, ver en mi producción solamente el deseo de someterle con ella, la seguridad de mi devoción, lejos de cualquier voluntad de competencia y de interés.

Al igual que las creencias religiosas, la profesión del arquitecto tiene también sus Puritanos: para estos, todo aquello que no sea la reproducción fiel del siglo de Pericles o de Augusto es despiadadamente condenado. Tal será la suerte de mi trabajo si es juzgado por estos ortodoxos, ya que no es la exacta reproducción del Arte Griego y Romano, ¡exigida por jueces tan inexorables!... ¡A la severidad de los críticos me permito oponer la inmensa diversidad que existe entre aquellos tiempos artísticos y los nuestros para no exigir verlos total-mente reproducidos! Respetar las bellas formas de las Épocas sublimes del Arte me parece que es la única ortodoxia que debe profesar religiosamente el arquitecto en la actualidad; copiar todo lo que se hizo entonces sería sostener la opinión errónea proclamada por algunos y por otros ciegamente adoptada de que el Genio de la Arquitectura, después de los grandes de la época de la antigüedad, enmudeció, cuando a cada paso los hechos demuestran que nuestra Arte es todavía creadora; dejando de lado los desvíos de unos pocos artistas insignificantes como para hacer temer [o] vacilar a quienes habiéndose nutrido con los sabios preceptos de los mejores maestros [y] familiarizado con el estudio de la Arquitectura Griega y Romana, igualmente versados en la Historia del progreso, decadencia y resurgimiento de las bellas artes [dejan de lado] aquello que es incompatible con nuestros usos y costumbres, para así, además de establecer una división entre el pasado y el presente, requerido imperiosamente por este mismo presente, otorgar carácter Nacional a todo aquello que es confiado a su saber y talento.

No, señor, no. Ni al Arte ni a los Artistas de nuestra Época les falta Genio, les faltan las ocasiones para desarrollarlo, para crear. ¡Oh dolor! ¡Las Bellas Artes yacen casi oprimidas por el mezquino espíritu mercantilista y especulador!

Consecuente con estos principios he diseñado el "Monumento Nacional" que mi menguada capacidad le dedica, oh Señor. No se me escapa la imperfección de mi obra; sin embargo será acreedora de no poco mérito si la M.V. I. se digna aceptarla tal como es, y sobretodo la considera como un acto espontáneo de mi veneración por Su Majestad Imperial.

De V.M.I.

Obedientísimo y/humilísimo servidor

C. Z.

Río de Janeiro

Junio 1843

### 3) Señor.

Instigado por algunos amigos para aumentar la exposición de este año, he resuelto enviar a la Academia de Bellas Artes un Pensamiento Arquitectónico mío y algunas otras bagatelas; al mismo tiempo habría querido que entre estas obras figurase mi Monumento Nacional que en [muestra] de respetuoso obsequio le ofrecí mediante Su graciosa mediación a S.M.I. el pasado Septiembre.

Suplico entonces, a Su bondad, oh Señor, de solicitar en mi nombre a S.M.I. el favor, o mejor dicho el permiso para que ese diseño aparezca con los objetos de arte de la exposición pública que tendrá lugar el próximo Diciembre; y si tal gracia me es concedida por la benevolencia de S.M.I. informarle oportunamente al Sr. Director de la Academia, a fin de que se incluya el título del diseño en el catálogo que es costumbre imprimir para guía de los concurrentes.

Aprovecho esta ocasión, Sr., para reiterar a S.M.I. las muestras sinceras de mi estima, gratitud y respeto./ De S.M.I./ Obedientísimo y obsequiosísimo/ C. Z.

Río de Janeiro 14(?) de Noviembre 1843

4) Señor:

No acostumbramos a retirar cuadros de la galería Imperial para que sean expuestos, una vez que han merecido el honor de ser ubicados en palacio. Allí quedan expuestos. La galería Imperial adquiere cuadros que ya han sido expuestos y no los presta después, porque el honor de su exposición no es comparable al de su actual ubicación; además yo no podría haber tomado esa decisión; habría necesitado el permiso de S. M., que está en [¿?], y estoy enfermo, y no puedo ir allí, para recibir órdenes.

Reciba mientras tanto mis respectivas [expresiones] de amistad y estima.

P. Barboza Río.

19 Noviembre. 43

5) “[...] Recuerdo que en algún momento le dije que le había presentado, o que estaba por presentarle al emperador don Pedro II un trabajo que le dedicaba. Efectivamente en junio del año pasado...no, a fines de julio, tuve el honor de ofrecérselo acompañado por un memorial, cuya copia le envió, para que se dé una idea de cuál es mi modo de pensar sobre las bellas artes y cuál es el uso que debe hacerse de los modelos dejados por los griegos y los romanos para evitar caer por todos los medios en la vulgaridad y al mismo tiempo sacar provecho de las sublimes bellezas que aquellas arquitecturas poseen en sí mismas. Deseo que el Sr. Paglia lea mi escrito. Usted o él, después, me dirán su opinión. El emperador agradeció mi diseño [y] además le gustó [por lo que] me mandó preguntar su costo aproximado, que le hice llegar. ¡Pero es inútil pensar en realizar algo que habría costado alrededor de un millón de francos! Sin embargo es así: ¡el Imperio más rico del mundo por sus minas de oro y de diamantes, es el más pobre! ¡Tiene sus riquezas en la panza; pero no hay ni manos ni capitales para extraerlas! En lo que respecta a las riquezas que produce la aduana, los impuestos etc. son devoradas, robadas, consumidas por una multitud de empleados, allegados, que aunque se tratara del tesoro de Crespo encontrarían el medio para agotarlo; y esto sin contar las inmensas sumas que se gastan en mantener la guerra civil donde se desata, y en provocarla donde no la hay. [...]”

# .| MONUMENTO NACIONAL PARA LA PROVINCIA DEL PARAGUAY |.

Río de Janeiro, Agosto de 1844.

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 164, 417.

Se trata de un monumento fuente, cuya base se encuentra en el centro de una gran taza, aparentemente circular (lámina N° 164). En ella descargan pequeños vertederos que se hallan equidistantes en todas las caras de la parte inferior de la base. Sobre esta se asienta una segunda taza, en cuyo centro se ve una especie de alto pedestal que presenta, contra cada una de sus cuatro caras, un podio sobre el que están echados dos leones, cuyas bocas escupen agua, recogida en la segunda taza. Sobre esta fuente de dos niveles se asienta una estructura compuesta por un alto pedestal con relieves (y quizás también inscripciones) en sus cuatro caras, que sostiene un plinto en el que se ve un pequeño pedestal de dos cuerpos. Sobre este se hallan paradas varias figuras humanas en círculo, cuyos brazos en alto soportan una plataforma. En su centro aparece, sobre un podio, un objeto aparentemente esférico del cual salen rayos?

Este proyecto no figura en el *Recueil des Principaux Projets*. En el archivo Zucchi sólo disponemos de este boceto y de otro (N° 417), más sumario todavía. Si bien ambos bosquejos son prácticamente idénticos, este último es considerablemente más esbelto por

que la estructura que se asienta sobre la fuente es más alta. Tampoco contamos con documentos que nos informen algo respecto de este proyecto. Sí es sabido que en agosto de 1842 Zucchi se dedicó a trabajar en los proyectos de la catedral, episcopado y seminario de Asunción del Paraguay, y que el 1° de agosto de 1844 reclamó por carta al gobierno paraguayo el cobro del pago estipulado por el diseño de la catedral. En esa carta menciona, no en buenos términos, al ministro de la República Oriental ante el gobierno paraguayo, Juan Andrés Gelly, que le había encargado los proyectos para Asunción. Pero nada se menciona del monumento nacional. De todos modos es evidente que tanto a los encargos de Gelly como al monumento se los puede relacionar con la nueva etapa iniciada en Paraguay después de la muerte, en 1840, del dictador Gaspar Rodríguez de Francia, que había mantenido a su país prácticamente aislado del exterior. En 1842 un Congreso General Extraordinario ratificó la independencia del país y creó su pabellón nacional. Brasil reconoció la independencia paraguaya y ratificó este reconocimiento en 1844.<sup>1</sup> Es decir que desde 1842 el imperio mantuvo relaciones diplomáticas con el Estado ve-



cino. Fue en estas circunstancias que se produjo el encuentro de Zucchi con el embajador Gelly.

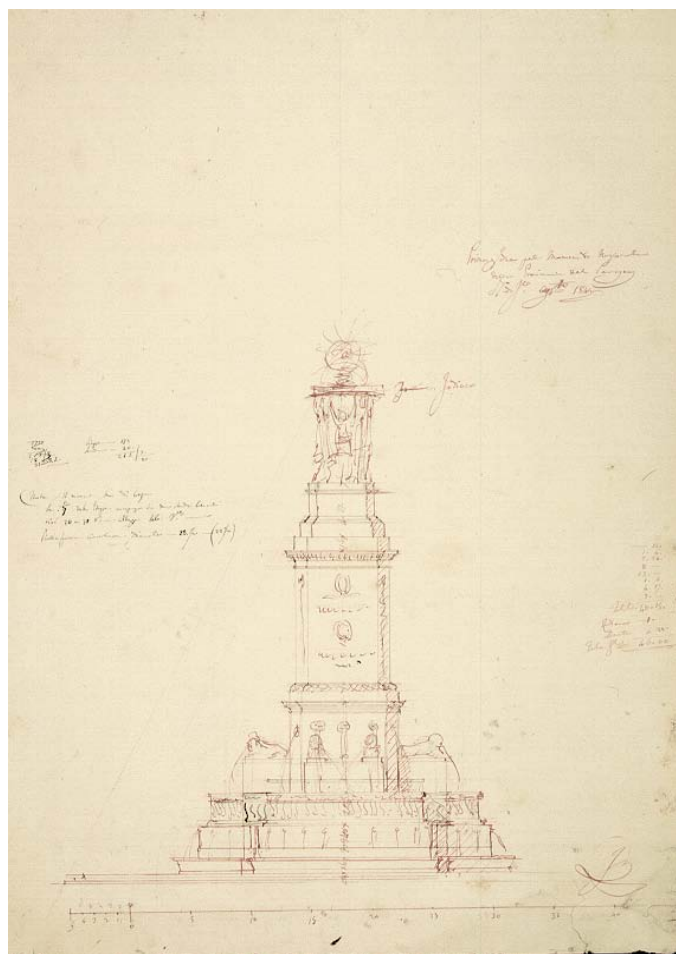
Este proyecto cierra la carrera del arquitecto en el área de los monumentos conmemorativos. Si se lo compara con los anteriores monumentos nacionales de su autor, el boceto resulta más complejo, más pesado y en definitiva, bastante menos logrado. La estructura central, a juzgar por lo que se ve en el boceto, superpone demasiados elementos con función de base o pedestal. Y su coronamiento tampoco parece responder eficazmente a la expectativa visual que crea la estructura sobre la que se asienta.

Digamos también que es el único proyecto, si exceptuamos los dos diseños más complejos de los cuatro elaborados para la tumba de Napoleón, en el que se le asigna a la escultura un papel relevante. Por otra parte, el hecho de que Zucchi haya incorporado al monumento una compleja fuente con dos niveles superpuestos nos plantea una vez más el interrogante acerca de la viabilidad de su construcción en la Asunción de la época, en lo que respecta a la provisión de agua. De todos modos, como dijimos más arriba, el monumento nacional de Paraguay no figura en el Recueil..., por lo que podemos suponer que Zucchi nunca llegó a completar su diseño.

### Marcelo Renard

#### AZ 164

Boceto para el monumento nacional de la Provincia del Paraguay. Alzado. Lápiz, tinta roja sobre papel grueso. Firmado por Carlo Zucchi. Río de Janeiro, agosto de 1844. 555 x 380 mm.



<sup>1</sup>A Rosas, que no reconoció la independencia paraguaya, le resultó irritante el reconocimiento de Brasil y su renovación en 1844, por lo que en esta última ocasión le dirigió una protesta formal al Imperio.

---

# ·| MONUMENTO AL EJÉRCITO EXPEDICIONARIO DEL SUR |·

Buenos Aires, 1834.

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 20

### DOCUMENTOS ESCRITOS

1. AZ.....: borrador de carta a Juan Manuel de Rosas, sin firma ni fecha (comienzo de la primera carilla)
2. Pradère, Juan A.: Juan Manuel de Rosas. Su iconografía, Buenos Aires, J. Mendelky é Hijo, 1914, pp 76-77: reproducción y transcripción del diploma obsequiado por el gobierno al general Rosas, pertenecientes a la familia del Dr. Juan Manuel Ortiz de Rosas
3. AGN Sala X 1834 leg. 16-5-1: carta de Zucchi a las autoridades, adjunta a la lámina con los tres proyectos del monumento, con fecha 12 de febrero de 1834
4. AGN Sala X 1834 leg. 16-5-1: comunicado del gobierno en el que se comunica la aprobación del proyecto Nú 2, con fecha 26 de febrero de 1834
5. AGN Sala X 1834 leg. 16-5-1: carta de Zucchi a las autoridades elevando el plano y diseño del monumento, con fecha 28 de febrero de 1834
6. AGN Sala X 1834 leg. 16-5-1: nota en la cual se indica el envío del proyecto del monumento al Archivo General, hasta nuevo aviso, con fecha 4 de marzo de 1834
7. AGN Sala X 1834 leg. 16-5-1: comunicación del Ministerio de Guerra y Marina dirigida al "Ingeniero de la Provincia", firmada por Tomás Guido
8. de Angelis, Pedro: Recopilación de las leyes y decretos promulgados en Buenos Aires desde el 25 de mayo de 1810 hasta fin de diciembre de

1835, Bs. As., Imprenta del Estado, 1836: artículo 5º del decreto del 6 de junio de 1834 por el cual la Honorable Sala de Representantes de la Provincia de Buenos Aires acuerda premios al general Rosas por su actuación en la campaña contra los indios.

La lámina N° 20 presenta tres proyectos alternativos numerados (1, 2 y 3) dispuestos de izquierda a derecha. Vemos el frente, un corte transversal y la planta de cada uno de ellos. En el centro de la parte inferior, debajo de la planta del proyecto Nú 2, aparece la escala utilizada, expresada en varas de Buenos Aires.

El primer proyecto consiste en un obelisco asentado sobre un túmulo, revestido en piedra, imitando una formación natural, en cuyas caras anterior y posterior se observan sendas placas conmemorativas con inscripciones, a las que se accede por medio de escalones. También se observan inscripciones conmemorativas en la cara frontal y trasera del obelisco, por encima de las cuales aparece un elemento decorativo.

El segundo proyecto, que fue el elegido por el gobierno de la provincia, es esencialmente una pirámide trunca con un gran zócalo liso. En con-

traste con este, la pirámide presenta dos registros escalonados. El inferior consta de cinco escalones que sirven de marco a cuatro placas con inscripciones (una por cada una de las caras), ubicadas en espacios que perforan la masa piramidal. El registro superior presenta un escalonamiento más condensado.

El tercer proyecto consta de una base escalonada sobre la cual se eleva un monolito de planta cuadrada, que presenta un zócalo y está rematado por una estructura piramidal achatada. En sus cuatro esquinas sendos elementos ornamentales (¿haces de...?), apoyados sobre el zócalo, se elevan hasta la mitad de la altura del monolito. Al igual que en el proyecto N° 2, las cuatro caras del monolito presentan inscripciones conmemorativas y elementos ornamentales.

En los cortes de los tres proyectos se observa la presencia de una cámara subterránea.

En la *Colección de los Principales Proyectos* aparece como “Monumento para erigir en la colina de Clemente Lopez” (p. 4) y en el *Recueil des Principaux Projets* como “Monument à construire sur la colline Clément – Lopez, en souvenir de la campagne de 1833 contre les Indiens, commandés par le général Rosas”.

Después de concluido su primer período como gobernador de la provincia de Buenos Aires, Juan Manuel de Rosas organizó la Campaña al Desierto en la que se desempeñó como jefe de la división de operaciones contra los indios. La importancia de esta campaña residió, en primer lugar, en el impacto económico que significó la incorporación de tierras productivas a la provincia: el gobierno y los particulares recuperaron con creces lo invertido en ella. Y, en segundo lugar, en la posibilidad que le brindó a Rosas de manipular la escena política porteña desde una posición privilegiada, ya que, para la ciudadanía, la distancia geográfica lo mantenía alejado de los conflictos suscitados en Buenos Aires. En este sentido el éxito de su campaña fue un factor sumamente favorable que le facilitó el ascenso a un poder de vastas proporciones.

La trascendencia que se le dio a esta expedición, iniciada en marzo de 1833 y terminada casi un año después, se evidencia en la política conmemorativa y festiva desarrollada durante el período previo al acceso de Rosas al apogeo de su poder, en 1835.

El primer paso en esa dirección es el decreto firmado por el gobernador Juan José Viamonte el 9 de febrero de 1834, es decir inmediatamente después de la finalización de las operaciones, en el cual se dispone la erección del monumento.

De este decreto (transcripto más abajo) debemos señalar la extensión del texto, sin precedentes para este tipo de iniciativas, y la minuciosidad con la que se describen tanto los motivos decorativos que debían colocarse en el monumento, como así también todos los pasos a seguir para la colocación de su piedra fundamental, para su construcción definitiva y para las ceremonias de inauguración, que se llevarían a cabo con “la solemnidad y pompa” convenientes. Debemos subrayar también que las inscripciones destinadas al monumento ostentarían los nombres de Rosas y de Facundo Quiroga. A la intención conmemorativa del Ejército Expedicionario, se sumaba entonces la voluntad de exaltar las figuras de los dos máximos representantes del Partido Federal.

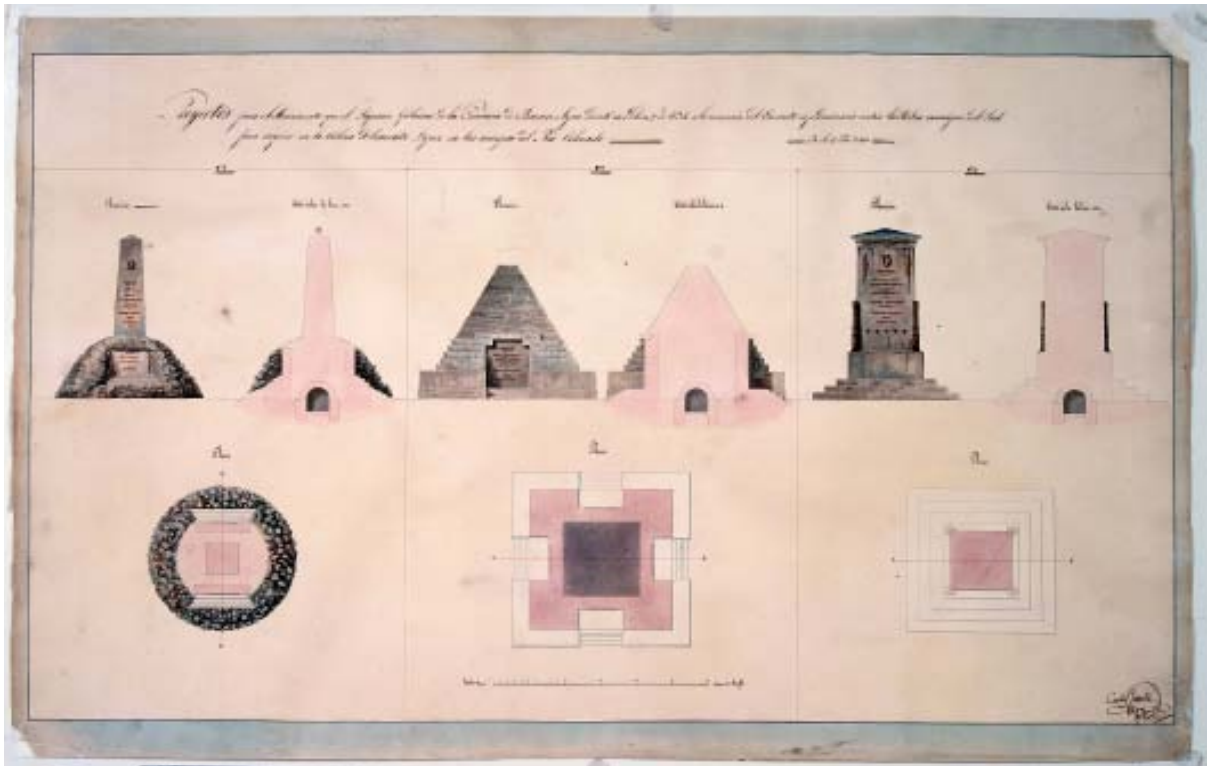
Sólo tres días después de la sanción del mencionado decreto, Zucchi presentó sus tres proyectos. Es probable que esta celeridad por parte de nuestro arquitecto signifique simplemente que fue parte gestora de la iniciativa y que participó en la elaboración del decreto en lo que respecta al monumento. Por lo menos parece evidente que debe haber estado al tanto de la iniciativa antes del 9 de febrero, dado que en el artículo 3° del decreto se indica explícitamente la tarea que debía realizar.

ASre AZ 20

Proyecto de monumento al Ejército Expedicionario del Sur.  
Planta, alzado y corte de tres alternativas. Tinta y Acuarela  
sobre papel grueso. Firmado por Carlo Zucchi.

Escala: varas de Bs. As. 650 x 1000 mm.

Leyenda: "Proyectos para el monumento que el Superior  
Gobierno de la Provincia de Buenos Aires decretó el  
9 de febrero de 1834 a la memoria del Exército  
expedicionario contra las tribus enemigas del Sud.  
Para erigirse en la colina Clemente López en las  
márgenes del Río Colorado".



El 26 de febrero las autoridades informan que se ha elegido el segundo proyecto y dos días después Zucchi ya tiene listo el diseño final del mismo. En la nota que acompaña su presentación (transcripta más abajo) el arquitecto prevé lo que efectivamente ocurrirá: sabemos que con fecha 4 de marzo de 1834 se envía el plano del monumento al Archivo General, hasta nuevo aviso. En primera instancia sorprende esta decisión dada la prontitud con la que se sucedieron las diversas instancias de la gestación del monumento. Pero enseguida queda clara la escasa utilidad de semejante obra en un ámbito tan alejado de la ciudad de Buenos Aires y, sobretodo, tan poco poblado. Su función conmemorativa y propagandística habría pasado desapercibida en el ámbito en el que importaba que funcionara así. La elección del emplazamiento (la colina Clemente López) y la decisión de no concretar su erección, ni siquiera en Buenos Aires, nos inducen a preguntarnos si realmente hubo una intención genuina de construir el monumento. De hecho la obra de Zucchi funcionó como un monumento virtual: su imagen fue reproducida en un diploma y en una medalla obsequiados a Rosas<sup>1</sup> y, más importante aún, reproducida en una tela, el 9 de julio de 1835 fue exhibida en la Fiesta de los Hacendados,<sup>2</sup> celebración en homenaje a Rosas. Es decir que, en última instancia, el proyecto del monumento al Ejército Expedicionario del Sud fue usado, como ya se perfila en las inscripciones a él destinadas, para exaltar, esencialmente, la figura de Rosas. En lo que a Zucchi respecta, todas estas circunstancias parece que obraron a su favor. Recibió un encargo sencillo que ejecutó en poco tiempo y que se le pagó sin dilaciones.<sup>3</sup> A juzgar por la previsión que el arquitecto demuestra en el documento del 28 de febrero de 1834 (transcripto más abajo) podríamos afirmar, sin riesgo a equivocarnos, que seguramente Zucchi tenía claro que la concreción del proyecto era altamente improbable, o directamente imposible.

Desde el punto de vista formal, los tres proyectos responden estrictamente a las especificaciones del decreto. Están resueltos en formas muy definidas y claras (obelisco, pirámide), recurrentes en la producción de Zucchi para este tipo de obras. Formas y tipologías, muy en boga en Europa, especialmente en Francia, desde el siglo XVIII, a partir del auge de la corriente neoegipcia. El trabajo de Zucchi consistió fundamentalmente en diseñar tres variantes posibles, sencillas, no carentes de interés plástico, de una estructura que contuviera una cripta y sirviera de soporte a los textos conmemorativos, con el debido carácter solemne y austero esperable en un monumento conmemorativo de una empresa militar.

### Marcelo Renard

<sup>1</sup> Ver el último documento consignado en el apéndice documental (artículo 5° del decreto del 6 de junio de 1834).

<sup>2</sup> Ver la ficha correspondiente en la sección "Fiestas".

<sup>3</sup> Ver el anteúltimo documento consignado (comunicación del Ministerio de Guerra y Marina de mayo de 1834).

## APÉNDICE DOCUMENTAL

1. - Sr. Brigadier de  
Sr. General,

Me ha cabido la dicha de hacer el compañero del cuadro que representa el Monumento que se debe erigir en la Colina Clemente López a la memoria de la gloriosa campaña que V. S. y los valientes a su mando emprendieron contra los bárbaros del S.

En el trabajo que tengo el honor de dedicarle se halla encuadrado con algunas alegorías el diploma que el Superior Gobierno confirió a V. S. por el uso de la medalla de oro en recompensa del valor y patriotismo en tan acertada empresa: deseo que este ... (ilegible) homenaje de mi profundo respeto sea del agrado de V. S.; si llego a conseguirlo estarán satisfechos mis anhelos pues ellos a esto se limitan, sin por esto dejar de implorar la influencia de V. S. en un asunto [...]".<sup>1</sup>

- "MONUMENTO/PARA ERIGIR EN LAS MARGENES DEL RIO COLORADO/AL BRIGADIER D. J. M. DE ROSAS "

¡Loor eterno al valiente Ejército expedicionario!

"DECRETO/ Buenos Aires, Febrero 9 de 1834/Año 25 de la Libertad y 19 de la Independencia.

Considerando el Gobierno:

Que la campaña contra los bárbaros del Sud, iniciada en el año anterior y terminada felizmente en el presente, es de incalculable trascendencia a la prosperidad del Estado.

Que el denuedo, la constancia y el brillante patriotismo de los valientes que han participado de tan nobles y provechosas fatigas han realizado al fin la esperanza de dos siglos y cerrado la puerta a las depredaciones de los salvajes que asolaban nuestros campos, desterrando de ellos la población, la seguridad y la paz.

Que tan grandes esfuerzos han conquistado en pocos meses riquezas inapreciables para nosotros y nuestra posteridad y establecido cimientos sólidos á la opulencia del Estado, asegurado en sus campañas el movimiento progresivo de una industria creadora que hará admirar bien pronto los prodigios del trabajo y de la inteligencia humana en regiones hasta hoy yermas y vanamente fértiles.

Que es conforme a los sentimientos generosos del Pueblo Argentino no dejar jamás en el silencio las Acciones Grandes de sus compatriotas y que además es útil y conveniente a la República perpetuar de todos modos para instrucción y estímulo de los venideros, ejemplos notables de virtud y patriotismo, ha acordado y decreta:

**Art. 1º.** Se erigirá un Monumento en las márgenes del Río Colorado, en la Colina Clemente López, a la memoria del Ejército expedicionarios del Sud.

**Art. 2º.** Se colocarán en el monumento en cuatro tablas de mármol y con letras de bronce entalladas las inscripciones siguientes señaladas en este diseño con los números Romanos I, II, III y IV.

**Art. 3º.** El ingeniero de la Provincia levantará el plano y el diseño del monumento, que después de aprobado se hará grabar a expensas del Estado.

**Art. 4º.** Debajo de la piedra fundamental se depositarán los diarios de las operaciones del ejército, memoria honrosa de los trabajos, de la constancia y de la valentía de los buenos hijos de la Patria, y láminas de cobre, en que estarán inscritos: 1º el preste. Decreto; 2º los nombres de los Generales, Jefes y oficiales de los diversos cuerpos de milicia y veteranos del Ejército expedicionario; 3º: el número de caciques y bárbaros vencidos, aprisionados y muertos; 4º: el de los cautivos rescatados.

**Art. 5º.** Luego que se acopie lo necesario para la construcción del monumento, las 4 lápidas con sus inscripciones serán conducidas por una comisión de ciudadanos, nombrados a este objeto y al de asistir a su colocación, con arreglo a las instrucciones que se librarán al efecto.

**Art. 6º.** Cuando regresen a la Capital de la Provincia el General y las tropas de la división izquierda del Ejército expedicionario, serán recibidos con la solemnidad y pompa conveniente por las autoridades, ciudadanos y tropas de la guarnición cantándose un Te Deum en la Sta. Iglesia de la Catedral en acción de gracias al Todo-Poderoso por la protección que se ha servido dispensar á nuestras armas en tan ardua empresa.

**Art. 7º.** El modo y forma que se ha de observar en dicha ceremonia se decretará por separado.

**Art. 8º.** Además de la erección del presente monumento, se acordará a la valiente división de la Provincia las consideraciones debidas á su conducta militar en la campaña, luego que el Gobierno sea instruido de ella en detalle por el benemérito General que la manda.

**Art. 9º.** Los ministros de Gobierno y Guerra quedan encargados de la ejecución del presente decreto que se publicará y circulará.

VIAMONTE  
Manuel José García  
Tomás Guido

¡Gratitud a las Divisiones de la Derecha y Centro!

NOTA con que el Ministro de la Guerra presentó el anterior decreto:

Buenos Aires, Febrero 12 de 1834.

Al Comandante General de Campaña Brigadier Don Juan Manuel Rosas, General en Jefe del Ejército Expedicionario de la Provincia contra los Indios enemigos del Sud.

Tengo la satisfacción de acompañar a V. S. de orden del Gobierno el decreto superior Mandando erigir en la Colina Clemente López una columna de honor consagrada a los ilustres hijos de la Patria, por cuyo denuedo y bizarría disfrutan nuestros campos de paz y nuestras fronteras de tranquilidad. A V. S. ha cabido la gloria de hacer triunfar las armas de la Provincia Llevando el terror y el escarmiento a sus más bárbaros enemigos y si el monumento dedicado a esta empresa eminentemente patriótica queda expuesto a perder algún día por las vicisitudes humanas, puede V. S. congratularse en la confianza de que sus hechos en esta memorable campaña le colocan para siempre fuera del influjo del tiempo; pues serán transmitidos en el corazón y en la historia de los Porteños, como ha pasado hasta nuestros días la de los ilustres varones que han fijado el destino de las naciones.

Sírvase V. S. admitir la expresión del reconocimiento de su Gobierno, al que se unen los votos sinceros del infrascripto.

Dios guarde a V. S. muchos años.

Tomás GUIDO

**DEDICATORIA DEL MONUMENTO**

El Gobierno de la Provincia de Bs. As. reconocido al señalado servicio que el brigadier Gal. Dn. JUAN MANUEL DE ROSAS ha hecho a su Patria en la última memorable campaña contra los Indios enemigos, presenta en este monumento que dedica a su memoria el mejor Timbre de un republicano un galardón de honor para su familia, una lección útil a la posteridad y un título perenne a la gratitud de sus compatriotas.

Buenos Aires, Abril 10 de 1834

Jn. JOSÉ VIAMONTE Manuel José García  
Tomás Guido

| I   | II  | III  | IV   |
|---|---|--|--|
| 1833 y 1834 A los gobiernos coligados de la REPÚBLICA ARGENTINA y á las valientes divisiones de la derecha y centro del EJÉRCITO EXPEDICIONARIO contra las tribus enemigas del Sud. | Al Ilustre General DN. JUAN FACUNDO QUIROGA Director de la Guerra contra las tribus enemigas del Sud. | Años de 1833 y 1834<br>A la división expedicionaria de la PROVINCIA DE BUENOS AYRES en su última campaña contra los enemigos del Sud al mando del BRIGADIER D. JUAN MANUEL DE ROSAS Ciudadano benemérito Honrador de su Patria ensanchó prodigiosamente sus campos, recuperó sus primitivas fronteras arrancándolas a la barbarie. | EL GOBIERNO SUPREMO DE LA PROVINCIA reconocido á tan eminente servicio consagra este monumento de honor y de gratitud. |

3. - Feb 12 de 1834 El Ingeniero de Provincia

Adjunta una lamina con tres proyectos para el monumento que por decreto de 9 del presente se manda erigir en la margen del Río Colorado en memoria de los valientes que han perecido en el Ejército Expedicionario contra los bárbaros, para que se escoja de ellos el que más llene el objeto a que se destina; agregando que aguarda la resolución con respecto al plano que elegirá al objeto de formar lo que debe quedar en este Ministerio, para su ejecución.

4. - Febrero 26 de 1834

Se aprueba la figura del n° 2 del proyecto que se acompaña y a los fines consiguientes vuelva al Ingeniero de Provincia, manifestándole que ha sido muy satisfactorio el Gobierno la prontitud con que se ha expedido en este asunto.

5.- Ingeniero Arquitecto de la Provincia

Bs. As. y Febrero 28 de 1834

Año 24 de la Libertad y 18 de la Independencia

Eleva el Plano y diseño del Monumento que se debe construir en el margen del Río Colorado.

Al Sr. Ministro de Gobierno

Tengo el honor de elevar á manos de V. S. el plano y diseño del monumento que se debe construir en las márgenes del Río Colorado conforme al Decreto de 9 de este mes; plano que la Superioridad ha tenido á bien aprobar con fcha. 26 del mismo.

En hipótesis que el Gobierno aguarde circunstancias más oportunas para la ejecución del Monumento creo que con- vendrá depositar este documento en el Archivo General para poder echar mano de él cuando sea necesario; me permito hacer esta indicación porque la experiencia me ha aprendido que de otro modo podría extraviarse este trabajo. Aprovecho esta circunstancia para instruir al Sr. Ministro que luego que me lo permitan mis ocupaciones, y me esforzaré para que sea cuanto antes, tendré el honor de elevar el diseño del mismo Monumento que en cumplimiento del citado Decreto de 9 del corriente deberá ser grabado a expensas del Estado.

[....] Carlo Zucchi [...]

7.- Buenos Ayres Mayo de 1834 [...]

Al Ingeniero de la Provincia.

El Gobierno ha visto con satisfacción el diseño que ha presentado V. Del monumento decretado para colocar-se en la Colina Clemente López en honor del Ejército Expedicionario, y ha dispuesto que por el Ministro de Hacienda se le entregue la cantidad de mil pesos en remuneración de los gastos [...] en el cuadro que contiene el expresado diseño el cual está cumplidamente desempeñado. [...]

Tomas Guido

8.- La medalla [otorgada a Rosas junto con una espada y una banda] será de oro en forma de Sol, con círculo de brillantes, y su colocación pendiente del cuello. En su anverso irá grabada la inscripción siguiente – La expedición á los desiertos del Sur del año 33 engrandeció la Provincia y aseguró sus propiedades; y en el reverso la columna mandada erigir por el Gobierno en decreto de 9 de Febrero del presente año.

—<sup>1</sup> En este borrador Zucchi menciona tanto el diploma “que representa el Monumento que se debe erigir...”, donde el proyecto n°2 está presentado en perspectiva, y cuyo texto transcrito presentamos como documento; como así también “el compañero” del anterior, también reproducido y transcrito en la obra de Pradère citada, pp 78-79. Pradère aclara en la p. 75: “El diploma que autoriza al General Rosas para usar la medalla, ha sido ejecutado por D. Carlos Zucchi, ingeniero de la Provincia según así consta en la parte inferior izquierda.” El asunto que desarrolla Zucchi en el resto de este borrador se refiere a su proyecto de hospital para ambos sexos.



# .| ARCO DE TRIUNFO EN EL CAMPO DE SANTA ANNA |.

Río de Janeiro, 1843.

*“Pensamento, –ou para melhor dizer- Epopea Architectonica de hum Arco Triumphal, supposto erigido no Campo de Santa Anna –da honra– a fim de festejar as Faustas Nupcias de S. M. I. Dn. Pedro II, / Imperador do Brasil, com S. A. R. Da.*

*Theresa, Princesa de Napoles; effeituadas na cidade do Rio de Janeiro no dia 4 de Setembro de 1843 / –O Engenheiro Architecto- / [firmado] Carlo Zucchi”*

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 112,  
113, 114, 115, 116,  
117, 118, 119, 435,  
555, 556, 586, 587,  
604, 887, 913.

## DOCUMENTOS ESCRITOS

Comentario de Araújo Porto-alegre sobre las obras expuestas por Zucchi en la Exposición de la Academia de Bellas Artes de Brasil, realizada en Río de Janeiro en diciembre de 1843. Dicho comentario fue publicado en la sección “Bellas Artes” del N° 5 de la revista *Minerva Brasiliensis* (1° de enero de 1844), p.151 ASRE, AZ, *Giornali europei e americani, opuscoli e altre stampe* (1805-1848).

Este proyecto está desarrollado en ocho detalladas láminas que no sólo grafican el exterior y el interior del arco, sino también lo muestran, en planta, en su emplazamiento en el Campo de Santa Anna. La lámina N° 116 corresponde al boceto de la fachada principal del arco, cuyo diseño consiste básicamente en dos registros y un remate. Para el registro inferior Zucchi propone dos alternativas. En ambas, en su centro, vemos el arco principal que, en un caso está flanqueado por dos aberturas adinteladas y en el otro por dos arcos menores. Las tres aberturas se alternan con cuatro grupos escultóricos colocados sobre pedestales adosados al muro. Se observan relieves decorativos sobre los tres vanos, como así también en el friso continuo por encima de

los mismos. El segundo registro se eleva por encima de la cornisa del registro inferior. Consiste en una ancha columnata de veintidós columnas dóricas equidistantes cerrada, en los extremos, por otras dos de sección cuadrada (una en cada extremo). En el centro de la alta base sobre la que se hallan las columnas se ve una inscripción en relieve. Por encima del entablamento se alza el remate: un ático bajo con un sector central más alto y decorado que presenta, en su cara frontal relieves ornamentales. Sobre este sector central vemos siete hachones, los de los extremos de mayor tamaño. Otros doce hachones están distribuidos en el resto del ático: los de los extremos también son más grandes.

La lámina N° 119 presenta la cara lateral del arco. Su diseño es esencialmente el mismo de la fachada principal. Aquí vemos un solo vano, el arco central, flanqueado por dos estatuas a cada lado, cada una de ellas sobre un alto pedestal. En el segundo registro, por detrás de las columnas, se ve claramente el cuerpo central cerrado del tercer nivel interior del edificio. El ático, en el que sólo hay hachones en las esquinas, presenta cinco inscripciones en relieve separadas por cuatro espe-

**ASRe AZ 119**

Proyecto del arco triunfal a erigirse en el Campo de Santa Anna. N° 8 Alzado cara lateral. Sin título. Tinta y acuarela sobre papel grueso poroso crema. Sin firma. Escala: métrica 550 x 800 mm.



cie de pilares integrados al ático, un poco más altos que este, también con ornamentos en relieve. Sobre el sector central del ático una base con una estatua. Esta lámina presenta evidentemente la versión definitiva de las caras laterales del arco. En ella Zucchi ha agregado algunas figuras de personas, varias a nivel planta baja y una en el tercer nivel, que permiten visualizar la escala colosal del diseño.

Las láminas N° 6 y 7 (ASRe; AZ N° 117 y 118) corresponden a los cortes transversal y longitudinal del arco que permiten ver su interior resuelto en tres niveles: planta baja y dos pisos superiores. En ellos se destaca el sector central correspondiente al arco principal, en el que se superponen dos cúpulas, la superior mayor que la inferior, con artesanado (cuadrangular en la inferior, octogonal en la superior). Al igual que en el exterior se observa la combinación de arcos, bóvedas y cúpulas con el uso del sistema arquivado. En las láminas N° 2, N° 3 y N° 4 (ASRe; AZ N° 113, 114 y 115) correspondientes a las plantas de los tres niveles del arco se observa una rica ornamentación geométrica de los solados en los que abundan círculos, cuadrados, rombos y rectángulos. Es de destacar la lámina n° 4, correspondiente al tercer nivel, en la que el diseño del solado presenta un gran círculo central en correspondencia con la cúpula que lo cubre.

Como es sabido, el arco de triunfo es un monumento de origen romano cuya función era celebrar una victoria militar y al general triunfador, aunque también podía celebrar a otro tipo de personajes importantes. Los primeros arcos fueron efímeros, de madera, cubiertos de follajes y trofeos y con una inscripción en su ático: la *dedicatio*. Con el paso del tiempo se construyeron con materiales duraderos y fueron aumentando en tamaño y en complejidad. Al dejar de ser efímeros su permanencia los convirtió en monumentos conmemorativos.

Ya en plena época imperial los arcos de triunfo constaban de un paso central abovedado (bóveda de cañón) en forma de arco de medio punto y de dos menores, laterales. Generalmente estaban decorados con esculturas (re-lieves narrativos, estatuas y trofeos militares) y, por supuesto, siguieron ostentando la *dedicatio* en el ático.

Esta tipología fue retomada en tiempos modernos con fines muy similares: conmemorativos y/o para celebraciones, sobretudo a partir del siglo XVIII. En muchos casos se recurrió a estructuras efímeras y se puede decir que, básicamente, fue en el período neoclásico cuando se construyó una cantidad considerable de arcos de triunfo no efímeros.

Obviamente Zucchi estaba bien familiarizado con esta tipología; no sólo conocería ejemplos de arcos antiguos sino también tendría vistos varios de los arcos de triunfo modernos en suelo italiano. Mencionemos, por ejemplo, el Arco de la Paz de Milán, levantado en 1806, primero en madera y un año después comenzado a construir con materiales duraderos. Sin embargo lo más probable es que, para su proyecto "que se supone erigido en el Campo de Santa Anna",<sup>1</sup> haya tomado en cuenta, sobretudo, modelos franceses. En la Francia del Antiguo Régimen se acostumbraba a levantar arcos no sólo para las victorias militares sino también para fiestas: las entradas de los reyes, matrimonios en la familia real, convalecencia del rey, el bautismo del delfín o de algún príncipe importante, por ejemplo. En París, las actuales puertas de San Dionisio y de San Martín, de 1672 y 1674 respectivamente, fueron levantadas como arcos de triunfo para conmemorar victorias militares del reinado de Luis XIV. Pero es de suponer que los modelos que más pudieron influir en Zucchi hayan sido el Arco de la plaza del Carrousel, de Percier y Fontaine, terminado en 1808, para conmemorar las victorias de Napoleón de 1805, y el Arco de triunfo de l'Étoile, mandado a construir por el emperador en 1806, según el proyecto de Chalgrin, para honrar a los ejércitos franceses, terminado recién en 1836. Seguramente Zucchi



**ASRe AZ 112**

Plano general y topográfico del Campo de Santa Anna con la ubicación de un arco triunfal para festejar las nupcias de Don Pedro II Emperador del Brasil, con la princesa Teresa de Nápoles, (4 de septiembre de 1843 en Río de Janeiro). Tinta y acuarela sobre papel poroso crema. Escala: métrica. 550 x 800 mm.



**ASRe AZ 118**

Arco de Santa Anna. Corte transversal. Sin título. Tinta y acuarela sobre papel grueso poroso crema. Firmado por Carlo Zucchi. Escala: métrica. 550 x 800 mm.



**ASRe AZ 117**

Arco de Santa Anna. Corte longitudinal. Sin título. Tinta y acuarela sobre papel grueso poroso crema. Firmado por Carlo Zucchi. Escala: métrica. 550 x 800 mm.

conocía este proyecto porque en el suyo observamos tres significativas analogías con el de Chalgrin. En primer lugar su colosalismo. En segundo lugar la forma en que dispone las estatuas que enmarcan las aberturas de la planta inferior. Y final-mente, y en relación con sus dimensiones colosales, el desarrollo de un extenso y complejo espacio interno. En comparación con los arcos de l'Étoile y del Carrousel (que también presenta un arco central y dos laterales), el del Campo de Santa Anna resulta menos severo y menos esbelto; aunque el carácter particular de sus diferentes componentes es bastante apuesto; por ejemplo el orden arquitectónico elegido es el dórico. En definitiva menos clásico pero también más imaginativo. Efectivamente en su arco Zucchi reemplaza el ático tradicional con la *dedicatio* por una estructura arquiteada (la columnata en los cuatro casos) a la que le otorga una importancia equivalente a la decoración arquitectónica del nivel inferior.

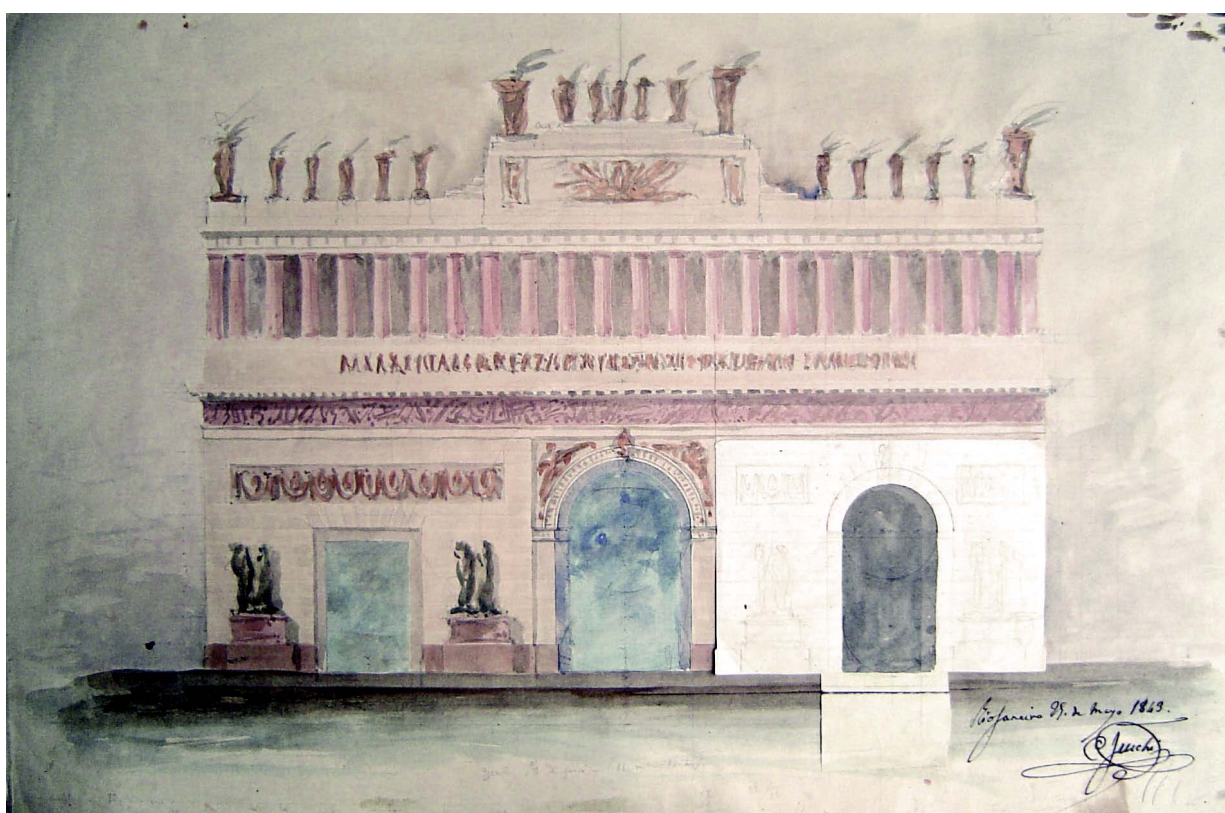
En esta obra Zucchi combina la función *ancien régime*: celebración de un matrimonio, imperial en este caso, con la estética neoclásica y, como ya señalamos, con unas dimensiones y una complejidad que le otorgan al arco una grandiosidad, una magnificencia, no frecuentes en las obras de nuestro arquitecto. Grandiosidad y magnificencia que se adaptan muy bien al tono impuesto por Pedro II a las manifestaciones arquitectónicas de su reinado. En este sentido es evidente que Zucchi se deja influir por Manuel José de Araújo Porto-alegre, pintor de la Cámara Imperial desde 1840<sup>2</sup>, aunque sin llegar a la exuberancia de este, tal como se la puede apreciar en el edificio diseñado por él para la coronación de Pedroll. Entre los papeles de Zucchi<sup>3</sup> encontramos una descripción detallada de esta construcción efímera, acompañada por la reproducción de una litografía de su fachada, en una publicación carioca de 1841. Justamente es Araújo Porto-alegre el autor del elogioso comentario de la obra del arquitecto reggiano en la *Minerva brasiliense* (revista cofundada por él mismo) que transcribimos parcialmente más abajo, en ocasión de la exposición de la Academia de Bellas Artes de Brasil, realizada en Río de Janeiro en diciembre de 1843, donde figuró el arco de triunfo junto con algunos otros proyectos zucchianos. Las buenas relaciones de Zucchi con su influyente colega brasileño fueron sin duda una ayuda para él, pero también parece bastante evidente que la posición ocupada por Araújo Porto-alegre le debe haber impedido realizar sus proyectos, que a pesar de ser muy elogiados como ya señalamos, no lograron materializarse. Ni siquiera este arco triunfal que, como el edificio para la coronación del emperador, fue seguramente diseñado como estructura efímera. Es de suponer que el papel que le tocó jugar al pintor de la Cámara Imperial en ocasión de las bodas de Pedro II con Teresa Cristina de Nápoles en 1843: el de responsable de los decorados que se utilizaron para el evento, más que una ventaja fuera un escollo para el italiano.

El hecho de que Zucchi haya ubicado a este proyecto con los *projets divers* en su *Recueil des...* debe significar seguramente que lo encaró desde el principio como una muestra de lo que era capaz de hacer, sin ninguna expectativa de realización. En este sentido creemos que el arco de triunfo, junto con las otras dos obras que conforman los tres *projets divers* mencionados: el panteón de planta circular y el monumento a Napoleón (ver fichas correspondientes), configuran un grupo muy coherente. Son tres obras utópicas en el sentido de que en ellas Zucchi despliega su capacidad y su entusiasmo creativos sin detenerse a considerar demasiado los límites que la realidad concreta podría llegar a imponerle. De ahí que parezca muy apropiado referirse al Arco triunfal del Campo de Santa Anna como "sueño poético", según Araújo Porto-alegre, o como "epopeya arquitectónica" tal como aparece en la carátula del proyecto firmada por su autor.

**Marcelo Renard**

59a. ASRe AZ 116

Arco de Santa Anna. Estudio. Alzado. Fachada principal con esquicio de variante. Lápiz y acuarela sobre papel grueso poroso crema. Firmado por Carlo Zucchi Escala: sin denominación. Río de Janeiro, 29 de mayo de 1843. 350 x 530 mm.



<sup>-1</sup> El Campo de Santa Anna se encuentra en el centro de Río de Janeiro. En el período colonial era un extenso pantano que recibió el nombre de Campo de la Ciudad. Este extenso predio, también denominado Campo de Santo Domingo, se convirtió en el límite entre la ciudad y su zona rural. Todavía en la actualidad separa al centro, conocido como Ciudad Vieja, del barrio Nova Cidade.

El nombre de Campo de Santa Anna lo recibió en 1753 cuando se construyó en el lugar una capilla con esa advocación, que fue demolida en 1854 para construir allí la primera estación ferroviaria urbana del Brasil. En torno al "campo", que desde principios del siglo XIX fue convertido en un extenso paseo público, se levantaron las sedes del Comando del Ejército (1811), de la Prefectura, de los bomberos, de la Casa de la Moneda del Brasil (1863), entre otras. El Campo de Santa Anna fue siempre el lugar privilegiado para conmemoraciones y desfiles militares. También fue el marco de eventos históricos como la proclamación de la república, que hizo que se lo rebautizara como Plaza de la República, y de manifestaciones y revueltas.

La apertura, en 1942, de la Avenida Presidente Vargas dividió a la plaza en dos sectores. En uno de ellos, la Plaza del Duque de Caxias, todos los 7 de septiembre se instala el palco oficial para la realización de los desfiles conmemorativos. En el otro, que ha recuperado la antigua denominación, se encuentran los jardines del Campo de Santa Anna.

<sup>-2</sup> Manuel José de Araújo Porto-alegre (1806-1879) escritor (formó parte del primer grupo romántico de su país), pintor, arquitecto y periodista brasileño, es considerado como el fundador de la historia y de la crítica del arte de su país (en 1843 fundó con Gonçalves de

Magalhães y Torres Homem la revista *Minerva Brasiliense*, que se publicó hasta 1845). Su obra pictórica comprende paisajes, cuadros históricos y retratos, entre los que figura el de Pedro I. Su "Coronación de Don Pedro II" quedó inconcluso. Estudió arquitectura en Río de Janeiro y Roma. De vuelta en su patria realizó, entre otras obras, los palacios Paço da Cidade, Paço Imperial de São Cristóvão, el Palacio de Verano del emperador y la antigua sede del Banco de Brasil, además de algunos proyectos nunca concretados, como por ejemplo la Escuela de Medicina y la Aduana de Río de Janeiro, en 1858.

<sup>—3</sup>Descrição do edificio construido para a solemnidade da coroação e sagração de S. M. O IMPERADOR O SENHOR D. PEDROII., ASRe, AZ, Giornali europei e americani, opuscoli e altre stampe (1805-1848).

## APÉNDICE DOCUMENTAL:

Na architectura tivemos este anno huma grande riqueza: além des obras da academia, o Sr. Carlos Zucchi, engenheiro architecto, veio ornar a exposição com alguns de seus trabalhos, que denotam, segundo nossos fracos conhecimentos, sciencia e arte.

[...] O primeiro projecto que chama a attenção do espectador, das obras do Sr. Zucchi, he o seu arco triumphal. Esta concepção de proporções gigantescas, este sonho poetico, que o Sr. Zucchi collocou no medio do campo de Santa Anna, tem hum carácter grandioso: elle nos recorda esses restos gigantescos da architectura romana, que tantas vezes admirámos na bella Italia, e que sempre servirao de norma aos architectos que quizerem seguir a arte antiga, digna de preferencia em todos os monumentos, excepto nos templos christaos, por sua solidez, magestade, harmonia de linhas e riqueza de ornatos.

p. 151

# ·| TUMBAS EN EL CEMENTERIO DEL NORTE |·

Buenos Aires 1830.

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N\_ E74, 477,  
605, 648, 649, 661.

Existe en el archivo del arquitecto una serie de láminas de sepulturas en estilo neoclásico dibujadas por Zucchi (N° E74, 477, 605, 648, 649, 661). La mayoría de estos diseños sepulcrales consisten en una sencilla base en forma de cubo en el cual apoya una lápida a la manera de una estela griega de mármol con letras grabadas típicas de la moda neogriega del período. El boceto, que aparece en la lámina 477 y que tiene muchas semejanzas con la tumba realizada para Cornelio Saavedra, se distingue por el uso de acroteras simples en las cuatro esquinas del techo de la estela, un detalle característico en la arquitectura griega, para sepulturas y templos. Este elemento ornamental aparece también en el mausoleo de Dorrego. En la lámina E72/E73, E74 hay un obelisco que guarda similitud con la tumba realizada para Antonio Sáenz. Casi todas las estelas están coronadas con vasos de varias formas (láminas N° 477, 648, 649, 661).

El Panteón de Ciudadanos Meritorios, un sector donde se agrupan algunos de los ejemplos de estos túmulos cuadrangulares, todavía existe en una manzana del eje central del Cementerio de la Recoleta. Allí se pueden ver

ejemplos realizados en los cuales probablemente Zucchi tuvo intervención: las sepulturas de Marcos Balcarce (1777 - 1832), Cornelio de Saavedra (1759-1829), Gregorio Funes (1749-1829), Gregorio Perdriel (1785-1832), Antonio Sáenz (1780-1825) y en una manzana colindante, en una estructura de mayor jerarquía, el túmulo del ex-gobernador Manuel Dorrego. La significación de este lugar es importante, porque quienes estaban colocados en esta sección, eran, en general, los personajes que el gobierno de Rosas quería presentar como los primeros héroes difuntos de la patria. En ese sentido debe destacarse que como parte de las medidas que tendían a afianzar su legitimidad, Rosas prestó una cuidadosa atención a la conmemoración de varios de los héroes políticos de la Revolución fallecidos durante el período. A dos semanas de ser elegido gobernador decretó la erección de un monumento a Cornelio Saavedra, una figura de la Independencia que despertaba ambiguas consideraciones. Este decreto fue el primero de una serie de iniciativas estatales para la colocación de tumbas de héroes patrios en el Cementerio del Norte.

Rosas otorgó importancia super-



lativa a la conmemoración y la traslación de los restos de Dorrego a la ciudad de Buenos Aires, que incluyó, como se detalla en la ficha respectiva, una serie de procesiones, un catafalco en la Catedral de Buenos Aires y finalmente un mausoleo en el Cementerio. La conmemoración y el entierro de Dorrego con todo su esfuerzo y su fanfarria, permitía fortalecer el sentimiento federalista y la idea de que Rosas era su sucesor legítimo del gobernador asesinado.

En una escala menor, las conmemoraciones de los héroes que estaban situados en el panteón funcionaron de la misma manera; homenajear a los muertos era una forma de convalidar la legitimidad del poder rosista. Era parte del protocolo, en los decretos de conmemoración de los fallecidos mandar a construir un monumento funerario, archivar en la biblioteca pública un manuscrito autografiado del hombre honrado y anunciar sus honres en la prensa periódica. Por ejemplo, se publicó un anuncio en *La Gaceta Mercantil* que proclamó la conmemoración funeraria y la colocación en el espacio de la nueva mitología revolucionaria, “[del] venerable” Deán Dr. D. Gregorio Funes “cuyo nombre ocupa un lugar conspicuo en el mundo literario; el varón insigne, honor de Sud América, luminar de esta Republica; brillo del clevo [sic.] argentino.” Luego de esta presentación el anuncio describía su amistad con el malogrado gobernador Dorrego: “El Sr. Funes era su venerable mentor,” de allí que “El golpe dado en Navarro vino también a despedazar su pecho. Aquella larga vida, consagrada toda a la Iglesia y la Patria, no pudo sostener la presencia del mas horrendo de los crímenes”.<sup>1</sup> Otra curiosidad de nota es que en la mayoría de los casos en la composición de la estela, la inscripción que declara la fecha de cuando el decreto fue hecho en conmemoración del difunto está mejor exhibida que la información particular de la persona conmemorada.

ASRe AZ 477

Proyecto de monumento fúnebre con variantes.  
Planta y Alzado. Lápiz y acuarela sobre papel grueso.  
Firmado por Carlo Zucchi. Escala en varas.  
526 x 425 mm.



Aunque su diseño para el mausoleo dedicado a los manes del finado Sr. Coronel Don Manuel Dorrego y otros proyectos, como el de un panteón dedicado a los hombres ilustres de la Republica Argentina, han recibido atención en publicaciones académicas, poco se sabe acerca de la actuación de Zucchi en relación de sus otros proyectos para tumbas más sencillas en el Cementerio del Norte. Sin embargo en su *Colección de los Principales Proyectos*, Zucchi declara haber hecho en total 28 proyectos para Monumentos sepulcrales;<sup>2</sup> algunos de aquellos documentos existen en el ASRe, y se puede encontrar referencias a otros en periódicos de la época. De todos modos las fuentes gráficas de estos trabajos son escasas o inexistentes. En algunos casos como la tumba de Passo, solamente tenemos los presupuestos enviados por el arquitecto al gobierno, y en otros solamente poseemos laminas sin documentos escritos que las acompañen. De todos modos, esta incompleta colección de fuentes nos permite identificar numerosos trabajos suyos, y más apropiadamente, ejemplos que actualmente se encuentran en el Panteón de los Ciudadanos Meritorios del Cementerio de la Recoleta. Sin embargo, no podemos saber hasta que punto participó en el proceso creativo de su diseño y materialización. Aunque es posible que colaborara en la concepción y ubicación del Panteón de los Ciudadanos Meritorios, nunca logró un control absoluto sobre la colocación de los túmulos. En ese sentido vale la pena hacer notar que cuando presentó un borrador del propuesto para la tumba de Juan José Passo, indicó que la colocación de ese túmulo sería determinada por el Conservador del Cementerio. Tampoco se sabe su papel en el diseño de los túmulos. Algunos diseños, como el monumento a Dorrego y su proyecto para una célula sepulcral con 7 sepulturas que aparece en *El Monitor* el viernes 14 de febrero de 1834, son definitivamente suyos. Pero, en muchos casos parece que la tarea de Zucchi se limitó al ensamble de partes prefabricadas, más que a la concepción de diseños originales. En el presupuesto de la tumba de Juan José Passo por ejemplo, Zucchi incluyó el costo del “transporte” y “adquisición del monumento de mármol, todo de la pieza que existe en el almacén de la calle de Maipú, de Don Juan Gallino”.

**Rachel Terp**

Foto actual (F. Aliata)

Conjunto de monumentos sepulcrales en el sector central del cementerio de la Recoleta dedicado a “panteón de ciudadanos meritorios”.



<sup>-1</sup> La Gaceta Mercantil, Buenos Aires, No. 1804, Jueves 14 de enero de 1830, p. 2, col. 1 y 2.

<sup>-2</sup> Zucchi, Carlos. Prospecto: *Colección de los principales proyectos compuestos por orden del superior gobierno de Buenos Aires, desde el año de 1828 hasta 1835*. ob. cit.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

Buenos Ayres Noviembre 30, de 1830. Con esta fecha ha acordado el Gobierno que por la Comisaría general de Guerra se entregue a disposición del Jefe de Policía los tres monumentos pertenecientes al Estado que existen en ella, para que sean colocados en el Cementerio del Norte por cuenta del Gobierno en los sepulturas del Brigadier General D. Cornelio de Saavedra del D.D. Gregorio Funes y del D. D. Feliciano de Chiclana con arreglo a los decretos de 16, de enero ultimo y 29 de presente mes. A cuyo efecto se librarán las órdenes convenientes al inspector de obras públicas para que proceda a hacer la entrega correspondiente de estos monumentos, y al Jefe de Policía para que los destine en la forma expresada a la mayor brevedad posible. (CZ)

Buenos Ayres [sic.] Diciembre 10 de 1830. Instruido el Gobierno de que en la \_\_\_ General de Guerra existen mas que dos monumentos perteneciente al Estado, ha dispuesto en esta fecha se coloquen estos en los sepulcros del Brigadier General D. Cornelio de Saavedra y del D. D. Gregorio Funes, con arreglo a lo acordado en 30 de Septiembre ultimo, que se \_\_\_ presente en respecto al D. D. Feliciano de Chiclana para su ejecución en primera oportunidad. (CZ?)

E42/E43. Zucchi. Monumento, 5/Junio/1832, a Sáenz. 1er Rector Univ. Bs. As. Carta a V.S. sobre sus planos por un Monumento de mármol para "la memoria del finado Dr. Don Antonio Sáenz, primer rector de la universidad de Buenos Aires." Originalmente decretado en 1825 y redetado en 1832, Zucchi responde con un presupuesto para un monumento que incluye una bóveda.

Al Sr. Ministro Secretario de Gobierno y Hacienda.

Tengo el honor de elevar a manos de V.S., los dos juntos presupuestos de los gastos que hay que hacer para construir una sepultura de particulares a perpetuidad, comprendiendo el correspondiente intercolunio, en el terreno agregado al Cementerio del Norte, y del costo de la construcción de una célula sepulcral con 7 sepulturas, que el gobierno destine a hombres públicos; todo conforme al proyecto mío que la Superioridad se digno aprobar el 12 del corriente. Acompaño algunas anotaciones sobre ambos presupuestos; con ellas será muy fácil a V.S. enterarse de ellos.

Igualmente elevo a V.S. el planito que tuvo a bien pedirme, para hacerlo litografiar, pero en caso que V.S. se decidiese a ello, suplico a V.S. quiera mandármelo devolver previamente para facilitar a los litográficos su inteligencia. ... CZ.

(*El Monitor: Diario Político y Literario*. Buenos Aires, Viernes 14 de Febrero de 1834. "Documentos Oficiales: Ingeniero Arquitecto de la Provincia – Bs As, Diciembre de 1833. Año 24 de la Libertad y 18 de la Independencia.")

**2374** – Honres póstumos al General Don Cornelio Saavedra. Buenos Aires, Diciembres 16 de 1829. "El primer comandante de patricios, el primer presidente de un Gobierno patrio, pudo solo quedar olvidado en su fallecimiento por las circunstancias calamitosas en que el país se hallaba. Después que ellas han terminado, sería una ingratitud negar á ciudadano tan eminente el tributo de honor debido á su mérito, y á una vida ilustrada con tantas virtudes, que supo consagrar entera al servicio de su patria. El gobierno para cumplir un deber tan sagrado acuerda y decreta:-Art. 1 En el cementerio del Norte se levantará por cuenta del Gobierno, un monumento en que se depositarán los restos del Brigadier General D. Cornelio de Saavedra.-Art. 2 Se archivará en la Biblioteca pública un manuscrito autógrafo del mismo Brigadier General, con arreglo á lo que previene el decreto de 6 de Octubre de 1821. -Art. 3 Comuníquese y publíquese.-Rosas-Tomás Guido."

**2384** – Honres póstumos al Dr. D. Feliciano A. Chiclana. Bs.As., Enero 16 de 1830. "Aunque los nombres de los primeros ciudadanos que tuvieron la gloria de ser los autores de la independencia de la Patria, pertenecen ya á la historia, encargada de transmitirlos á la posteridad; el Gobierno reconoce como un deber sagrado perpetuar su memoria, tributando un justo homenaje de gratitud á aquellos varones esforzados que supieron encontrar recursos en solo su genio para arrancar la patria de manos de sus opresores. Entre estos beneméritos patriotas, ocupa, sin duda, un distinguido lugar el ... cuyas virtudes cívicas lo hicieron sobreponerse á las circunstancias azarosas de los memorables días de Mayo de 1810, contribuyendo muy particularmente al grande acontecimiento que trastornó la faz política de un mundo entero."

**2385** – Honres póstumos al Coronel D. Federico Brandzen. Bs As, Enero 16 de 1830. “...distinguidos servicios á la causa de la independencia supo conquistar un nombre glorioso entre los fastos argentinos con su heroica muerte, merece justamente una demostración de gratitud del gran pueblo á cuyas glorias consagró su vida. Los restos del Coronel Brandzen trasportados desde el campo de Ituzaingó al cementerio del Norte, yacen sin un signo que indique el lugar de su depósito y recuerde á la posteridad el nombre de tan ilustre guerrero.”

**2425** – Honres póstumos al Dr. D. Gregorio Funes. Bs. As., Noviembre de 29 1830. Ayudó a la independencia y servio en varios títulos del gobierno. “y no siendo justo que el recuerdo de este virtuoso y venerable patriota, cuyos servicios honrarán siempre su memoria, sea consignado al olvido, cuando por tantos títulos so supo hacer acreedor á la gratitud y reconocimiento de sus conciudadanos, ha acordado y decreta...”

**2440** – Honres póstumos al ciudadano D. Domingo Matheu. Bs. As., Marzo de 1831. “Teniendo el gobierno en consideración los relevantes servicios que prestó á la patria el ciudadano D. Domingo Matheu, quien desde el momento en que este gran pueblo estableció su Gobierno independiente de la Metrópoli, el memorable día 25 de Mayo de 1810, se decidió con firmeza por la justa causa de los libres y fue uno de los que compusieron la primera Junta Gubernativa, habiendo manifestado así en aquel destino, como en diversas ocasiones que después se le confirieron, el mayor celo, probidad é interés por el mejor servicio público, y no siendo justo que quede borrada la memoria de este virtuoso ciudadano, después de haberse hecho acreedor á la gratitud de sus conciudadanos, ha acordado el Gobierno y decreta...”

**2504** – Honres póstumos al General D. Marcos Balcarce. Bs. As., Diciembre 4 1832. “Teniendo el Gobierno en consideración los importantes servicios que ha prestado á la patria en su ilustre carrera....que desde el día 25 de Mayo, en que este pueblo estableció un Gobierno independiente de la Metrópoli, se decidió por la justa causa de la libertad, y ha presidido también como Magistrado en diversas épocas, manifestando siempre el mayor celo é interés por el bien público; y siendo un deber que reclama la justicia que se perpetúe la memoria de este benemérito ciudadano, que se ha hecho acreedor á la gratitud de sus compatriotas, ha acordado el Gobierno y decreta...”

**2524** –Honres póstumos al ciudadano D. Gervasio Antonio de Posadas. Bs. As., Julio 5 de 1833. Primer Director de Estado. “Considerando el Gobierno los justos títulos de gratitud que merece la memoria del primer Director de Estado, ... entre sus conciudadanos por los servicios distinguidos que supo rendir al país y á la patria, ha acordado y decreta...”

**2529** – Honres póstumos al Dr. D. Juan J. Passo. Bs. As., Setiembre 11 de 1833. Luchó para independencia, y fue magistrado. “Siendo un deber de la autoridad perpetuar la memoria del benemérito ciudadano ... de este hijo ilustre de la patria, que supo rendir con habilidad y talento, servicios importantes á la causa de la Independencia: y como magistrado también supo distinguirse por su integridad y celo, el Gobierno ha acordado de decreta...”

**2573** – Honres Póstumos al Brigadier General D. Miguel de Azcuénaga. Mayo de 1834. Por sus servicios en la lucha de independencia. “Los relevantes servicios que hizo á la patria en todas épocas el ... Y muy particularmente en los días de su gloriosa independencia, exigen una demostración que lleve a la posteridad el nombre de tan ilustre patriota y perpetúe la memoria de sus eminentes virtudes cívicas.”

Decretos oficiales: (Citas seleccionadas).

# .| PANTEÓN DEDICADO A LOS HOMBRES ILUSTRES DE LA REPÚBLICA ARGENTINA |.

Buenos Aires, mayo 1831.

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 34, 190,  
191, 192, 193, 194,  
195, 464, 563, 825,  
826, 828.

## DOCUMENTOS ESCRITOS

Comentario de Araújo Porto-alegre sobre las obras expuestas por Zucchi en la Exposición de la Academia de Bellas Artes de Brasil, realizada en Río de Janeiro en diciembre de 1843. Dicho comentario fue publicado en la sección "Bellas Artes" del número 5 de la revista *Mi-nerva Brasiliensis* (1° de enero de 1844), p.151.<sup>1</sup>

El proyecto está desarrollado en siete láminas que nos presentan en detalle el exterior y el interior del panteón. En la lámina N° 190 el edificio aparece en una perspectiva que nos permite ver que su planta es una cruz griega. El diseño se inspira claramente en el Panteón parisino, aunque sus proporciones son más modestas, sobretodo en lo que a la importancia de la cúpula se refiere. De todos modos, para la Buenos Aires de 1831 un panteón de las dimensiones pensadas por Zucchi hubiera sido monumental.<sup>2</sup> La construcción está asentada sobre un podio. El crucero está cubierto por una cúpula semiesférica. Asimismo, análogamente a su modelo, está precedido por un pórtico, en este caso hexástilo y de orden jónico, rematado por un tímpano con relieves. A este pórtico, muy poco profundo ya que cuenta sólo con una

hilera de columnas (el intercolumnio central es más ancho), se accede por una escalinata. Los parapetos que flanquean la escalinata presentan en su frente, al comienzo de la misma, un monumento funerario con relieves. El muro exterior está dividido en dos registros por el entablamento del pórtico que se prolonga por toda su extensión. En el registro inferior se ven treinta nichos rectangulares, agrupados de a tres, que contienen estatuas. El nicho central de cada grupo presenta una moldura que enmarca su parte superior. Tanto en el cuerpo de la fachada principal como en el de la fachada posterior, alineadas con los nichos se ven ventanas. En la zona del muro correspondiente al ábside, tanto en el lado derecho como en el izquierdo, el nicho está vacío. El registro superior presenta, en correspondencia con los grupos de tres nichos, dos figuras aladas sosteniendo una cartela con inscripciones, a excepción de las ubicadas en los extremos del transepto y en la fachada principal, que se encuentran a ambos lados de una ventana en forma de arco de medio punto. En la zona correspondiente al ábside el registro superior no presenta ninguna decoración. El ático, bajo, se presenta escalonado (tres escalones).

**ASRe AZ 190**

“Vista en perspectiva de un Panteon dedicado a los hombres ilustres de la Republica Argentina, proyectado para edificarse en la Ciudad de Buenos Aires, la cual construcción debe hacerse con materiales del país”.  
Proyecto de un panteón dedicado a los hombres ilustres de la República Argentina, a erigirse en la ciudad de Buenos Aires. Tinta y acuarela sobre papel grueso azulado. Buenos Aires, mayo de 1831.  
415 x 580 mm.



*Vista en perspectiva de un Panteon dedicado a los hombres ilustres de la Republica Argentina, proyectado para edificarse en la Ciudad de Buenos Aires, la cual construcción debe hacerse con materiales del país.  
Buenos Aires, Mayo 1831.*

En el centro del muro interior del pórtico se halla la única puerta de ingreso, adintelada, aparentemente con doble batiente. A cada lado se ven dos relieves ornamentales (¿coronas de laureles?) con una inscripción. También hay una inscripción por encima de la puerta, al igual que en la zona central del friso del entablamiento del pórtico.

La fachada posterior, correspondiente a las habitaciones del conservador, presenta una angosta escalinata que da acceso a un pequeño pórtico "*in antis*" con dos columnas jónicas. La puerta, más pequeña que la principal, tiene un diseño similar a ella.

La lámina N° 34 corresponde a la planta del panteón. En ella se observa que el recinto principal del edificio es prácticamente una cruz griega con un ábside. Por detrás de este se ubican las habitaciones del conservador. Al ingresar por la puerta principal se accede a un vestíbulo a cuyos lados se encuentran los archivos. Del vestíbulo se pasa al recinto principal. La cubierta de los cuatro brazos de la cruz es una bóveda de cañón que, al igual que la cúpula y la calota absidial, está decorada con un artesonado, con motivos octogonales en las bóvedas, y cuadrados en la cúpula y en el ábside.

Los sepulcros con relieves, adosados al muro, se distribuyen de a tres en cada sector del mismo. El central de cada grupo es mayor que los otros dos. También hay sepulcros en las caras de los pilares sobre los que se apoyan los arcos. Por encima de los sepulcros se ven relieves o inscripciones. Se observa un friso con relieves en el arranque de las bóvedas y los arcos. Asimismo el intradós de los arcos presenta relieves, del mismo modo que los arcos que enmarcan a las ventanas del transepto. La cúpula tiene una abertura circular en su centro. En las pechinas una figura alada en relieve.

El ábside, al que se accede subiendo dos escalones, presenta un sepulcro central principal flanqueado por otros dos a cada lado. En su centro un altar sobre una plataforma con tres escalones.

El "Panteón dedicado a los hombres ilustres de la República Argentina" fue proyectado por Zucchi pocos meses después de haber sido nombrado ingeniero arquitecto de la provincia. Entre febrero de 1831, cuando asumió su cargo, hasta mayo del mismo año, cuando proyecta el panteón, nuestro arquitecto se ocupó, sólo en el ámbito de las conmemoraciones, de la gran fiesta de la federación y de los monumentos para el Campo de Marte y para la Plaza de la Victoria (ver fichas correspondientes). El panteón es sin lugar a dudas la culminación de esta sucesión apretada de obras conmemorativas y probablemente debía ser relacionado con el informe sobre el Cementerio del Norte que había elaborado el año anterior. A pesar de que su autor no precisa su lugar de emplazamiento, sólo dice: "...para edificarse en la Ciudad de Buenos-Ayres,..." en la "Vista en perspectiva de un Panteón..." (N° 190) el mismo aparece en medio de un paisaje llano en el que se observan caminos rectilíneos trazados regularmente que delimitan parcelas rectangulares. El extenso predio en el cual se halla la construcción parece estar limitado por un muro no muy alto, del otro lado del cual se ven varias construcciones. En el extremo izquierdo de la lámina dicho muro presenta una entrada con puertas de rejas. Todo esto indicaría que el panteón fue pensado para ser ubicado en el recinto del Cementerio del Norte y probablemente debía suplantar a la manzana central de la necrópolis denominada para entonces con el mismo nombre (ver ficha "Tumbas en el Cementerio del Norte"). De ser así el proyecto de Zucchi era bien ambicioso porque, como ya dijimos, sus dimensiones eran inéditas en nuestra ciudad para ese tipo de edificio, máxime si además se lo ubicaba extramuros.

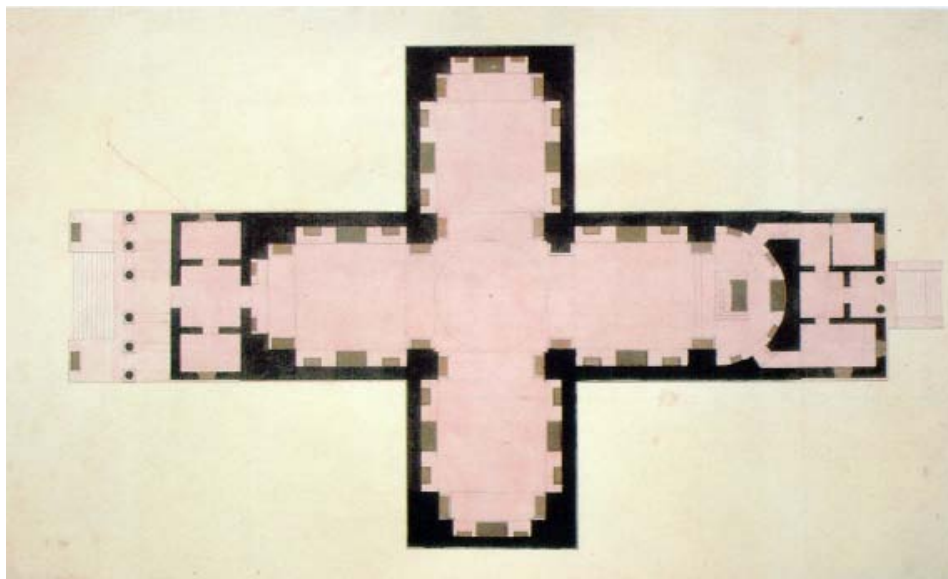
Ya señalamos también como influencia indudable para el proyecto del reggiano el panteón de Soufflot. Efectivamente el parecido formal, a pesar de que el nuestro es mucho menos complejo, es muy evidente, incluso en lo que respecta a la curiosa contraposición/adecuación entre lo civil y lo religioso que se da en ambos casos, aunque de manera casi opuesta. Mientras que la obra de Soufflot fue pensada para ser iglesia y fue transformada en templo laico, la de Zucchi, que evidentemente fue concebida como un templo laico, no deja de tener carácter religioso. En primer lugar la planta, cuya forma de cruz lo relaciona directamente con las iglesias cristianas. En segundo lugar la presencia del ábside con el altar en su centro. Aquí terminan los elementos religiosos que son exclusivamente arquitectónicos, pero fundamentales. Nada de lo que se puede ver en las láminas del proyecto de la decoración escultórica parece tener algo que ver con imágenes cristianas. Podemos suponer que esto era lo más lejos que podía llegar el anticlericalismo de Zucchi en un país católico como el nuestro en aquella época. En este sentido el partido tomado por el arquitecto es análogo al que se había elegido diez años antes con respecto a la fachada de la catedral.

Desde el punto de vista estilístico nuestro arquitecto se atiene totalmente a la estética neoclásica. Coherentemente con su carácter funerario y conmemorativo, el panteón trasunta una austeridad y una solemnidad que sólo las figuras aladas de los muros externos logran atenuar en alguna medida. En este sentido esta obra ofrece un ejemplo de lo expresado por su autor en la *Colección de los principales proyectos...* (fines de 1834): "En la ejecución de mis proyectos nada he introducido de fantástico ni de superfluo; nuestra época, dirigida [sic] toda a lo realmente útil, deja lo bello ideal por lo practicable y necesario". El interior de este panteón ofrece un atractivo y bastante marcado contraste con su aspecto exterior. En él la decoración escultórica, tanto del edificio como de las sepulturas, se explaya más profusamente y le otorga un mayor interés plástico. De una manera muy clara los distintos tipos de tumbas, por sus propias características y por su ubicación, permiten diferenciar las distintas jerarquías de los personajes a los que estarían destinadas. Se podría decir que el panteón de Zucchi se ubica en una escala intermedia entre una obra grandiosa como el Panthéon parisino o como la colosal "gran iglesia" del proyecto de Boullée, y obras mucho menos ambiciosas como el mausoleo de Robert Adam (1764, Bowood Wiltshire) o como la Chapelle Expiatoire, en París, de Fontaine (1816-1826), que seguramente el reggiano conoció en su primera estadía en esa ciudad.

Como es evidente y ya señalamos, este proyecto zucchiano parece demasiado ambicioso para la Buenos Aires de 1831, e inclusive para el tipo de monumentos que nuestro arquitecto había diseñado hasta el momento. Ya la profusión de estatuas exigida para la decoración externa se ve como totalmente utópica para aquel momento. No creemos que Zucchi haya pensado ni por un momento que este proyecto pudiera materializarse. Aunque la indicación de que su construcción debería hacerse "con materiales del país" parecería sugerir, por el contrario, que pudo existir la intención concreta, finalmente malograda, de realizarlo. Seguramente hay que considerar a esta obra o bien como parte de las tareas que debía realizar como ingeniero arquitecto de la provincia –la ideación de proyectos de obras de diverso tipo–, o bien como un trabajo aparte, la elaboración de un diseño que podía cobrar separadamente.

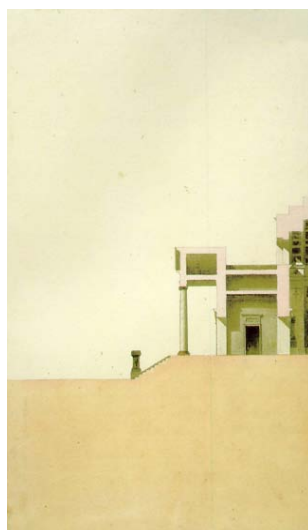
**Marcelo Renard**





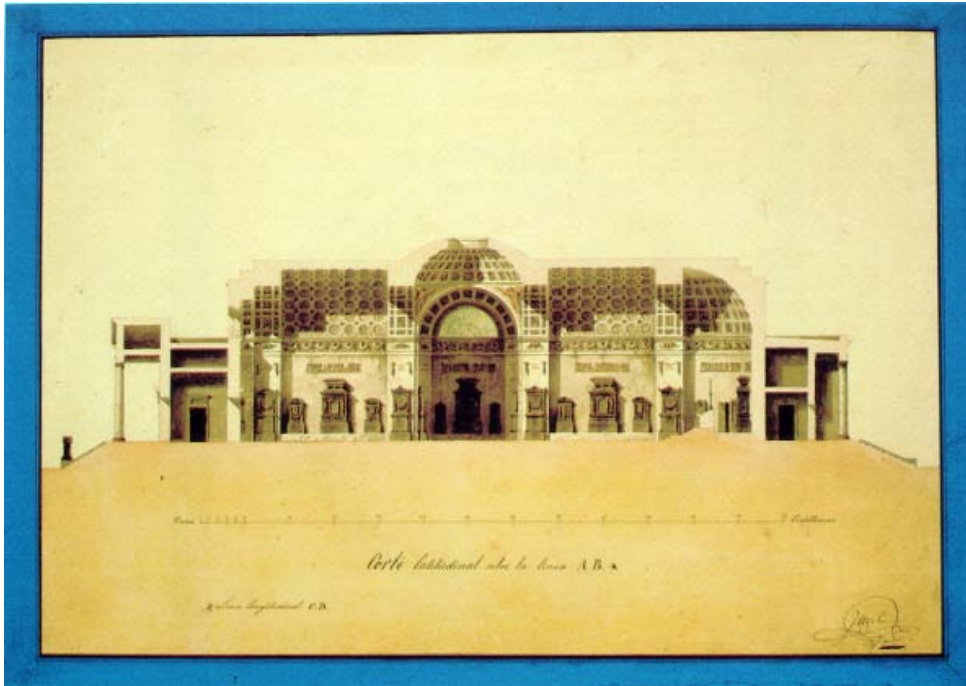
*ASRe AZ 828*

Panteón de los  
hombres ilustres.  
Planta [de edificio  
monumental].  
Tinta y acuarela sobre  
papel grueso blanco.  
Sin título. Sin firma.  
Sin escala denominada.  
Sin fecha. 572 x 363 mm.



*ASRe AZ 825*

Acceso Panteón de los hombres ilustres. Sector de  
corte longitudinal Tinta y acuarela sobre papel grueso.  
Sin título. Sin firma. Sin escala denominada.  
Sin fecha. 414 x 248 mm.



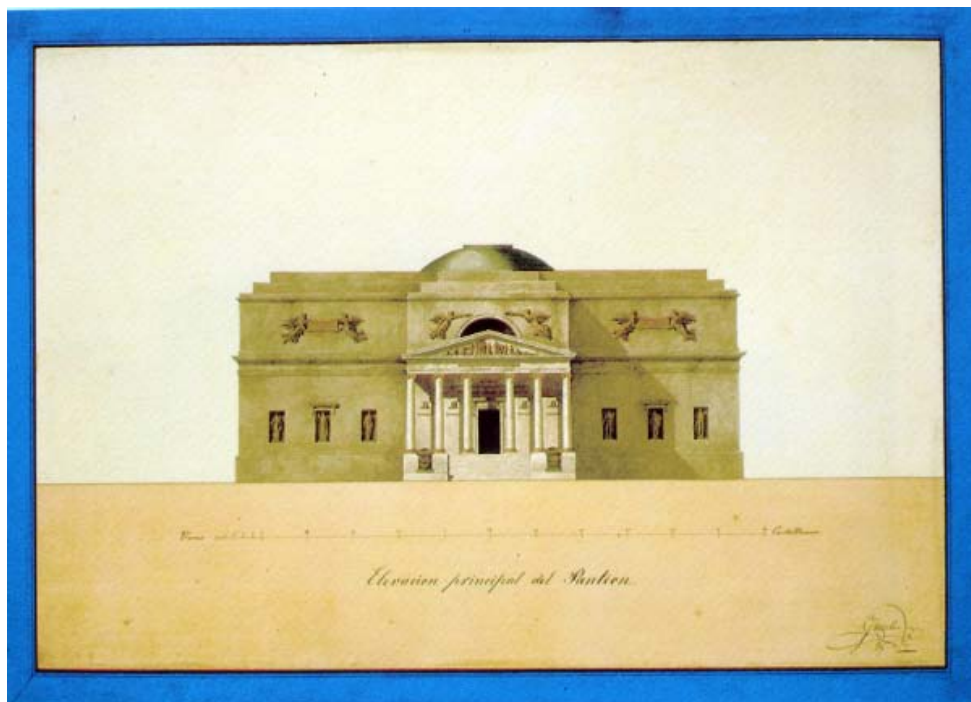
ASRe AZ 191

Panteón de los hombres ilustres.  
"Corte latitudinal sobre la línea AB" línea longitudinal CD.  
Tinta y acuarela sobre papel grueso azulado.  
Firmado por Carlo Zucchi.  
Escala: Varas Castellanas.  
415 x 580 mm.



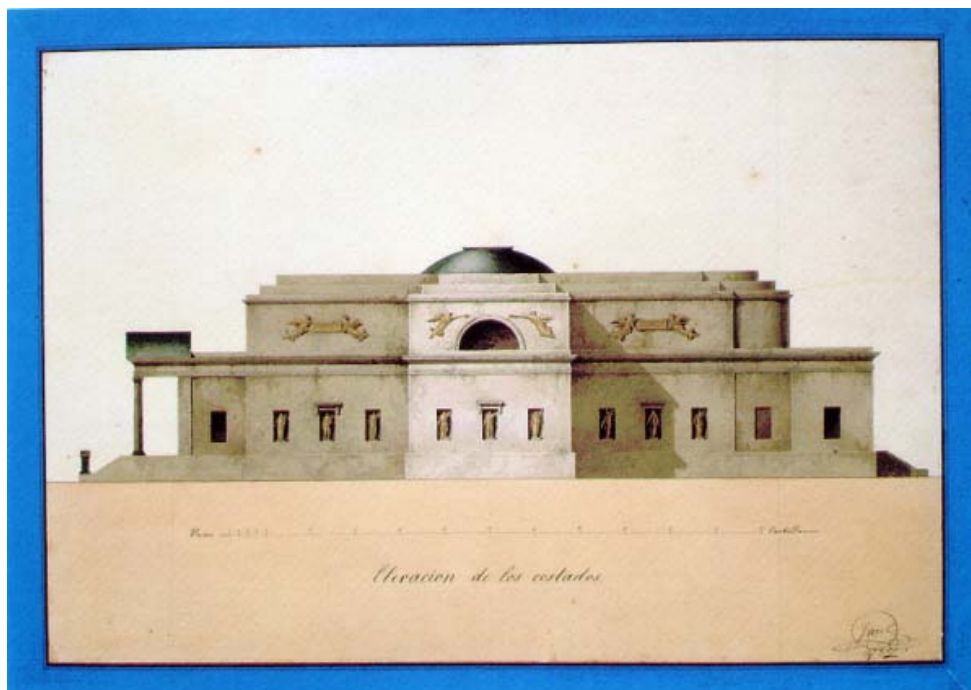
ASRe AZ 192

Ibidem. Panteón de los hombres ilustres.  
"Corte latitudinal sobre la línea AB"  
Tinta y acuarela sobre papel grueso azulado.  
Firmado por Carlo Zucchi.  
Escala: Varas Castellanas.  
415 x 580 mm.



ASRe AZ 195

Panteón de los hombres ilustres. "Elevación de los costados". Alzado fachada principal. Tinta y acuarela sobre papel grueso azulado. Firmado por Carlo Zucchi. Escala: Varas Castellanas. 415 x 580 mm.



ASRe AZ 194

Panteón de los hombres ilustres. "Fachada opuesta a la elevación posterior". Alzado fachada posterior. Tinta y acuarela sobre papel grueso azulado. Firmado por Carlo Zucchi. Escala: Varas Castellanas. 415 x 580 mm.

—<sup>1</sup> Consignamos este comentario porque consideramos que el “monumento funebre á memoria dos benemeritos da Confederação Argentina” debe ser seguramente el panteón de planta de cruz latina. No creemos que pueda ser el monumento para la Plaza de Marte por ser esta una obra demasiado modesta. Es de suponer que Zucchi habrá querido exponer en aquella circunstancia sus obras más importantes.

—<sup>2</sup> El Panteón de Soufflot tiene 110 m. de largo, 84m. de ancho y 80m. de alto, mientras que el de Zucchi, de acuerdo con las escalas que presenta (consideramos 0,836m. por vara castellana), tiene 79,13m., 46,49m. y 21,71m respectivamente.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

Na architectura tivemos este anno huma grande riqueza: além des obras da academia, o Sr. Carlos Zucchi, engenheiro architecto, veio ornar a exposição com alguns de seus trabalhos, que denotam, segundo nossos fracos conhecimentos, sciencia e arte.

[...] O monumento funebre á memoria dos benemeritos da Confederação Argentina, e o outro elevado á independencia daquella republica, sao duas obras de hum merito superior: bello perimetro, suave e cadente, proporçoes magnificas e detalhes interessantes: a poesia da arte alli se acha. Estes tres projectos, assim como o do Pantheon, tem huma simplicidade de linhas, hum aspecto de gravidade e solidez que denotam á primeira vista que sua construcção he propria para resistir aos seculos e levar ás gerações futuras a expressao da que os projectou.” (p. 151)

ASRe, AZ, Giornali europei e americani, opuscoli e altre stampe (1805-1848).

# .| PANTEÓN DE PLANTA CIRCULAR |.

S/F

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 109, 110,  
111, 155, 531, 532, 558,  
559, 560, 562, 567.

## DOCUMENTOS ESCRITOS

–Comentario de Araújo Porto-alegre sobre las obras expuestas por Zucchi en la Exposición de la Academia de Bellas Artes de Brasil, realizada en Río de Janeiro en diciembre de 1843. Dicho comentario fue publicado en la sección “BellasArtes” del número 5 de la revista *Minerva Brasiliensis* (1° de enero de 1844), p.151.

Este proyecto está desarrollado en cuatro detalladas láminas que grafican el exterior y el interior del panteón. La lámina N° 155 corresponde a la fachada del edificio cuyo diseño exterior se inspira claramente en el Panteón de Agripa romano: se trata de una construcción de planta circular asentada sobre un alto podio, cuyo sector central está cubierto por una cúpula semiesférica. Asimismo, análogamente a su modelo, está precedido por un pórtico octástilo, pero de orden jónico, rematado por un tímpano con relieves. A este pórtico, muy poco profundo ya que cuenta sólo con una hilera de columnas, se accede por una alta escalinata. El edificio es de grandes dimensiones. Su diámetro es de casi setenta metros que, con el agregado del pórtico y la escalinata, en sentido longitudinal se convierten en poco más de ochenta y

dos. La altura asciende a casi treinta y cuatro metros. El muro exterior está profusamente ornamentado. El podio tiene un zócalo sobre el cual se ubican, a intervalos regulares, veintiún sarcófagos con relieves. Los parapetos que flanquean la escalinata presentan en el frente un basamento, de la misma altura del zócalo mencionado, donde también se ve un sarcófago con relieves. Debajo de cada uno de los veintitrés sarcófagos se observan inscripciones en relieve. El entablamento del pórtico se extiende alrededor del muro exterior. En el sector central de este, comprendido entre el zócalo y el arquitrabe, en correspondencia con los sarcófagos, se ven veintiún nichos que contienen vasos cinerarios. Cada nicho está rematado por una abertura cóncava en forma de arco de medio punto con un enrejado en su interior. Entre cada nicho, en relieve, aparentemente fasces romanos. Por encima de ellas coronas de laurel. El ático que se alza por encima de la cornisa del entablamento presenta a su vez un zócalo y una cornisa. Entre ambos, en correspondencia con los sarcófagos y las urnas y a mencionados, urnas más pequeñas, también con vasos cinerarios? Sobre la cornisa del ático se distribuyen



regularmente acróteras con lo que parecen ser máscaras en relieve. El pórtico presenta por encima de su frontón un ático que prolonga hacia adelante el del cuerpo principal del edificio. En sus extremos, a manera de grandes acróteras del tímpano, dos importantes sarcófagos de tipo etrusco sobre sendos pedestales. La cornisa de este ático cuenta también con acróteras pequeñas con máscaras.

En el centro del muro interior del pórtico se halla la única puerta de ingreso, adintelada, con doble batiente. A cada lado, sobre altos pedestales ornamentados, tres estatuas sedentes de ¿divinidades, figuras alegóricas? Por encima de cada una de ellas una corona de laurel. La puerta y cada una de las estatuas están alineadas con los intercolumnios (el central es más ancho). Más inscripciones en relieve se distribuyen profusamente en el friso y en el ático del pórtico, como así también en todo el muro exterior del cuerpo principal. Tampoco faltan inscripciones por encima de la puerta y de las estatuas.

Las láminas N° 109 y 110 corresponden a las plantas de los dos niveles del interior. En la correspondiente al piso principal (N° 110) se observa que Zucchi, diseña el espacio interno a la manera de los *martyria* paleocristianos: un sector central cubierto por la cúpula y un deambulatorio dispuesto en forma de anillo a su alrededor, separado por una columnata de orden jónico y cubierto por una bóveda de cañón. Al espacio central se accede descendiendo cuatro escalones. En su centro se observa un complejo pedestal de planta circular con relieves sobre el cual se halla lo que parece ser una estatua ecuestre. Entre las dos filas de columnas que separan al espacio central del deambulatorio se observan veintiún sarcófagos colocados a intervalos regulares y de dos tamaños (uno grande y uno chico) alternados. También se observa la alternancia de sarcófagos de dos tamaños alternados ubicados contra el muro perimétrico del deambulatorio. En este caso los sarcófagos grandes (doce) están colocados en ábsides, mientras que los chicos (once) en nichos. Como se puede deducir de lo dicho, los sarcófagos del exterior del edificio y los que se encuentran en su interior están alineados a lo largo de ejes virtuales que son radios de la planta circular. El sector central del deambulatorio consiste en una rampa que comunica la planta principal con la cripta. A la izquierda de la entrada una escalinata permite ascender a la rampa superior; a la derecha otra escalinata desciende hacia la rampa inferior.

La planta de la cripta (lámina N° 109) es anular. La parte central está dividida en tres naves, separadas por columnas dóricas. La nave central es más ancha que las laterales. Entre ellas y el muro perimétrico se despliega la rampa de acceso. En la parte del muro perimétrico correspondiente a la fachada del edificio presenta ocho sarcófagos en nichos, cuatro a cada lado del vano de ingreso a la parte de la cripta

ASRe AZ 109

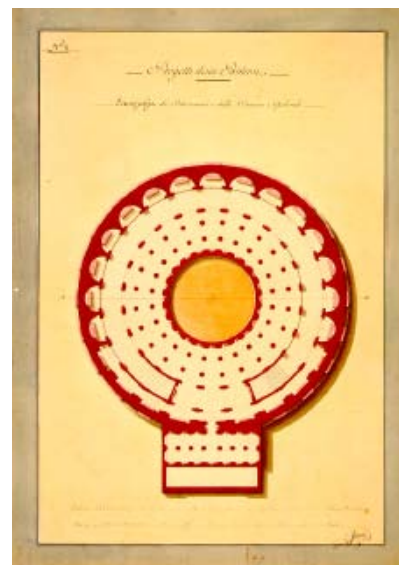
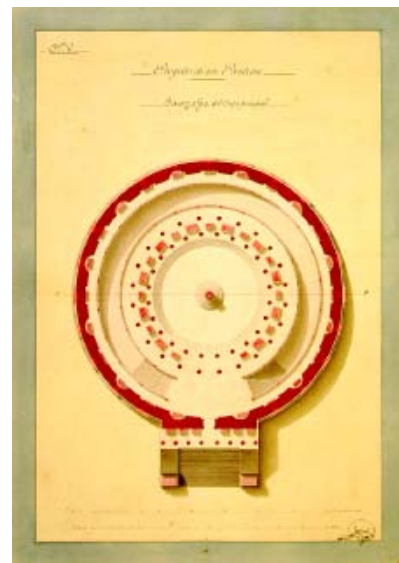
Panteón circular. "Progetto di un Panteón"

Iconografia di Sotterranei e delle Camere Sepulcrali

Planta de niveles subterráneos y cámaras sepulcrales.

Planta de nivel principal. Tinta y acuarela sobre papel grueso crema. Firmado por Carlo Zucchi.

Escala: Varas Bs. As. 760 x 535 mm.



que se halla debajo del pórtico de la entrada, cuya planta es rectangular y está dividida en dos naves por una hilera de columnas.<sup>1</sup> En el resto del muro perimétrico los sarcófagos, de mayor tamaño, están ubicados en ábsides profundos. Prácticamente en toda superficie de muro o de pilares disponible se observan nichos con recipientes cinerarios dispuestos a intervalos regulares y en correspondencia y/o alternancia con los elementos arquitectónicos de la cripta.

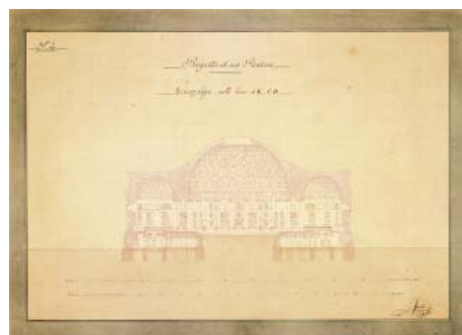
El corte transversal de la lámina N°111 nos permite ver que la fuente de luz principal es una gran abertura circular ubicada en el centro de la cúpula. Se observan también las aberturas menores que se ubican entre los ábsides de la planta principal, por encima de los nichos de los sarcófagos chicos. En el muro exterior se abren en el sector central, por encima de sus nichos. Tanto la cúpula como la bóveda de cañón presentan artesonados, octogonal y rómbico con relieves en la primera y rómbico en la segunda.<sup>2</sup> En la base de ambas cubiertas se observa un friso continuo con relieves. También recurre al artesonado rómbico para los ábsides de la planta principal. En ella Zucchi emplea arcos de medio punto, mientras que en la cripta los arcos son carpaneles y las bóvedas de aristas. En esta lámina se aprecia igualmente la considerable variedad de sarcófagos, urnas y vasos cinerarios prevista por Zucchi, como así también la profusión de relieves ornamentales tanto en estos como en pedestales y muros.

El "Progetto di un Panteon" no está fechado. Tampoco hemos encontrado hasta el momento ningún dato ni indicio seguros que nos permitan saber con certeza dónde fue elaborado.<sup>3</sup> Sin embargo es evidente que esta obra es posterior a 1836 ya que no figura ni en la *Colección de los principales proyectos*, ni en el apéndice de la misma. En el *Recueil des Principaux Projets* aparece en el grupo de los *Projets divers* junto con un "Arc de triomphe" y el "Monument à Napoléon" (p.6). Lo más probable entonces es que Zucchi lo haya realizado en Montevideo o Río de Janeiro, obviamente no como una obra viable en el contexto sudamericano, sino seguramente como demostración de su oficio e inventiva. Dadas sus características grandiosas, utópicas, lo más lógico es suponer que, si no lo realizó en Río de Janeiro, por lo menos lo debe haber elaborado para esta ciudad, ya que había allí un ambiente artístico mucho más desarrollado que en Buenos Aires y Montevideo. Prueba de esto es la existencia de una academia de Bellas Artes con la cual nuestro arquitecto mantuvo, hasta donde sabemos, una fluida relación<sup>4</sup>. No nos olvidemos de que estando en Montevideo viaja a Río de Janeiro ya en 1839.<sup>5</sup>

A diferencia del "Panteón dedicado a los hombres ilustres de la República Argentina" (ver ficha correspondiente) en su panteón de planta circular Zucchi ya no es fiel a lo que había expresado en la *Colección de los principales proyec-*

#### AZRe AZ 111

Panteón circular. "Sciografia delle linee AB - CD".  
Corte. Tinta y acuarela sobre papel grueso crema.  
Firmado por Carlo Zucchi Escala: Varas Bs. As.  
535 x 750 mm.



tos (fines de 1834): “En la ejecución de mis proyectos nada he introducido de fantástico ni de superfluo; nuestra época, dirigida [sic] toda a [sic] lo realmente útil, deja lo *bello ideal* por lo practicable y necesario.” En este segundo panteón hace todo lo contrario: antepone la *belleza ideal* a lo necesario y realizable, sin desdeñar, en consecuencia, ni lo fantástico ni lo superfluo, en aras de alcanzar esa belleza ideal. En este sentido en el “Proyecto de Panteón”, como en el Arco de Triunfo para el Campo de Santa Anna (ver ficha correspondiente), Zucchi tiene en cuenta el gusto de una sociedad bastante distinta de la rioplatense. En una ciudad imperial como Río de Janeiro se manejaban planteos arquitectónicos más ambiciosos que los que podían darse en las repúblicas vecinas. De allí que este panteón esté pensado como un edificio colosal en el que sobreaman los elementos decorativos de tipo escultórico. Y justamente es en las dimensiones y en la decoración en donde radica la principal diferencia con el panteón de 1831. Porque, además de que en ambos hay algunas soluciones arquitectónicas muy parecidas, el planteo fundamental del edificio en relación con su función es el mismo en los dos: ambos panteones están concebidos como templos cívicos, como monumentos funerarios y conmemorativos. Coherentemente con este carácter y con el estilo neoclásico de la arquitectura la decoración escultórica evita toda referencia religiosa. Sin embargo, Zucchi diseña su primer panteón con forma de cruz griega y al segundo, como ya mencionamos en la descripción, lo plantea como un *martyrium* paleocristiano con su correspondiente cripta. Podemos pensar que esta solución pretende tener un carácter simbólico y/o concentrar únicamente en la forma del edificio la relación inevitable, en países católicos, de la muerte con la religión.

También en este panteón, aunque de manera más compleja que en el primero, los distintos tipos de tumbas parecen responder a las distintas jerarquías de los personajes a los que estarían destinadas. Y en este caso, mucho más que en el anterior, los distintos ámbitos en los que está subdividido el edificio presentan claras diferencias en cuanto a su importancia. Así, en el nivel principal se destaca netamente el espacio central cubierto por la imponente cúpula. Si realmente Zucchi pensó este panteón para Brasil quizás no sea erróneo suponer que probablemente destinaría el monumento ubicado exactamente en su centro para el emperador.

Ya nos referimos al Panteón de Agripa como el modelo básico que inspiró a Zucchi. De todos modos lo más probable es que nuestro arquitecto haya combinado el ineludible modelo romano con una influencia moderna. Con toda seguridad conocería y habría estudiado un notable proyecto de Giovanni Antolini,<sup>6</sup> arquitecto que le era afín ideológica y estilísticamente: el Foro Bonaparte para Milán, en el cual uno de los edificios relevantes del complejo arquitectónico era justamente un panteón. Considerablemente menos ambicioso, en cuanto a dimensiones y al despliegue ornamental, que el de Zucchi, tiene algunos rasgos importantes en común con este: su planta es circular (se basa también en el Panteón de Agripa), consta de un gran espacio central cubierto por una alta cúpula rodeado por un deambulatorio y está resuelto en dos niveles, aunque en este caso se trata de una planta baja y un primer piso. En ambos edificios, sin embargo, los dos niveles sólo se dan en el deambulatorio. Presenta también un único ingreso con un pronao, en este caso más profundo. Con respecto a la decoración la afinidad es, por supuesto, evidente aunque haya diferencias en cuanto a los motivos utilizados por uno y otro arquitecto. Es decir que en el “Progetto di un Pantheon” las influencias observables son excluyentemente italianas,<sup>7</sup> a diferencia del panteón para Buenos Aires, en el cual es clara la influencia del Panthéon parisino.



**ASRe AZ 605 155**

"Progetto di un panteón". Fachada principal.

"ortografía exteriores dal lato de Ingreso". Tinta y  
acuarela sobre papel medio. Firmado por Carlo Zucchi.

Escala: Varas de Bs. As. 540 x 760 mm.



En esta obra, al igual que en el Arco de Triunfo para Río de Janeiro, está muy acentuado el desarrollo horizontal, algo que, por otra parte, ocurre en casi todos los monumentos arquitectónicos zucchianos. De todos modos lo que más lo relaciona con el arco es que, debido a sus características “utópicas” también a este panteón se lo podría calificar de “epopeya arquitectónica”

**Marcelo Renard**

<sup>-1</sup>Estas columnas son seis. El intercolumnio central es más ancho. Se genera así una correspondencia directa con las columnas del pórtico de ingreso.

<sup>-2</sup>En los borradores ASRe; AZ N° 558 y ASRe; AZ N° 567 hay bocetos de estos artesonados.

<sup>-3</sup>El hecho de que Zucchi utilice las varas de Buenos Aires en una de las escalas de las láminas no parece tener que ver con el lugar donde las realizó. Es improbable que las hiciera en Buenos Aires sobretodo porque este panteón no figura, como ya se señaló, en el apéndice de la Colección de..., donde en cambio sí figura el monumento a la Confederación Argentina, que es evidentemente su último proyecto de esta índole en nuestro país. Por otra parte para los títulos de las láminas no usa ni el castellano ni el portugués sino el italiano. Esto indica seguramente que este panteón no es producto de ningún encargo oficial.

<sup>-4</sup>Al respecto ver en la Cronología los años 1839, 1841, 1842 y 1843.

<sup>-5</sup>La carta que Zucchi le escribe a su hermana Carolina desde Montevideo con fecha 6 de junio de 1842, permite conocer básicamente cómo se planteó su relación con el medio carioca. Ver la traducción de esta carta. Ver también en la Cronología los años indicados en la nota anterior.

<sup>-6</sup>Giovanni Antonio Antolini (1753-1841) arquitecto. Estudioso de monumentos clásicos, fue profesor de la Accademia di Brera de Milán y miembro de la Académie des Beaux Arts de París. Entre sus obras se destacan el Ala Napoleónica de la plaza de San Marcos de Venecia y sobretodo su proyecto para el Foro Bonaparte en Milán (1800-1801): un complejo urbano consistente en una gigantesca plaza circular rodeada de edificios cívicos para distintas actividades, que nunca se llegó a realizar y que proponía una nueva concepción de la ciudad moderna. Antolini entendía a la arquitectura como un compromiso cívico y como expresión de los nuevos ideales democráticos y republicanos. Su lenguaje arquitectónico, definitivamente neoclásico, se caracteriza por su gusto solemne y austero que recurre a las formas geométricas simples, a volúmenes grandes y precisos, a perfiles netos y a la sobriedad decorativa.

<sup>-7</sup>Cabe preguntarse si Zucchi conocía la arquitectura neoclásica inglesa y, de ser así, en qué medida el proyecto de mausoleo para el príncipe de Gales de William Chambers (1751) o el panteón de Stourhead de Henry Flitcroft (1754), por ejemplo, pudieron influir en las decisiones tomadas para su obra.

## APÉNDICE DOCUMENTAL:

Na architectura tivemos este anno huma grande riqueza: além des obras da academia, o Sr. Carlos Zucchi, engenheiro architecto, veio ornar a exposição com alguns de seus trabalhos, que denotam, segundo nossos fracos conhecimentos, sciencia e arte.

*[...] Estes tres projectos, assim como o do Pantheon, tem huma simplicidade de linhas, hum aspecto de gravidade e solidez que denotam á primeira vista que sua construcção he propria para resistir aos seculos e levar ás gerações futuras a expressao da que os projectou. (p. 151)*

ASRe, AZ, Giornali europei e americani, opuscoli e altre stampe (1805-1848).

# .| MONUMENTO FUNERARIO PARA LOS HOMBRES ILUSTRES DE LA EMANCIPACIÓN ARGENTINA |.

Buenos Aires, marzo de 1831.

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 36.

En este caso, como en el monumento nacional de la Plaza de la Victoria, de abril del mismo año (ver ficha correspondiente), Zucchi recurre a la tipología de monumento fuente. El monumento está asentado en una base de planta cuadrada que presenta en el centro de cada uno de sus lados dos escalones de acceso. En el centro de esta base se ubica un podio, también de planta cuadrada, que presenta en cada una de sus caras un vertedero y una taza de forma semicilíndrica, apoyada en la base, para recibir el agua. Encima de cada vertedero, cerca del borde superior del podio, hay una inscripción en relieve. Asimismo, la inscripción, el vertedero y la taza están flanqueados por dos motivos decorativos verticales (uno a cada lado). Sobre este podio se asienta un monolito de planta cuadrada con un plinto liso y una especie de alto ábaco, con relieves en sus cuatro caras y en sus esquinas, como remate. En las cuatro caras del monolito, cuatro lanzas equidistantes, dispuestas verticalmente, y tres bandas horizontales, también equidistantes (¿con inscripciones, con motivos ornamentales?), interrumpidas por las lanzas, definen nueve sectores cuadrados en los que se ven inscripciones dispuestas en dos co-

lumnas. El número de inscripciones varía de un cuadrado al otro. Probablemente se trate de los nombres de los “hombres ilustres” conmemorados. Por encima de las inscripciones y cerca del borde inferior del ábaco se observa un friso formado por estrellas de cinco puntas que recorre los cuatro lados del monolito.

Finalmente, sobre el monolito se asienta una columna en cuyo plinto se lee: “patria”. Se trata de una columna atípica por sus proporciones: es bastante más baja que la estructura que la soporta, y por carecer de capitel. Remata en una superficie redondeada, en el centro de la cual se apoya un pequeño piñón. La parte inferior del fuste de la columna presenta una especie de alto zócalo con relieves ornamentales. En la zona media se leen inscripciones y en la parte superior se observan tres coronas (¿de laureles?) entrelazadas flanqueadas por estrellas de cinco puntas, como las del monolito, pero de mayor tamaño.

La base del monumento se halla en el centro de una plataforma también de planta cuadrada, cercada por una reja baja con seis postes equidistantes, de sección cuadrada, por lado (veinte en total). La reja está interrumpida en-

tre los dos postes centrales de cada lado para dar acceso a dos escalones que permiten ingresar a la base del monumento. En la *Colección de los Principales Proyectos* aparece como “Monumento á los hombres ilustres” (p. 3) y en el *Recueil des Principaux Projets* aparece como “Monument à la mémoire des hommes illustres morts au service de la patrie” (p. 4)

La Plaza de Marte, la actual Plaza San Martín, estaba ubicada en un promontorio cercano a la orilla del Río de la Plata, al norte de la Plaza del 25 de Mayo (actual Plaza de Mayo), en una zona cuyo nombre actual, Retiro, uno de los más antiguos de la ciudad, recuerda el de una casa quinta, “El Retiro”, propiedad de Agustín de Robles, gobernador del Río de la Plata a fines del siglo XVII. Esta propiedad, que ocupaba gran parte de los terrenos que después conformaron la plaza, perteneció durante varias décadas del siglo XVIII a la Real Compañía Inglesa, dedicada al tráfico de negros esclavos en Buenos Aires. En un mapa de la ciudad de 1769 con la división eclesiástica de la misma, se ve el trazado irregular del predio y su nombre: “Retiro”, dentro del área correspondiente a la parroquia del Socorro.

Sobre la barranca que bajaba al río estaban instalados, ya desde fines del siglo XVII, el parque y cuartel de artillería con fines defensivos, de vigilancia y de instrucción militar. En 1800 la casa quinta fue adaptada para albergar a los cuarteles de artillería y de presidiarios y al depósito de municiones. Un año después, cuando se inauguró, muy cerca de este enclave militar, la segunda plaza de toros de la ciudad,<sup>1</sup> el lugar adquirió las características de una plaza de aquella época. Ese edificio, los cuarteles y toda la zona, fueron escenario de sangrientos combates durante la Segunda Invasión Inglesa (junio de 1807). También en la plaza, un año antes (agosto de 1806) se habían desarrollado algunos episodios de la Primera Invasión Inglesa. En conmemoración de estos hechos al lugar se le dio el nombre de Campo de la Gloria.

En 1812, José de San Martín solicita y obtiene que se le asignen los cuarteles del Campo de la Gloria como sede del Escuadrón de Granaderos a Caballo, cuerpo militar que había empezado a organizar. Debido a la actividad militar que allí se desarrollaba, la plaza, después de 1810, se denominó Campo o Plaza de Marte, el nombre con el que la conocerá Zucchi.<sup>2</sup>

El marino y pintor aficionado inglés Emeric Essex Vidal, que estuvo en Buenos Aires entre 1816 y 1818, realizó numerosas acuarelas con vistas de la ciudad, una de ellas dedicada a la Plaza de Marte, vista desde el norte. En el libro que publicó con esas vistas, acompañadas por descripciones de las mismas, nos dice: “Un poco a la izquierda se halla la Plaza de Toros [...]. Está situada al extremo norte de la ciudad, en un gran lugar despoblado que sirve como campo de armas para la tropa, cuyos cuarteles están a la izquierda; la casa blanca es la vivienda del comandante. [...] La plaza es, sin embargo, el centro de diversión, por lo menos una vez a la semana durante el verano; pues aún cuando las damas han dejado de asistir a las corridas de toros tan a menudo como lo hacían antes, todavía se exhiben en la plaza y calles que a ella conducen, los días de corrida.”<sup>3</sup>

Otro inglés (“Un inglés”) que vivió en Buenos Aires entre 1820 y 1825 describió así el lugar: “El Retiro, destinado a cuarteles en el extremo norte de la ciudad, no tiene nada de notable más que su apariencia teatral y sus paredes pintarrajeadas. Enfrente se extiende un vasto espacio, la Plaza de Toros, en donde solían tener lugar antes algunas corridas. Una banda ejecuta allí por las tardes. Los criminales son fusilados en el sitio, siempre que su delito no tenga carácter político. Ubicado en un terreno elevado cerca del río, el edificio del cuartel ofrece un aspecto agradable.”<sup>4</sup>

En 1823 se emprendió una nueva construcción para el cuartel de caballería. En ella se utilizaron ladrillos y otros materiales, producto de la demolición de la plaza de toros, iniciada en enero 1819, cuando las corridas fueron suprimidas.<sup>5</sup>

El Mensajero Argentino describía así, en su número del 25 de noviembre de 1825, a la plaza: “La espaciosidad [...] del “Campo de Marte”, así como su posición dominante por hallarse en la cima de una colina elevada, lo hacen el más indicado de esta ciudad para un lugar de reunión y recepción pública, cuya falta se hace sentir ya demasiado.”

En los primeros años de la década de 1830 Arsène Isabelle, instalado en Buenos Aires, se refería así a este lugar: “El Retiro es una gran plaza en el extremo norte de la ciudad, en medio de la cual se veía antes un vasto circo [...] destinado a las corridas de toros. [...] Hoy día se va todos los domingos, a la hora de la retreta, a la plaza del Retiro, para escuchar a la banda del cuartel que ejecuta aires patrióticos y sinfonías con admirable justeza.”<sup>6</sup> Por esta época el semanario *La Moda* se dedicaba a comentar los atuendos de las porteñas que llegaban hasta allí a caballo.

En noviembre de 1828 se eligió a la Plaza de Marte como marco para la erección de un monumento a la reciente paz concertada con Brasil. Pocos días después estallaba la revolución unitaria que terminaría en el enfrentamiento armado de unitarios y federales. Y el monumento nunca se concretó.<sup>7</sup>

En las décadas siguientes la plaza siguió siendo un centro de diversión popular, en el que se realizaban, especialmente en las fechas patrias, distintos tipos de entretenimientos muy apreciados por la población.

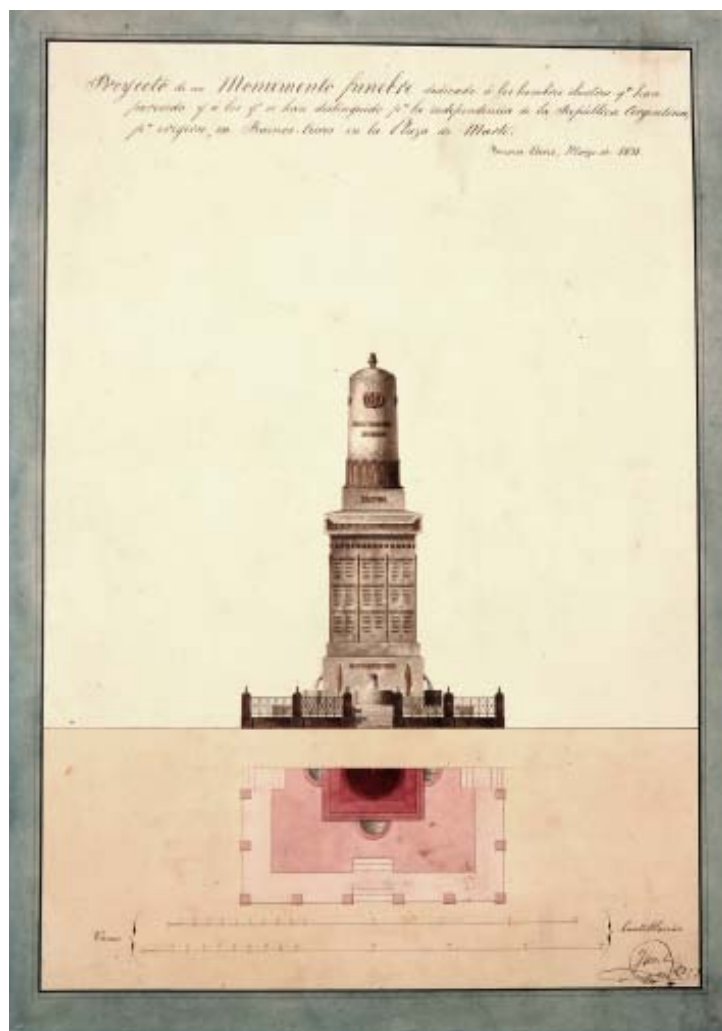
Finalmente recordemos que esta plaza (considerada “el punto más destacado de esta Capital”)<sup>8</sup> fue el lugar elegido para emplazar el segundo monumento conmemorativo de la ciudad: la estatua ecuestre del general San Mar-

ASRe AZ 36

Monumento Funerario para los Hombres Ilustres de la Emancipación Argentina. Planta y alzado. Tinta y acuarela sobre papel grueso. Firmado por Carlo Zucchi.

Escala: Varas Castellanas. Buenos Aires, marzo de 1831. 580 x 420 mm.

Leyenda: “Proyecto de monumento fúnebre que han perecido y a los que se han distinguido por la independencia de la república Argentina para erigirse en Buenos Aires en la Plaza de Marte”.



tín, obra de Louis-Joseph Daumas, inaugurada el 13 de julio de 1862. Pero fue recién en 1878, al conmemorarse el centenario del nacimiento del general, que se le dio el nombre actual: Plaza San Martín.

El proyecto de monumento conmemorativo para “los hombres ilustres de la emancipación argentina”, realizado por Zucchi en marzo de 1831, es el primero de esta índole destinado a Buenos Aires. Como se ha visto, en ese momento, el lugar elegido para el monumento reunía dos características principales: por un lado era un lugar de recreo para la población y, por otro, era zona militar debido a la presencia de cuarteles. Probablemente ambas características fueron tenidas en cuenta por Zucchi (o por quien tuvo la idea de proponer el monumento) para la elección del lugar. Con seguridad “los hombres ilustres que han perecido [...] p.<sup>a</sup> la independencia de la República Argentina” eran mayoritariamente militares. Por ende la Plaza de Marte podía parecer especialmente apropiada para conmemorar guerreros. Y el hecho de que fuera bastante frecuentada, a pesar de encontrarse en los límites de la zona urbana, le aseguraba al monumento suficiente notoriedad.

En lo que respecta a la tipología elegida por Zucchi, si dejamos de lado la fuente ubicada en la parte inferior del monumento,<sup>9</sup> este es bastante similar a la Pirámide de Mayo original.<sup>10</sup> La estructura es prácticamente la misma: zócalo, monolito o alto pedestal y columna (obelisco trunco en el caso de la pirámide) con remate. La diferencia principal estriba en que su función es homenajear a hombres destacados y no a un hecho trascendente. En este sentido el proyecto de Zucchi parece haber estado destinado a concretar iniciativas surgidas a partir de la Revolución de Mayo que, hasta ese momento, no se habían materializado. Ya en 1811 se había propuesto (y en 1812 el Cabildo dispuso su realización) colocar en la pirámide los nombres de los dos primeros caídos de la guerra por la independencia.<sup>11</sup> Luego de la batalla de Tucumán (24 de septiembre 1812) el gobierno decretó inscribir los nombres de los oficiales y soldados muertos en acción en una lámina de bronce a fijar en la pirámide, cosa que nunca se realizó.<sup>12</sup> A partir de 1813 se adoptó la costumbre de recurrir a materiales efímeros (lienzos) en los que se pintaban inscripciones (nombres, fechas, etc.) que se adosaban a la pirámide en las fiestas cívicas. Es decir que el proyecto de Zucchi planteaba por primera vez en forma concreta la construcción de un monumento en el que los nombres de los homenajeados ya estarían (y quedarían permanentemente) inscriptos en el mismo. Parece evidente que este monumento venía a complementar a la pirámide, dando respuesta a la voluntad, manifestada año tras año en las fiestas cívicas, de homenajear a los individuos destacados en el desarrollo del proceso independentista. El largo título del proyecto (y la gran cantidad de nombres inscriptos que se ob-

servan en la lámina), sugiere que Zucchi pensó en un monumento que incluía tanto a militares como a civiles.

En definitiva, los dos monumentos fuente que Zucchi proyecta en 1831 con un mes de diferencia, el monumento nacional de la Plaza de la Victoria y el de la Plaza de Marte,<sup>13</sup> parecen concretar, en conjunto y ampliándola, la idea rivadaviana de 1826 (ver nota 9) de reemplazo de la Pirámide de Mayo, que consistía en conmemorar el 25 de Mayo de 1810 (monumento nacional) y los “ciudadanos beneméritos”, artífices de la independencia argentina.

### Marcelo Renard

<sup>-1</sup> Fue la más grande e importante de Buenos Aires. En su construcción, iniciada en mayo de 1800, participaron el capitán de ingenieros Martín Boneo y el alarife Francisco Cañete, el constructor de la Pirámide de Mayo. Fue inaugurada el 14 de octubre de 1801 y vino a reemplazar a la primera que se hallaba cerca de la iglesia de Montserrat, lugar por el que pasa hoy la Avenida 9 de Julio.

<sup>-2</sup> Dice Bonifacio del Carril (*La Plaza San Martín*, Bs. As., Emecé, 1988, p.50-51): “Cuando se produjo la Revolución de Mayo se cambió nuevamente la nomenclatura de las calles y lugares de la ciudad. Se dijo entonces que los nombres impuestos en 1807 después de las invasiones inglesas habían premiado exclusivamente los méritos de los españoles peninsulares. El espacio abierto en El Retiro dejó de llamarse Campo de la Gloria. Recibió, en cambio, el nombre de plaza de Marte por la proximidad de los cuarteles, posiblemente por inspiración de Rivadavia [...].” Según algunos autores esta denominación data de 1823, cuando se construyó el nuevo cuartel de caballería.

<sup>-3</sup> Emeric Essex Vidal, *Buenos Aires y Montevideo*, Bs. As. Emecé, 1999, p.112

<sup>-4</sup> Un inglés: *Cinco años en Buenos Aires*, Buenos Aires, Solar-Hachette, 1962, p. 32. En *La Buenos Aires ajena* (Bs. As., Emecé, 2001) su compilador, Jorge Fondebrider dice: “[...] Rafael Alberto Arrieta (en *La ciudad y los libros*, Buenos Aires, 1955) señaló como su autor [“Un inglés”] a Thomas George Love, agente de firmas inglesas en Buenos Aires, tenedor de libros, funcionario del consulado británico, gerente de la Cámara de Comercio inglesa y fundador del periódico *The British Packet and Argentine News*, que dirigió hasta su muerte en 1845.” <sup>-5</sup> Como se siguieron haciendo corridas de toros en forma clandestina, en enero de 1822, el gobernador Martín Rodríguez decretó la prohibición de hacer corridas de toros en la provincia de Buenos Aires, sin autorización especial del jefe de policía.

<sup>-6</sup> Arsène Isabelle, *Viaje a la Argentina*, Uruguay y Brasil, ob. cit., p. 98

<sup>-7</sup> No sabemos nada más de esta iniciativa que, evidentemente, apuntaba a presentar favorablemente esa paz, a pesar de su costo: la pérdida de la Banda Oriental. En la *Recopilación de las Leyes y decretos promulgados en Buenos Aires desde el 25 de mayo de 1810 hasta fin de diciembre de 1835* [i.e. 14 de octubre de 1858] de Pedro de Angelis (Bs. As., Imprenta del estado, 1836-1858) se lee la siguiente ley del 25 de noviembre de 1828: “Artículo 1º: En la Plaza de Marte se erigía un monumento costado por fondos de la Provincia, que perpetue [sic] la memoria de la paz que ha obtenido la República con el Emperador del Brasil. 2º El gobierno presentará en oportunidad a la aprobación de la Sala el plan del monumento y el presupuesto de su costo.”

<sup>-8</sup> José Pacífico Otero, *Historia del Libertador Don José del San Martín*, Buenos Aires, Cabaut y Cia. (edición del autor), 1931, tomo 4

<sup>-9</sup> Con respecto a las posibilidades reales de contar con provisión de agua para la fuente del monumento ver la ficha correspondiente al monumento nacional de la Plaza de la Victoria.

<sup>-10</sup> Recordemos que en 1826 se aprobó una ley mediante la cual se reemplazaría la pirámide por un monumento (“magnífica fuente de bronce”) para perpetuar “la memoria del glorioso día 25 de Mayo de 1810, y la de los ciudadanos beneméritos, que por haberlo preparado, deben considerarse los autores de la revolución que dio principio a la libertad e independencia de las Provincias Unidas del Río de la Plata.” (artículo 1º de la ley del 10 de junio de 1826, transcripto en: Rómulo Zabala, *Historia de la Pirámide de Mayo*, Bs. As., Academia Nacional de la Historia, 1962, p.35)

<sup>-11</sup> Felipe Pereyra de Lucena y Manuel Artigas, muertos ese mismo año, en junio y mayo respectivamente. Recién en 1891 quedaron sus nombres definitivamente inscriptos en una placa de bronce adosada a la pirámide.

<sup>-12</sup> Estos nombres fueron inscriptos en un libro especial preparado en enero de 1814.

<sup>-13</sup> En diciembre de 1843, en Río de Janeiro, Zucchi presentó estos dos proyectos (junto con otras varias obras suyas) en la exposición realizada en la Academia de Bellas Artes de Brasil. En el N° 5 de la revista *Minerva Brasiliensis* (1º de enero de 1844) se comentan extensamente las obras de Zucchi. Con respecto a estas dos dice (p. 151): O monumento funebre á memoria dos benemeritos da Confederação Argentina, e o outro elevado á independencia daquella republica, sao duas obras de hum merito superior: bello perimetro, suave e cadente, proporções magnificas e detalhes interessantes: a poesia da arte allí se acha. [...] tem huma simplicidade de linhas, hum aspecto de gravidade e solidez que denotam á primeira vista que sua construcção he propria para resistir aos seculos e levar ás gerações futuras a expressao da que os projectou.



# .| MONUMENTOS FÚNEBRES DEL GENERAL LAGUNA |.

Montevideo, 16 de Febrero de 1837

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 162

La lámina presenta tres proyectos alternativos vistos de frente. Debajo de cada uno de ellos se encuentra la planta correspondiente. Los tres se ven contra un fondo de follajes de arbustos y árboles. El N° 1 consiste en una mastaba o pirámide trunca, de planta rectangular, asentada sobre un estilóbato de tres escalones. Un alto zócalo recorre sus cuatro caras, interrumpido sólo en la frontal por el vano de ingreso, en forma de arco de medio punto. El remate se encuentra por encima de la cornisa y consiste en dos cuerpos de tamaño decreciente superpuestos. El inferior presenta acróteras en los cuatro ángulos, entre las cuales se observa un friso con relieves de motivos geométricos. El superior culmina en forma de pirámide achatada. El vano de la puerta está enmarcado por un relieve en forma de arco de herradura, también con motivos geométricos. Entre este y la cornisa se ve una inscripción dispuesta en cuatro líneas equidistantes. En planta se observa que el espacio interior tiene forma semicircular extendida. Sobre el primer escalón del estilóbato hay una reja baja que cerca a la tumba por sus cuatro lados.

El N° 2, también de planta rectangular, se apoya sobre una plataforma

de la misma forma. Consiste en dos cuerpos superpuestos. El inferior es también una especie de mastaba o pirámide trunca, bastante más baja que la anterior, con un alto y saliente zócalo en sus cuatro ángulos. En la cara frontal se halla el vano rectangular de la puerta, precedido por un escalón. El cuerpo superior consiste en un alto pilar apoyado sobre una base y rematado por una especie de frontón curvo. En la cara frontal se observan inscripciones que ocupan aproximadamente la mitad central de su superficie. Por encima de ella vemos una sencilla moldura horizontal y, entre esta y el frontón, una corona probablemente de laureles, en relieve, flanqueada por un motivo decorativo a cada lado. El frontón presenta tres estrellas de cinco puntas, también en relieve. En planta se observa que el espacio interior es rectangular.

El N° 3 es el más sencillo dado que no tiene espacio interno. La estructura principal, de planta semicircular extendida, está precedida por una especie de ancho banco asentado sobre una plataforma con dos escalones. En la parte central del respaldo se eleva el frente de la estructura principal. Esta consiste en una alta base sobre la cual vemos un plinto en el que se apoya una urna fune-

ria. Encima de esta una lámpara votiva. En la cara frontal de la alta base se leen inscripciones dispuestas en cuatro líneas equidistantes. También en cada una de las caras frontales de los extremos laterales del banco se ve, en relieve, una corona de laureles; motivo que también se repite en la urna funeraria, junto con guirnaldas. Finalmente, en la cara frontal del plinto de la urna, una espada en relieve.

Cuando Zucchi realizó los tres diseños para la tumba del general Laguna,<sup>1</sup> hacía sólo seis meses que se encontraba en Montevideo. Su estadía en esta ciudad se prolongó durante unos pocos años que estuvieron signados, como los transcurridos en Buenos Aires, por serios conflictos tanto en el contexto político como en el ámbito de su actividad profesional. Y si bien es cierto que su producción en la capital oriental fue en general notable en varios sentidos, no es menos cierto que, en lo que se refiere a monumentos, se ubica cuantitativamente por debajo de lo realizado en Buenos Aires. Dejando de lado los proyectos para la tumba de Napoleón, que obviamente no fueron pensados para Montevideo, sólo conocemos tres obras de este género diseñadas para esa ciudad. Y de estas tres el único encargo oficial que recibió, cuando la presidencia de la república estaba a cargo de Manuel Oribe fue, precisamente el monumento fúnebre de Laguna. Este proyecto, por otra parte, fue muy posiblemente el primero que realizó para Montevideo, ya que el del Monumento Nacional para la actual Plaza Independencia (ver ficha) es casi seguramente un poco posterior, de julio de 1837.

De esta obra, en el Archivo Zucchi, sólo se cuenta con la lámina mencionada y descripta más arriba.

La alternativa N° 1 que propone Zucchi para la tumba de Laguna, además de recordar un poco al tercer proyecto del monumento al Ejército Expedicionario del Sur (ver ficha), tiene algunas evidentes similitudes con las tumbas de Dorrego y de Fructuoso Rivera (ver fichas). La principal diferencia que presenta con estos referentes es su planta definidamente rectangular. Pero, como dijimos más arriba, también este diseño recurre a una mastaba o pirámide trunca. Casi tan despojada como la tumba de Dorrego, su cubierta es, sin embargo, más afín a la de la tumba de Rivera y presenta como esta, relieves ornamentales. Lo que la distingue netamente es la forma de arco de medio punto de su puerta y los arcos en herradura que la enmarcan. De los tres diseños es, sin duda, el más logrado, si bien hay que reconocer que las líneas curvas no parecen integrarse demasiado bien con las rectas predominantes.

La alternativa N° 2, en cambio, es la menos satisfactoria. En este caso la parte inferior de la estructura es también una mastaba de planta rectangular, pero más baja y con un diseño un poco más complicado que el anterior, que sirve de base al alto cuerpo superior. Tal como se lo ve en la lámina, este tiene el aspecto de una lápida excesivamente grande. En definitiva, esta alternativa resulta un híbrido en el que las dos partes que la conforman tampoco se integran adecuadamente.

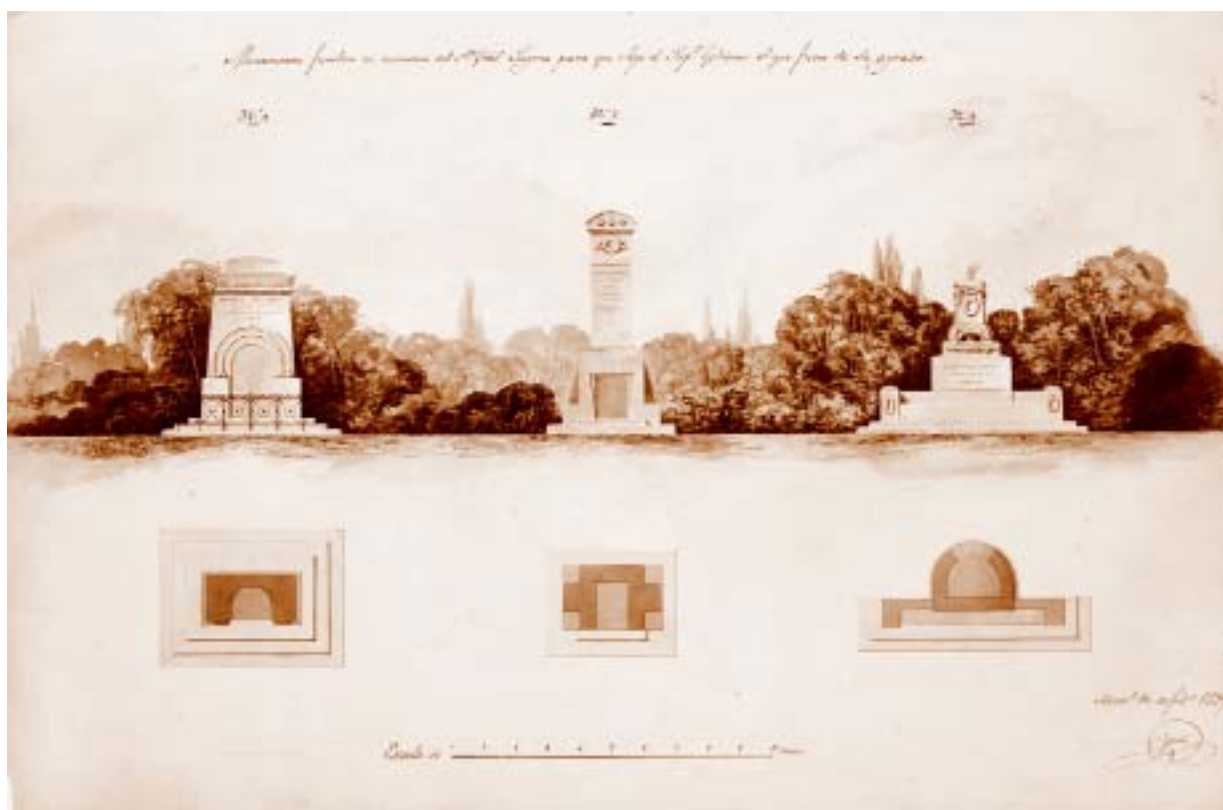
La tercera propuesta también resulta un poco híbrida. Aquí Zucchi intentó realizar una modesta urna funeraria ubicándola sobre un basamento que parece excesivo y por ende poco adecuado para ella, si bien no se puede dejar de reconocer que el arquitecto logró una superposición de volúmenes decrecientes que resulta armoniosamente inscripta en un virtual triángulo casi equilátero.

Es de suponer que en Montevideo, como en Buenos Aires, la inestabilidad tanto política como económica fue la razón principal que impidió la concreción de este proyecto.

**Marcelo Renard**

ASRe AZ 162. N. 1, 2 y 3

Monumentos fúnebres en memoria del Sr. Gral. Laguna para que elija el Supr. Gobierno el que fuere de su agrado. Plantas y alzados. Tinta y acuarela sobre papel grueso con marca de agua. Firmado por Carlo Zucchi. Escala: Varas. Montevideo, 16 de febrero de 1837. 500 x 745 mm.



<sup>1</sup>Julián Laguna nació en la Banda Oriental en 1782. Adhirió tempranamente al movimiento emancipador de su país en ocasión del "Grito de Asencio" (1811) y fue colaborador de Artigas. Entre 1816 y 1820 luchó contra los lusobrasileños junto con Fructuoso Rivera. Luego de la derrota de Tacuarembó, en 1820, quedó formando parte del ejército invasor. A partir de 1823 colaboró con la Cruzada Libertadora de Lavalleja, y de los 33 orientales, entre los que se contaba a Manuel Oribe. Tuvo una destacada actuación en la batalla de Ituzaingó (1827). En 1829 es nombrado segundo jefe del Estado Mayor general. En marzo de 1830 ocupa interinamente el cargo de ministro de guerra y marina y en diciembre de ese mismo año vuelve a su actividad militar. En 1833 es comandante general militar de la sección del litoral y luego jefe del Estado Mayor del ejército de campaña. Murió en Buenos Aires el 30 de octubre de 1835. (Diego Abad de Santillán, (compilador): *Gran Enciclopedia Argentina*, Bs.As., EDIAR, 1966, Tomo IV)

# .| MONUMENTO FÚNEBRE PARA LA FAMILIA DE FRUCTUOSO RIVERA |.

Montevideo, agosto de 1841.

## Documentos gráficos:

ASRe, A.Z. N° 163,  
794.

## DOCUMENTOS ESCRITOS:

1. "Monumento fúnebre para la familia del Señor Brigadier General D. Fructuoso Rivera", con dos esquemas a mano alzada, uno de la fachada de la tumba con indicación de medidas (y con algunos cálculos en el ángulo superior derecho), y el otro en perspectiva, ambos en tinta sobre papel.
2. Borrador de carta para Fructuoso Rivera acompañando el proyecto de tumba, fechada en Montevideo el 18 de septiembre de 1841 (este borrador es manuscrito de Zucchi).
3. Borrador de carta para Fructuoso Rivera acompañando el proyecto de tumba, fechada en Montevideo el 24 de septiembre de 1841; con letra de otra persona, tiene correcciones de Zucchi.

En ambas láminas Zucchi, nos presenta un sencillo edificio de planta rectangular de tipo mastaba o pirámide trunca. Un amplio zócalo moldurado se extiende por sus cuatro caras, interrumpido solamente por la puerta de ingreso, a la cual se accede subiendo tres escalones enmarcados por dos pilares cuadrangulares bajos, uno a cada lado, cuyos remates tienen forma piramidal muy achatada. El vano de la puerta presenta un ancho y grueso marco rematado por un frontis triangular con relieves.

En el centro de las caras laterales y la posterior del monumento se apo-

yan sendos pilares o pedestales moldurados de sección rectangular, rematados por vasos.

La cubierta, que se eleva por encima de la cornisa con relieves ornamentales y acróteras en los cuatro ángulos, tiene forma de pirámide achatada sobre la cual se asienta una base escalonada que hace de pedestal a una cruz implantada en una especie de pequeño macizo rocoso.

En la fachada de la tumba, a corta distancia de la cornisa, aparece el esquema de una inscripción en relieve, muy probablemente el nombre de la familia del general Rivera.

En la planta del edificio, ubicado en el centro de una plataforma cuadrada, se observa que la cubierta interior tiene forma de cúpula.

En la lámina 163, a la derecha de la planta, sobre la fecha y la firma, aparece esbozado muy tenuemente en lápiz uno de los pilares o pedestales moldurados con su correspondiente vaso.

Por su parte, la lámina 794 presenta alguna diferencia con la 163. En primer lugar la tumba aparece rodeada por abundante vegetación y en segundo lugar la cornisa no tiene relieves.

A diferencia de la tumba de Dorego (ver ficha), de la que es una ver-

sión “aumentada”, la tumba para la familia de Fructuoso Rivera,<sup>1</sup> no es un encargo oficial y ni siquiera parece ser un encargo directo del entonces presidente del Uruguay. Zucchi la diseña cuando este era presidente de la nación por segunda vez. De los borradores de la carta que suponemos habrá acompañado al proyecto entregado a Rivera se desprende que la intención del presidente de construir una tumba para sus padres tardaba en concretarse debido a la falta de un proyecto para la misma. En base a esos mismos borradores se podría interpretar que allegados a Rivera, por propia iniciativa o por indicación del mismo presidente, le pidieron a Zucchi que preparara el proyecto de monumento funerario y que este pudo haber servido, tanto a los mencionados allegados como a Zucchi, para quedar bien con Rivera.

La tumba propuesta por Zucchi, como ya dijimos, toma como base el diseño usado para la de Dorrego al que le aplica modificaciones y agregados esencialmente de índole decorativa: la fachada principal se ve enriquecida por el marco de la puerta y por los pilares que flanquean los escalones de acceso. A las fachadas laterales y a la posterior les agrega los altos pedestales coronados por vasos. Y en general toda la construcción resulta plásticamente más interesante, no sólo por estos cambios sino también por las molduras del zócalo y la presencia de relieves ornamentales. Señalemos además que la cubierta de la tumba, coronada por la cruz, equilibra visualmente la presencia de los agregados en los lados laterales y en la fachada posterior. Este cambio en la cubierta de la tumba implica, según se ve en la planta de la misma (N° 163) la presencia de una cúpula en su interior.

El resultado entonces es una construcción que sin abandonar la austeridad y la contundencia de las formas geométricas primarias, no produce la sensación de extrema simplicidad, rayana en la pobreza, de la versión anterior para Dorrego.

Los dos dibujos que conforman el documento N° 1 nos aportan algunos detalles de interés. Por ejemplo en el esquema que presenta a la tumba en perspectiva, esta aparece rodeada por un cerco de rejas que Zucchi no colocó en las láminas analizadas. En este caso, como en la lámina 794, se ve la construcción en medio de vegetación. En el otro dibujo, la tumba aparece como más baja y, por ende, más pesada. Su coronamiento no es una cruz sino una estatua, el diseño de los elementos que enmarcan la puerta es levemente diferente y por encima de esta se ve dibujado un arco de medio punto, aparentemente con sus dovelas bien marcadas. Como este arco se superpone al esquema de la inscripción en la parte superior de la fachada, quizás haya que interpretarlo como un diseño alternativo para la misma, o como parte del interior de la tumba.

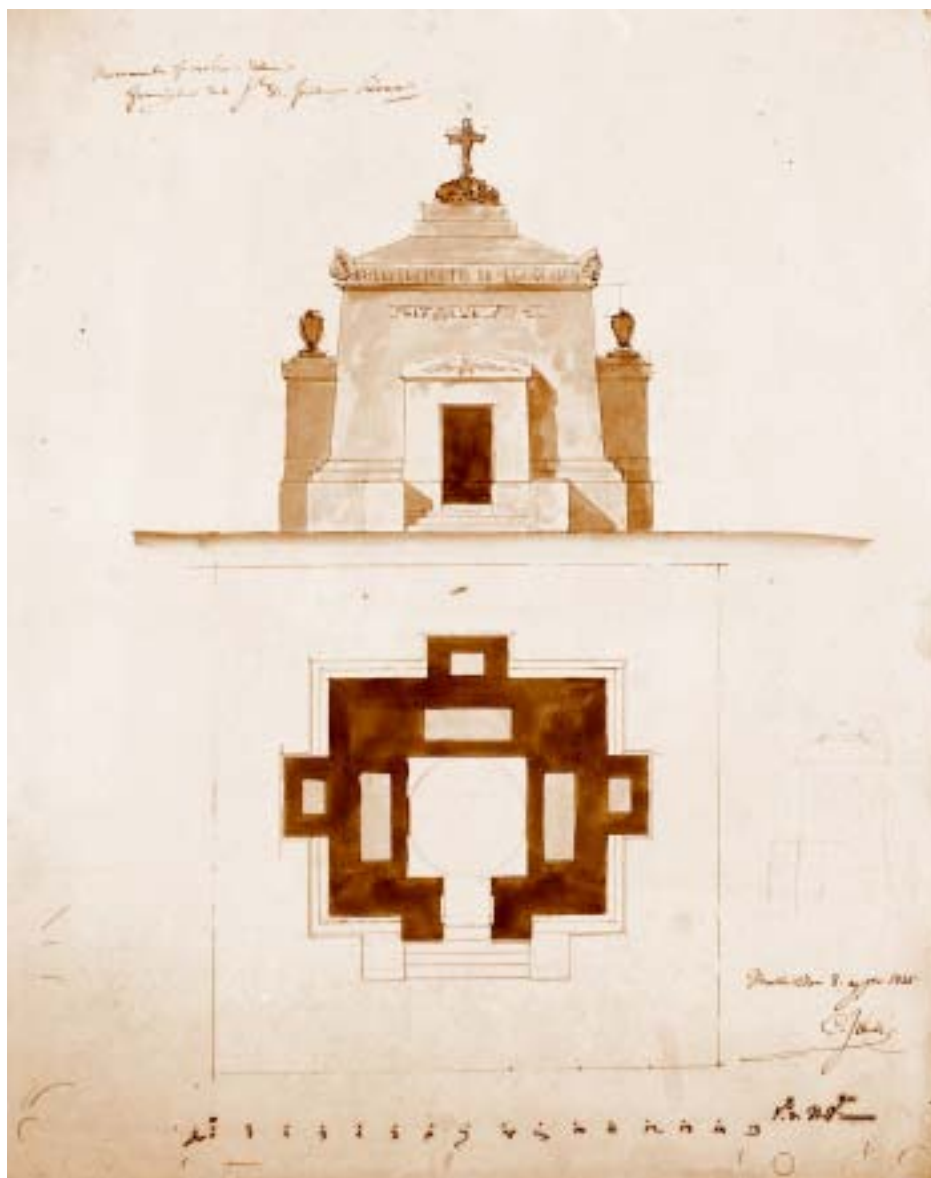
En definitiva creemos que la tumba para la familia de Fructuoso Rivera puede considerarse como el proyecto más logrado de Zucchi en el dominio de los monumentos funerarios.

**Marcelo Renard**



*ASRe AZ 794*

Proyecto de monumento funerario. (de la Flia. Fructuoso Rivera) Planta y alzado en perspectiva.  
Lápiz, tinta y acuarela sobre papel mediano crema.  
Sin título. Sin firma.  
Sin escala denominada.  
Sin fecha.  
576 x 412 mm.



ASRe AZ 163

"Monumento fúnebre de la familia del Gral D\_ Fructoso Rivera".  
Estudio de monumento fune-  
rario para la familia  
de Fructoso Rivera.  
Planta, alzado y bosquejos  
en lápiz de fachada lateral.  
Lápiz, tinta y acuarela  
sobre papel medio  
Firmado por Carlo Zucchi.  
Montevideo, 8 de agosto  
de 1841.  
600 x 490 mm.

—<sup>1</sup> Fructuoso Rivera y Toscana, militar y político uruguayo, primer presidente constitucional de su país y fundador del Partido Colorado, nació el 17 de octubre de 1784, hijo de padre español y de madre porteña. Murió el 13 de enero de 1854. Veterano militar del proceso revolucionario artiguista en la Banda Oriental, tras la derrota de José Gervasio Artigas en Tacuarembó frente a las tropas del Reino Unido de Portugal, Brasil y Algarve, Rivera pudo conservar su cargo militar en el ejército portugués; y cuando Brasil se separó de Portugal, quedó al servicio del ejército brasileño. En 1823 no participó en el movimiento de Juan Antonio Lavalleja contra la ocupación de Brasil; pero en 1825, al comenzar la Cruzada Libertadora con Lavalleja, Manuel Oribe y los Treinta y Tres Orientales, Fructuoso Rivera se unió a sus antiguos camaradas. Gran estrategia militar, realizó por propia iniciativa una extraordinaria campaña militar de importancia capital en la obtención de la independencia de la República Oriental del Uruguay.

Entre 1825 y 1830, Rivera tuvo una actividad destacada en su país, lo que determinó que fuera elegido primer presidente de la República, cargo que asumió el 6 de noviembre de 1830. Gobernó constitucionalmente entre esa fecha y 1834. Durante el mandato de su sucesor, Manuel Oribe, (1835-1838), este tuvo que enfrentar dos sublevaciones del ex-presidente Rivera. La segunda de ellas, en 1838, terminó con la deposición de Oribe y la elección de Rivera como presidente para el período 1839-1843. En estos años, a raíz de los constantes enfrentamientos entre sus partidarios y los de Oribe, se desató la Guerra Grande, en la que los federales de Rosas y Urquiza fueron aliados de Oribe y los brasileños y los argentinos unitarios de Rivera, además de las escuadras navales francesa e inglesa. El resultado de este conflicto provocó el exilio de Fructuoso Rivera en Río de Janeiro, de donde regresaba a comienzos de 1854 para integrar el Triunvirato elegido como gobierno de su país, cuando murió en las cercanías de la ciudad de Melo.



# .| MONUMENTO A NAPOLEÓN |.

Montevideo, 1840-1841.

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 969

(rollo N° 2), N° 970

(rollo N° 3), 971 (rollo

N° 4), 283, 284, 285,

286, 288, 289, 290,

291, 292, 293, 294,

295, 316, 317, 318,

376, 770, 835.

## DOCUMENTOS ESCRITOS

1. "Pensées sur le Monument de Napoleon suivies de quatre projets en ébauche dédiés à Monsieur L. Visconti, architecte, par Charles Zucchi." Buenos Aires, Imprimerie de L'État, 1841, 28 páginas
2. En el *Recueil des Principaux Projets* aparece en el grupo de los Projets divers junto con un "Panthéon" y un "Arc de triomphe" (p.6).
3. Ocho capillas del borrador de la versión Pensé es... con numerosas correcciones manuscritas de Zucchi. ARSe AZ v. 369 a 373 y 847 a 849.
4. Borrador en castellano de 35 páginas (faltan las últimas palabras del texto) de los Pensées... Fechado: Montevideo, octubre de 1840. Manuscrito de Zucchi. ASRe; AZ, Carte professionali, minute e memorie, 3
5. Borrador en italiano de nota dirigida a Visconti (dos carillas), fechado (Montevideo, 2 ¿1? de octubre de 1841) y firmado. Manuscrito de Zucchi. ASRe; AZ, Carte professionali, minute e memorie, 3
6. Borrador en italiano de la dedicatoria a Visconti de los *Pensées...* (diez carillas), fechado (Montevideo, abril de 1841) y firmado. Manuscrito de Zucchi ASRe; AZ, Carte professionali, minute e memorie, 3
7. Carátula manuscrita de los *Pensées...* y detalle de las láminas de cada proyecto, en francés (cinco carillas) ASRe; AZ, Carte professionali,

minute e memorie, 3

8. "Reflexiones/Acerca del monumento/ á/ Napoleon/ seguidas de cuatro croquis de Proyectos,/ Dedicados/ al/ Señor D.n H. Visconti, Arquitecto,/ por/ Carlos Zucchi "Manuscrito (no de Zucchi) de 59 páginas. Fechado (Montevideo, mayo de 1841) y firmado por Zucchi. Se trata de la versión en limpio del documento n°20 ASRe; AZ, Scritti editi (1833-1845)

9. Carta dirigida por Zucchi a los académicos de la Academia de Bellas Artes de Brasil, Río de Janeiro, acompañando los ejemplares de sus *Pensées...* que les envió por intermedio de Araújo Porto-alegre. Borrador fechado (Montevideo, 18 de septiembre de 1841) y firmado (dos carillas en castellano). ASRe; AZ, Carte professionali, minute e memorie

10. Acuse de recibo y agradecimiento (en portugués) del envío mencionado en (22), fechado (25 de octubre de 1841) y firmado por el secretario de la Academia de Bellas Artes de Brasil (manuscrito). ASRe; AZ, Carte professionali, minute e memorie

11. Doce cartas dirigidas a Zucchi por Pedro De Angelis en las que este se refiere a los proyectos del monumento y a distintos aspectos de la edición de los *Pensées...* En la última de ellas menciona la pérdida de la contestación de Visconti para Zucchi. Todas están fechadas en Buenos Aires: 22/4/1841; 30/5/1841; 14/6/1841; 28/6/1841; 13/7/1841; 6/8/1841; 13/8/1841;

28/8/1841; 7/9/1841; 17/11/1841; 2/12/1841; fechada en París el 29 de octubre de 1842, en la  
29/3/1843 ASRe, Archivo privado Carlo Zucchi, que comenta haber recibido el envío de Zucchi,  
Corrispondenza-de Angelis<sup>1</sup> su parecer del mismo y la respuesta que le  
12. Carta dirigida por Visconti a F. A. Garnier, mandó. ASRe, Archivo privado Carlo Zucchi.

**Primer proyecto**<sup>2</sup>: ubicado bajo la cúpula de la Iglesia de los Inválidos de París, consta de tres partes: un estilobato que contiene la cámara sepulcral, un zócalo por encima de este y una pirámide. Siete escalones conducen a la entrada principal de la cámara que se encuentra en el mismo nivel de las columnas que adornan los muros y que sirven de apoyo al tambor de la cúpula. Dos leones de bronce, cuyo tamaño es el doble del natural, custodian la entrada de la última morada del héroe, decorada por dos macizos pilares coronados por un cimacio fúnebre: sobre el tímpano del cimacio un águila, también de bronce, con las alas desplegadas y caídas en actitud de dolor. En los otros lados del cuadrado se repiten la misma puerta y los mismos pilares, pero sin escalones ni leones.

La cámara sepulcral es un recinto formado por cuatro macizos muros que determinan el tamaño del estilobato: doce columnas, enteramente rústicas, contribuyen a la solidez del monumento y evitan la monotonía en las cuatro paredes que limitan la cámara funeraria. Las columnas soportan un fuerte arquitrabe. Sobre ellas se apoya la bóveda monolítica que lo separa del monumento conmemorativo.

Sólo se ha recurrido a las molduras indispensables para determinar o separar los objetos, tratando de otorgarles precisión y gracia. En el centro de la capilla, encima de la cripta destinada a recibir los restos de Napoleón se ubica la fiel representación de la tumba que los ha guardado en Santa Elena. En la cabecera de la tumba, sobre el tronco de un obelisco egipcio, la estatua de Napoleón, de pie, con los brazos cruzados. Una lámpara que cuelga de la bóveda ilumina la capilla funeraria. "Nada de adornos: granito y bronce, nada más que bronce y granito".

Sobre este conjunto se eleva la pirámide/obelisco que sirve de remate a la obra.

**Segundo proyecto**: Zucchi lo ubica en la Explanada<sup>3</sup> que se extiende entre la Plaza de los Inválidos y el Quai d'Orsay, en el sector comprendido entre la calle de l'Université y la de Saint Dominique. La base del monumento tiene forma rectangular con lados de 42 y 46 metros. Cuatro grandes escaleras conducen a la plataforma sobre la cual se alza el mausoleo. El ancho de las escaleras está dado por los zócalos salientes que sostienen los leones colosales en una actitud imponente, como custodiando la tumba.

Un basamento de 7,75 metros de alto encierra la cámara sepulcral, tan simple como los muros del zócalo: es un octógono regular cuya bóveda, de forma esférica, está realizada por un águila con las alas caídas en cada uno de los cuatro segmentos. Una puerta de bronce cierra la entrada que se abre del lado del Sena. En el centro está la cripta para recibir los restos de Napoleón. Sobre ella la tumba de Santa Elena, el tronco egipcio, la estatua de Napoleón. "La repetición, en fin, de lo que proyecté para el sarcófago de la iglesia de los Inválidos." La capilla está iluminada por dos aberturas practicadas en los semicírculos de los costados, que responden a la del portal. Dos grandes águilas ubicadas en el medio de los semicírculos sirven no sólo como adorno de la

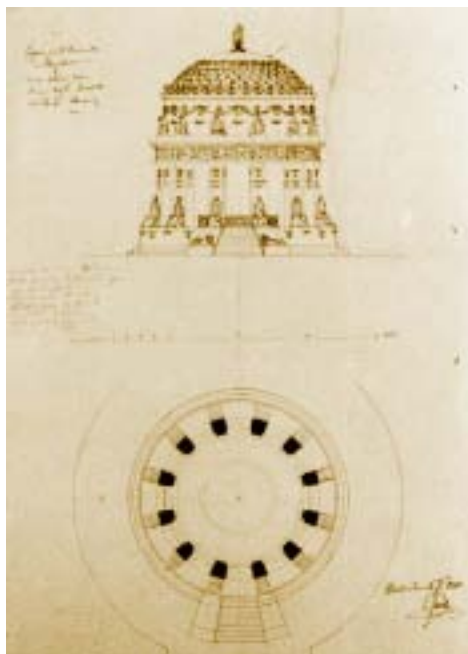
capilla, sino también para enmascarar las aberturas por las que penetra la luz tenue que debe iluminar el interior de la cámara sepulcral. En la parte externa del zócalo se repite la misma decoración con la diferencia de que aquí los semicírculos y las águilas son más grandes que en el interior.

El gran estilobato está coronado por doce figuras colosales sedentes sobre los zócalos. Representan a los doce cuerpos de la armada del Gran Capitán. Por encima de ellas se ubica el segundo zócalo de 52/3 metros de alto, con Famas ecuestres en las cuatro esquinas, encargadas de proclamar las victorias del gran hombre. Sobre el frontón principal del zócalo se lee el nombre de Napoleón. En las otras tres caras bajorrelieves que representan los hechos más significativos del héroe.

En el segundo zócalo hay cinco escalones de medio metro de altura que sirven de base al cenotafio colosal de 5,75 metros de alto, 7,75 metros de ancho y 11,5 metros de largo. Dieciséis pilares de estilo *Paestum* evitan la monotonía en esta pesada masa y sirven de soporte a la cornisa, ornamentada con metopas y triglifos.

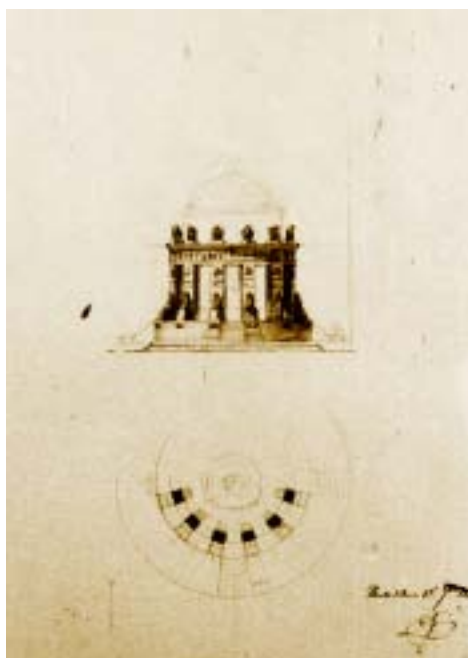
La cornisa termina en una rica acróterade 2,75 metros de alto conforma decimacio sepulcral, que se extiende alrededor del cenotafio. En los cuatro centros cóncavos del cimacio se ubican sendas águilas imperiales en una posición que se adapta a la forma de los mismos cimacios. Sobre cada una de ellas brilla la estrella de Napoleón. Sobre la cima del sarcófago se alza el último zócalo que debe servir de pedestal a la estatua ecuestre de Napoleón en la actitud que lo presenta Gérard en la batalla de Austerlitz.<sup>4</sup> La altura total del monumento, incluida la estatua, es de 36 metros.

**Tercer proyecto:** Ubicado en las alturas de Chaillot, en la prolongación del puente de Jena y frente a la fachada de la Escuela Militar, en la margen opuesta del Sena.<sup>5</sup>



ASRe AZ 292

“Pensiero per el monumento a Napoleone nell’interne della chiesa degli Invalidi como tomba.....”. Planta y alzado. Con notas y cotas. Tinta negra y acuarela sobre papel grueso azulado. Firmado por Carlo Zucchi. Escala: métrica. Montevideo, 16 de septiembre de 1840. 555 x 380 mm.



ASRe AZ 293

Monumento a Napoleón en la Iglesia de los Inválidos. Planta y alzado. Lápiz, tinta negra y acuarela sobre papel grueso azulado. Sin título. Firmado por Carlo Zucchi. Sin escala. Montevideo, 15 de septiembre de 1840. 545 x 380 mm.

La extensión de la base es de 172 metros: sobre esta línea se establece el muro exterior cuya altura, de 7 metros, forma la primera terraza. Se accede a ella por una gran escalinata de 38 metros de ancho que sobrepasa el muro exterior flanqueada por dos fuertes murallas y cuyos extremos, en la base de la escalera, están señalados por cuatro leones colosales. La parte superior, al mismo nivel del terraplén, está adornada con dos trofeos como los de Trajano.

De la primera terraza se llega a la puerta de entrada de la cámara sepulcral. Dos grandes escalinatas de 12 metros de ancho, dispuestas simétricamente a los lados, llevan al segundo terraplén. Entre la línea horizontal de la primera terraza y la segunda hay 14 metros en dirección vertical. La parte superior de la escalinata está decorada con cuatro trofeos y la parte inferior, en cada descanso, con leones y con emblemas militares.

En la segunda terraza se alza la plataforma que sirve de asiento al monumento. Tiene planta cuadrada de 66 metros de lado y 7 metros de altura. Presenta una escalinata en los cuatro lados, flanqueadas por sus respectivos muros con ocho trofeos en la parte superior y otros tantos leones en la parte inferior.

En el centro de la plataforma se eleva el monumento que forma la base del primer cuerpo y que ocupa 576 metros cuadrados. Sus lados, que miden 24 metros de ancho y 12 metros de alto, descansan sobre un zócalo de 3,25 metros de alto, interrumpido sólo por el ancho de las escalinatas que terminan en el intercolumnio, y este en el pórtico, determinado por veinte columnas de estilo egipcio. Por fuera se extiende una cornisa arquitrabada y por encima un ático uniforme, salvo en el lado principal que da al Sena, donde se lee en grandes letras el nombre de Napoleón.

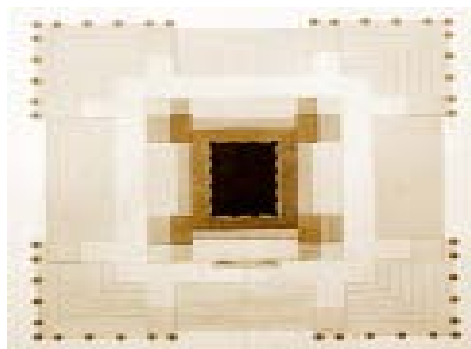
**ASRe AZ 283**

"Monumento a Napoleone da erigersi nella splanata degli Invalidi a Parigi" Monumento a Napoleón, a erigirse en la explanada de la Iglesia de los Inválidos, París. (2do proyecto). Estudio. Alzado cara frontal. Lápiz y tinta. Firmado por Carlo Zucchi. Escala: Pies y métrica. Montevideo, febrero de 1841. 530 x 715 mm.



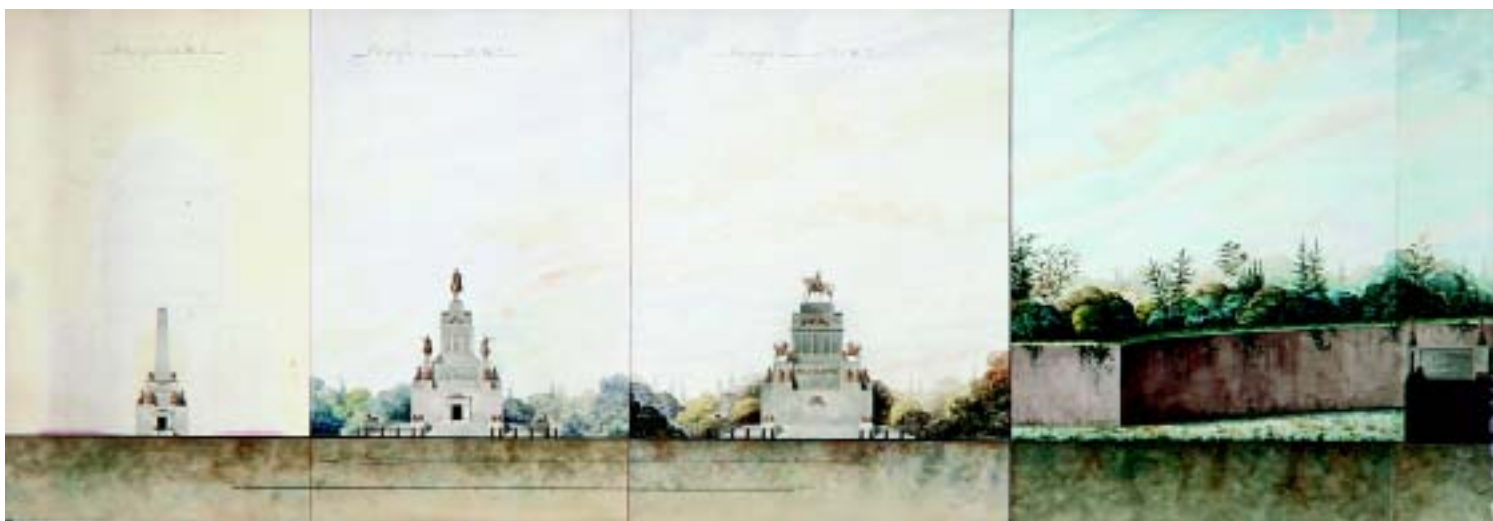
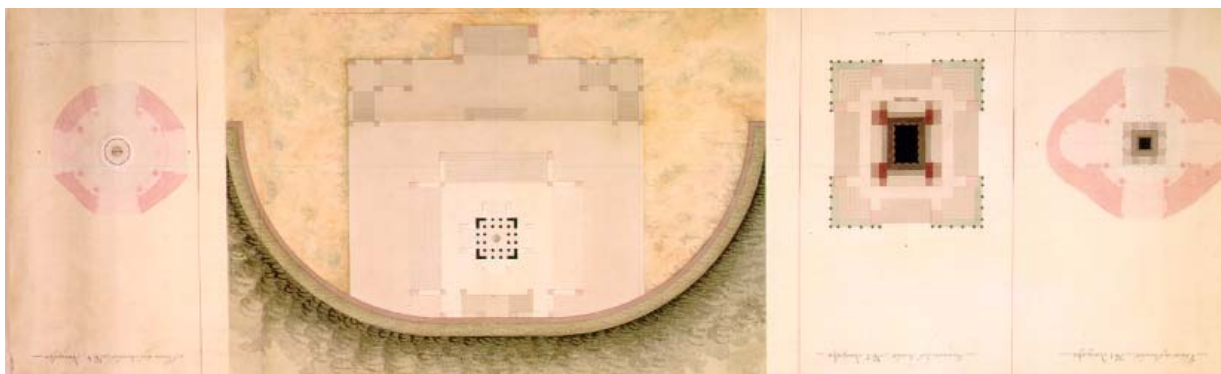
**ASRe AZ 285**

Monumento a Napoleón (2do proyecto). Estudio de planta. Lápiz, tinta y acuarela sobre papel mediano. Sin título. Firmado por Carlo Zucchi. Escala: Pies y métrica. Montevideo, Febrero de 1841. 530 x 700 mm.



ASRe AZ 969

Rollo N° 2. "Iconografía supra la línea AB" "Del N° 1" "Iconografía supra la línea AB" "Del N° 2" "Iconografía supra la línea AB" "Del N° 3" Monumento a Napoleón.  
Plantas y cortes de los proyectos N° 1, 2 y 3. Nota: "con una cripta adosada".  
Tinta y acuarela sobre papel grueso. Sin firma. Escala: metros. Sin fecha.  
640 x 2020 mm.



**ASRe AZ 970**

Rollo N° 3. "Ortografía N° 1" "principales N° 2".  
"Ortografía laterales - Del N° 2" "Ortografía - Del N° 3"  
"Ortografía Iconografía Del N° 4" Monumento a Napoleón.  
Alzado de los proyectos N° 1,2 y 3.  
Alzado y corte del proyecto N° 4. Tinta y acuarela sobre  
papel grueso. Sin firma. Escala: metros. Sin fecha.  
640 x 3600 mm.



Cuatro Victorias sedentes y rodeadas por trofeos coronan el ático en el centro del edificio. Ocho estatuas que representan a los principales ríos de los países conquistados por Napoleón completan la decoración.

El segundo cuerpo es simplemente un zócalo de 12 metros tanto de largo como de alto, pero de forma similar a una pirámide, cuyos ángulos y plinto están decorados con cuatro Famas ecuestres.

La estatua de Napoleón, ubicada sobre el pedestal del tercer cuerpo, remata el monumento: sus iniciales brillan en las cuatro caras del pedestal, y su estatua ecuestre toma como modelo la figura del héroe de Gérard en su cuadro de la batalla de Austerlitz.<sup>6</sup>

Victorias sedentes, trofeos y leones adornan los zócalos y todas las escalinatas que llevan a los diferentes niveles del terraplén. El monumento, desde la base de la primera terraza hasta su remate, incluida la estatua de Napoleón tiene 75 metros de altura.

La disposición del terreno, la variedad de los detalles y la pendiente de la colina de Chaillot forman el paisaje en el que debe destacarse el monumento.

En la parte que se extiende a lo largo de la colina el monumento está encuadrado en un terraplén de circunvalación semicircular cuyo muro de apoyo en sus prolongaciones laterales se une a la base de la primera terraza. La elevación de este muro sigue la inclinación de los pisos de los distintos terraplenes y forma una sola línea en pendiente para poder plantar en este espacio numerosos árboles de follajes perennes. Así se formará un bosque permanente sobre el que se destacarán las masas del mausoleo, formando al mismo tiempo un cerco sagrado entre el monumento y sus alrededores.

En el lugar más cercano a la rampa de circunvalación se ubica una fuente a la que se accede por dos grandes escalinatas.

La cámara sepulcral está en el centro del mausoleo. Su entrada, como ya se dijo, está por encima de la primera terraza, separada por algunos escalones de una espaciosa galería de tres naves delimitadas por dos filas de pilares que soportan las bóvedas de aristas. Una gran sala en uno de los extremos de la galería sirve de vestíbulo a la cámara sepulcral. Su entrada está señalada por una magnífica escalera ubicada debajo del primer arco y dos Plañideras sedentes en la parte de arriba marcan su término.

Cuatro grandes arcos sobre los que se alza una cúpula esférica es todo lo que conforma la cámara sepulcral. Recibe la luz de lo alto por una abertura regular que corresponde al centro del pórtico, formando el primer cuerpo del mausoleo. Este está rodeado por una balaustrada de forma circular. La fosa, la tumba, el tronco egipcio, la estatua de Napoleón, son los mismos empleados en los otros proyectos. Dos águilas imperiales en actitud de dolor se posan en los puntos intermedios que responden a los brazos de cruz frente a los de la entrada. Algunos casetones en el intradós de los arcos son los únicos adornos que interrumpen su monotonía y que separan las líneas curvas de las verticales.

**Cuarto proyecto:** También ubicado bajo la cúpula de la Iglesia de los Inválidos. Se trata de una sencilla cripta de cinco metros de diámetro y de tres a cuatro metros de alto, que alberga un monolito de tres metros con el nombre de Napoleón grabado en bronce. Este modesto sarcófago está rodeado por una balaustrada de hierro o de mármol

Esta obra,<sup>7</sup> en la que trabajó desde septiembre de 1840 a febrero de 1841, ocupa un lugar único en la producción conmemorativa y funeraria de Zucchi. No sólo por la envergadura insólita del conjunto de los cuatro proyectos sino también porque,

hasta donde sabemos, ningún otro artista extranjero, y sobre todo no residente en París, realizó proyectos para la tumba de Napoleón en esa ciudad, en el contexto del concurso convocado. Pero además, a diferencia del resto de sus obras de este tipo, para esta Zucchi nos ha dejado, por medio de los *Pensées sur le Monument de Napoleon suivies de quatre projets en ébauche dédiées á Monsieur L. Visconti, architecte*,<sup>8</sup> una prolija narración de las circunstancias que lo llevaron a emprender el trabajo y de cuáles fueron las ideas que lo fundamentaron. Así nos enteramos de que al tomar conocimiento del decreto<sup>9</sup> por el cual los restos de Napoleón debían ser repatriados y ubicados debajo de la cúpula de la iglesia de los Inválidos, sintió inmediatamente el deseo de rendirle su homenaje.<sup>10</sup> Volcó al papel sus primeras ideas el 22 de septiembre de 1840<sup>11</sup> porque fue en aquel momento cuando supo del “programa dirigido a los artistas que quisieran tomar parte en el concurso” (p.11).<sup>12</sup>

En los *Pensées* Zucchi se somete humildemente a la consideración de Visconti a quien elogia. Declara que no aspira a ganar el concurso. “Jamás pensé en usurpar el lugar reservado al genio: no ignoro la mediocridad de mi talento; pero sin tener la pretensión de superarla se me puede permitir el envío de mis ensayos a un artista célebre que honra por derecho propio a la patria que lo vio nacer, y al pueblo esclarecido que lo ha adoptado. Será lo bastante indulgente como para no atribuir a un impulso de amor propio lo que es sólo efecto de mi amor por las artes en las que he sido educado. Sea cual sea el veredicto, lo acepto anticipadamente, porque sólo puede ser dictado por la imparcialidad y la justicia” (p. 12).

En cuanto al criterio general que le ha servido de guía nos dice: “Uno de los defectos a los que es más fácil sucumbir cuando se trata de honrar la memoria de un gran hombre es el de la exageración y mi primer recaudo ha sido evitarlo. Pero si bien me he apartado de las extravagancias de los egipcios, de las formas exageradas de los romanos, y del estilo deslumbrante de los orientales, me ha resultado imposible mantenerme dentro de los límites ordinarios dado que debía proyectar un monumento a la gloria de Napoleón” (pp.12-13).

Enseguida se dedica a cuestionar la elección del emplazamiento destinado a la tumba. Plantea su cuestionamiento “desde el punto de vista artístico” Considera a los Inválidos como insuficiente para el mausoleo de Napoleón y al explicar porqué demuestra su conocimiento de la iglesia por haber estado en ella y por la consulta de bibliografía sobre el tema: “Lo que confirma mis dudas es en primer lugar la dificultad de encontrar un punto para abarcar de una mirada el conjunto del monumento. Los brazos, o la nave de la iglesia, sólo tienen de 11 a 12 metros de profundidad: entonces si el monumento debe ser grandioso para cumplir con una de las condiciones del programa, su base ocuparía más de la mitad del espacio; su masa y su elevación enmascararían el vacío del arco opuesto al lugar donde se ubicaría el espectador, y eso ya sería suficiente como para destruir el efecto general, sin ninguna ventaja para el monumento. Por otra parte la severidad del estilo adoptado para la tumba, contrastaría en forma chocante con la arquitectura adornada de la iglesia; porque no creo que ningún artista esté dispuesto a revestir la tumba de Napoleón con las formas floridas de Mansart. Con esto pienso que es suficiente para hacer comprender que la idea de ubicar este monumento bajo la cúpula de los Inválidos no es artística” (pp. 14-15).

De todos modos elabora su primer proyecto para ese ámbito. Y dice: “Después de haber trazado mi primer boceto, mi pensamiento se dirigió hacia los monumentos funerarios que vi en Italia, en Francia y en otras partes del mundo. Lo que me proponía con este recorrido era retocar mi primer bosquejo buscando alguna nueva inspiración entre tantas creaciones sublimes. Con este objetivo me transporté de Verona a Padua, de Venecia a Bolonia, de Rávena a Siena, de



Florenia a Roma, de Nápoles a la cartuja de Pavía, de las iglesias de San Dionisio, de Amiens y de Rouen, al vasto recinto de Westminster. [...] Cuánta belleza en las tumbas de los Scala, de los Contarini, de los Orsini, de los Doria, de los Odescalchi, de los Medici, de los papas, y de los reyes de Francia..... Sin embargo ninguna de ellas podía servir de tipo para la de Napoleón. Para Napoleón es necesario algo original, que no se parezca a ninguno de los monumentos levantados desde hace veinte siglos a los grandes hombres que han llenado con su fama este extenso período. Napoleón representa por sí solo las glorias de todos los que lo han precedido.

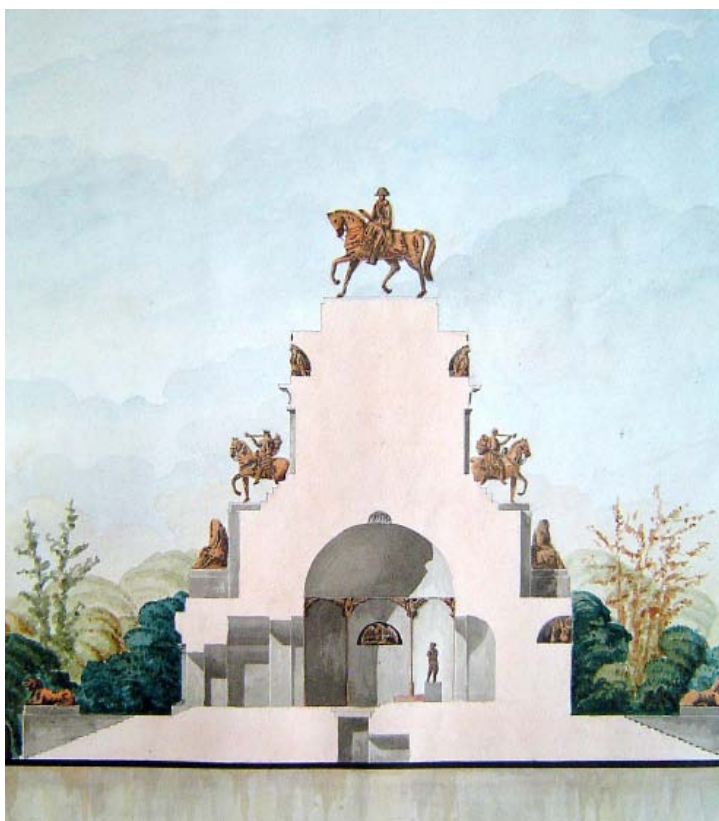
El resultado de este recorrido fue que sólo le cambié a mi boceto lo que me pareció indispensable para rectificar las proporciones, regularizar el trazado de las líneas y de los contornos, sin apartarme de mi primer bosquejo del mes de septiembre" (p.15-16).

Señalemos en estas citas la devoción que Zucchi sentía por Napoleón, que es evidentemente el motor que pone en marcha todas sus capacidades para crear una gran obra, a pesar de las protestas de "mediocridad de mi talento" dirigidas a Visconti. Estudia detenidamente las características arquitectónicas del emplazamiento de la tumba, tiene en cuenta numerosos antecedentes importantes y finalmente elabora su primer proyecto sin dejar de mencionar los obstáculos que no le han permitido desarrollar sus ideas, es decir el emplazamiento en los Inválidos "que es noble, patriótico y político" pero "nada artístico."

Para este primer proyecto Zucchi retoma básicamente un tipo de estructura al que ya ha recurrido en su primera propuesta para el Monumento al ejército expedicionario del Sur (ver ficha correspondiente) y en la segunda para la tumba del general Laguna (ver ficha correspondiente), es decir una pirámide/obelisco asentada sobre una base más o menos sencilla o compleja. Evidentemente para Napoleón esta tipolo-

ASRe AZ 969

Rollo N° 2. "Iconografía supra la línea AB" "Del N\_ 2"  
Detalle del corte de la segunda propuesta, del Monumento a Napoleón. Tinta y acuarela sobre papel grueso. Sin firma.  
Escala: metros Sin fecha.

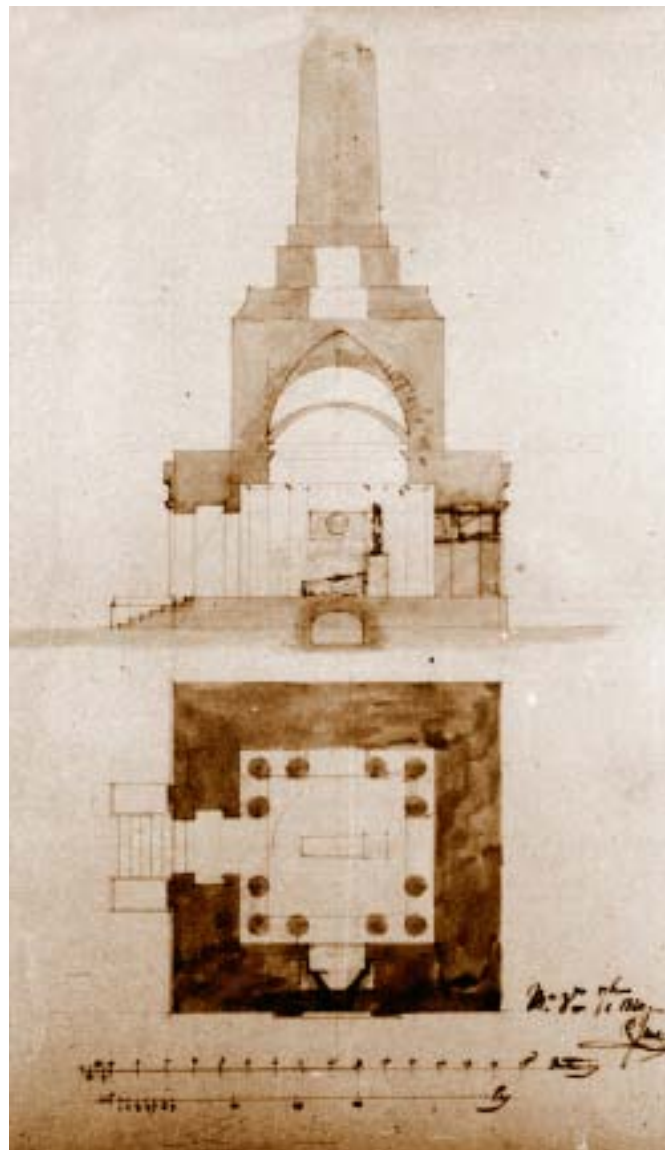


gía es desarrollada mucho más que en los casos anteriores. En primer lugar en cuanto a las dimensiones. Según la escala que acompaña al diseño la altura total del monumento alcanzaría los 28 metros, con la adecuada extensión en superficie. En segundo lugar por la amplitud otorgada a la cámara sepulcral. Zucchi subraya en su descripción su voluntad, ya mencionada anteriormente, de darle a la obra un carácter austero. Para ello recurre sólo a los elementos decorativos que considera necesarios. Sobrios ornamentos arquitectónicos y poca pero significativa escultura: leones y águilas, además de la estatua de Napoleón, de pie, en la cámara sepulcral. Con respecto a esta nos dice: "¿Debía, como los artistas medievales, e incluso de los siglos XV y XVI, colocar la figura yacente de Napoleón sobre la tumba? ¿Qué actitud darle? ¿Cómo vestirlo? ¿Qué hacer con sus manos? ¿Juntarlas? Ridículo. ¿Ponerles los emblemas del poder? En ese caso habría sido necesario sobrecargarlas con todos los atributos de la dignidad imperial -manto, corona, etc.- una idea ya muy banal. Me limité a la tumba de Santa Elena, más la estatua de Napoleón con los brazos cruzados y parado sobre el tronco de un obelisco egipcio. Es toda una historia entera, es la de un gran hombre"(p.18).

Con respecto a cuál sería el remate del monumento leemos: "...no sabía si darle forma piramidal, o colocar la estatua ecuestre de Napoleón en la actitud que le da [...] Gérard en la batalla de Austerlitz.<sup>13</sup> Me decidí por esto último, impresionado primero por el movimiento, tan bello como natural, que el pintor le supo dar al caballo [...]; y además porque la posición del caballo de Gérard me parece [...] apropiada para decorar el remate de un monumento. Sin embargo, prefiero la forma piramidal, debido al efecto negativo que produciría la estatua ecuestre, vista bajo un ángulo de 35 grados, al estar tan cerca de las naves laterales que apenas

AZRe AZ 284

Monumento a Napoleón. (1er proyecto, bajo la cúpula de la Iglesia de los Inválidos en París.) Estudio. Planta y corte longitudinal. Lápiz, tinta y acuarela sobre papel mediano. Sin título. Firmado por Carlo Zucchi. Escala: Pies y métrica. Montevideo, 1840. 700 x 530 mm.



permitirían al espectador ubicarse a dieciocho metros de distancia de la base del monumento” (p.17-18).

Para el segundo proyecto, ya libre del condicionamiento criticado, Zucchi comienza a dar rienda suelta a su fantasía y a su entusiasmo. De acuerdo con el estudio N° 294, trabajó en este diseño en noviembre de 1840 y en febrero de 1841. Lo aleja poco del primer emplazamiento: elige la Explanada que se extiende entre los Inválidos y el Sena, que le parece apropiado por sus dimensiones y por las características de sus alrededores.

En este caso es fiel a un principio que considera infalible: la tumba de un gigante debe ser gigantesca: 1932 metros cuadrados con una altura total de 36 metros. Se puede decir que aquí despliega al máximo el concepto del proyecto anterior. Las nuevas dimensiones y la ubicación al aire libre le permiten coronar al monumento con la estatua ecuestre de Napoleón deseada. Pero además, sin dejar de atenerse al carácter solemne y sobrio que pretende lograr, recurre aquí a un importante despliegue de estatuas y relieves, alegóricas las primeras, narrativas los segundos. Ambos proyectos comparten los elementos fundamentales: las dos criptas encierran la misma estatua y la misma tumba del gigante. Incluso las entradas de ambas criptas son casi iguales y recuerdan a las tumbas de Dorrego y de Rivera (ver fichas correspondientes).

En las láminas la primera propuesta parece más lograda que la segunda. En esta el contraste entre la base correspondiente a la cripta, muy despojada y maciza, y la parte superior más escultórica y adornada no resulta totalmente armonioso. La parte inferior del monumento se ve como un volumen demasiado grande con un interés plástico muy relativo.

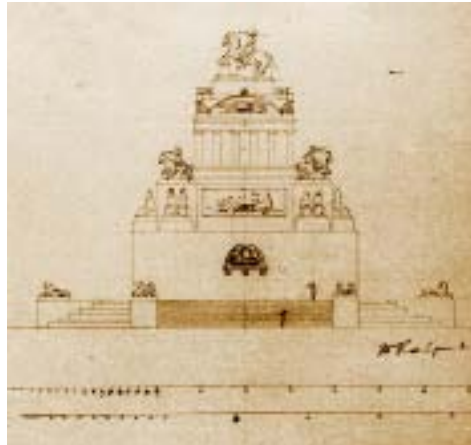
Según las fechas de algunos de sus estudios previos (N° 288, 289, 316 y 376), Zucchi trabajó en el tercer proyecto paralelamente con el primero: septiembre y octubre de 1840 y febrero de 1841.<sup>14</sup> Es obviamente su favorito:<sup>15</sup> tanto su emplazamiento como su diseño están a la altura de lo que él considera como lo más apropiado para Napoleón. En la cita que figura en la nota 5 se aprecia el entusiasmo que suscita en Zucchi el pensar en el lugar donde debía alzarse el palacio del rey de Roma. Para la tumba del emperador “¿*Qué otro lugar podría disputarle la preeminencia?*” Por la descripción del propio autor y comparando sus imágenes con las de los proyectos precedentes, se ve claramente lo que Zucchi entendía por gigantesco. Porque además de superar en más del doble la altura del segundo diseño, la ubicación de la tumba en la colina de Chaillot le permite rodearla de distintos niveles de terrazas y marcar su límite posterior mediante el muro curvo que abraza gran parte del conjunto. Zucchi plantea con esta propuesta un proyecto de largo aliento en donde también incluye elementos paisajísticos (ya tenidos en cuenta para el 2° proyecto) como el bosque detrás del muro y la fuente. La cripta se ha convertido en un templo de desarrollo longitudinal, en el que la cámara sepulcral está precedida por una larga galería de tres naves con cinco tramos en cuyo extremo hay un amplio vestíbulo que conduce a la cámara. En ella, al igual que en los dos proyectos anteriores, ubica la réplica de la tumba de Santa Elena y la estatua de Napoleón de pie.

La ornamentación escultórica (el diseño culmina con la misma estatua ecuestre del diseño anterior) juega en este proyecto un papel fundamental porque, dada la extensión y lo masivo de la estructura arquitectónica, muy austera, quizás en demasía, son las estatuas (en esta caso los relieves, muy escasos, están reservados a la cámara sepulcral) y el marco vegetal los encargados de valorizarla y otorgarle interés plástico. A excepción de las dos estatuas de Napoleón el resto de las esculturas son alegóricas, alusivas o decorativas. Una solución inteligente,

a fin de aligerar la masa arquitectónica, es el pórtico ubicado encima de la cámara sepulcral, que constituye el basamento de la estatua ecuestre. Además en el centro de este pórtico está la abertura que permite ver desde arriba el interior de la cámara.

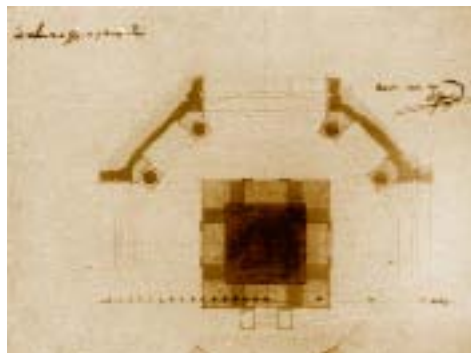
Al terminar de referirse a este proyecto, Zucchi nuevamente critica el emplazamiento de los Inválidos en estos términos: "...si por una de esas numerosas fatalidades, que a veces parecen dirigir la marcha de los asuntos, Francia, por cuestiones políticas, o económicas, no considerara oportuno hacer los gastos de un monumento muy grande, debería aplazar la construcción del que destina a la iglesia de los Inválidos, por no responder al fin propuesto. Más valdría dejar a las generaciones futuras la tarea de llevar a cabo ese grande y noble deber." Sin embargo, continúa, "debe dárseles un lugar a las cenizas de Napoleón, por muy provisorio que sea: que se las ubique entonces en la iglesia de los Inválidos y bajo su cúpula, tal como ordena la ley" (p.27). Para el último proyecto Zucchi vuelve a adecuarse a "la ley" y, en extremo contraste con el anterior, propone una sencilla cripta de modestas dimensiones, totalmente despojada de adornos, con sólo un monolito con el nombre de Napoleón, y una balaustrada desde donde se lo puede contemplar, estando en el cruce-ro de la iglesia.

No parece fácil desentrañar el objetivo último que llevó a Zucchi a realizar este trabajo, aunque si nos atenemos a los elementos a nuestro alcance la conclusión a la que se puede llegar no carece de verosimilitud. Por las cartas de de Angelis sabemos que la edición de los *Pensées*... estuvo lista en la primera quincena de septiembre de 1841. Del 18 de ese mes es la carta de Zucchi a la Academia de Bellas Artes de Brasil, a la que adjunta ejemplares de los mismos; de la documentación disponible se desprende que recién a principios de octubre despachó también el texto y las imágenes a París. Estas fe-



**ASRE AZ 294**

Monumento a Napoleón.  
(2do proyecto). Estudio.  
Alzado cara lateral.  
Nota: "La primera idea en Enero 1840, rectificado en febrero de 1841" Lápiz y Tinta negra sobre papel grueso. Sin título.  
Firmado por Carlo Zucchi.  
Escala: Métrica.  
Montevideo, 1841.  
530 x 700 mm.



**ASRe AZ 295**

Monumento a Napoleón.  
(1er proyecto). Planta.  
Nota: "Parte del Plano de la Iglesia de los Inválidos en Paris" Tinta negra, roja y acuarela sobre papel grueso. Sin título.  
Firmado por Carlo Zucchi.  
Escala: Métrica.  
Montevideo, octubre 1840.  
380 x 555 mm.



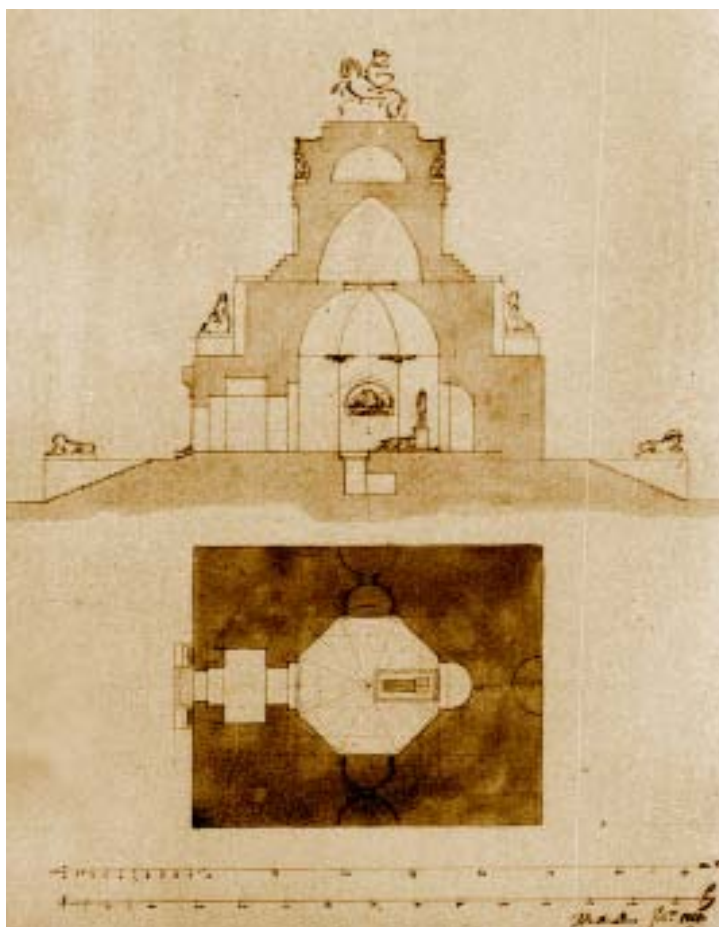
chas son coherentes con lo que Visconti<sup>16</sup> escribe en su carta a Garnier: recibió el envío tiempo después de cerrado el concurso y un mes después de la recepción de los proyectos para la exposición (recordemos que esta tuvo lugar en octubre de ese año). Según sus propios dichos, vimos que no ambicionaba ganar el concurso. Pero podemos pensar que sí le interesaba que su obra fuera vista por el jurado y por alguien como Visconti. Incluso pudo querer que los proyectos fueran expuestos junto con el resto de los participantes. Seguramente ya pensaba en volver a Europa, a París (como le comentará a su hermana Carolina en una carta de junio del año siguiente), y el concurso para la tumba de Napoleón se presentó como una coyuntura oportuna. Sus proyectos y los *Pensées...* podían servir de carta de presentación eficaz<sup>17</sup> ante un personaje muy bien ubicado como Visconti, quien podía conectarlo de la mejor manera con el ambiente artístico al que deseaba incorporarse. En la carta mencionada de Visconti este manifiesta una buena disposición hacia Zucchi. De todos modos su respuesta nunca llegó a manos del reggiano y cuando finalmente este volvió a París pocos años después, aparentemente no entabló un nuevo contacto con Visconti. De hecho en esta segunda estadía en esa ciudad la actividad profesional de Zucchi parece haber sido prácticamente nula.

Para terminar diremos que, al igual que el panteón de planta circular y el arco de triunfo para el Campo de Santa Anna (ver fichas correspondientes) al monumento a Napoleón se lo puede calificar de “epopeya arquitectónica”. La incondicional admiración de Zucchi por el personaje le permitió volcar todo su potencial profesional y creativo en un proyecto no realizable, una vez más utópico, pero que como “ejercicio de estilo”, demostraba en forma directa, clara, su nivel profesional y artístico.

**Marcelo Renard**

*ASRe AZ*

Monumento a Napoleón. Lápiz, tinta negra y acuarela sobre papel grueso. Sin título. Firmado por Carlo Zucchi.  
Escala: Métrica y pies. Montevideo 1841 Febrero.  
700 x 530 mm.



—<sup>1</sup> Estas cartas han sido publicadas en: Badini, Gino: *Lettere dai due mondi*, ob. cit., pp 179-183, 185-187, 192-193, 241.

—<sup>2</sup> Para la descripción de cada uno de los proyectos hemos traducido, sintetizándolas, las descripciones de Zucchi tal como aparecen en los *Pensées*...

—<sup>3</sup> Amplio jardín diseñado y acondicionado entre 1704 y 1720 por Robert de Cotte. Tiene unos 500m. de largo por 250m. de ancho.

—<sup>4</sup> “La batalla de Austerlitz” de François Pascal Simon Gérard (1770-1837), pintor de corte de Napoleón. El cuadro se encuentra en el palacio de Versalles.

—<sup>5</sup> Dice Zucchi en la p. 22 de sus *Pensées*...: “[Napoleón] ha dejado los cimientos de una obra magnífica, que debía rivalizar con e incluso superar los más grandes edificios de este tipo. ¡Me refiero al palacio del Rey de Roma! ¿Por qué no destinar el terreno a la realización de este gran monumento expiatorio?

El Sena que corre a sus pies, la gran plaza de la Federación, o el Campo de Marte, la Escuela Militar, el puente de Jena, se despliegan a su alrededor como así también muchos recuerdos históricos [...]. ¡Qué otro lugar podría disputarle la preeminencia! Es allí donde Francia debe alzar la tumba proyectada: es sobre los mismos cimientos que debían sostener la morada de la dinastía imperial que debe erigir el mausoleo de su fundador.” En efecto, Napoleón había elegido Chaillot para edificar el palacio parisino de su heredero. El proyecto gigantesco fue obra de Percier y Fontaine. Para su construcción se derribó el convento de la Visitación emplazado en el lugar, se niveló la cima de la colina, se acondicionó su pendiente y se construyó el puente de Jena, pero con la caída del imperio la obra no pudo seguir adelante.

—<sup>6</sup> Ver nota 4.

—<sup>7</sup> El primer estudio de esta obra fue realizado por Carlos Pérez Montero : “ El arquitecto Carlos Zucchi y sus proyectos para la tumba de Napoleón en París”, publicado en la *Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay*, tomo XVIII, Montevideo 1949. Si bien incurre en varios errores con respecto a datos y hechos relativos a la biografía de Zucchi, esto se debe a que en aquel momento no pudo tener ni siquiera noticia de la existencia del Archivo Zucchi. Por supuesto que para el monumento debió trabajar sólo con el texto de los *Pensées*... Es de destacar que en base a las descripciones él y Héctor Galcerán reconstruyeron gráficamente los proyectos.

—<sup>8</sup> De acuerdo con los borradores disponibles se puede fechar su elaboración entre octubre de 1840 y mayo del año siguiente, y la dedicatoria a Visconti en abril de 1841. En la versión definitiva del texto jugó un papel importante Pedro De Angelis. Él editó la obra (escribió el *Avertissement de l'éditeur*) y le dio al amigo útiles consejos además de corregir el texto. Ver las cartas mencionadas como documento (Nº 11)

—<sup>9</sup> Firmado por Luis Felipe y Rémusat lleva fecha del 10 de junio de 1840. Los restos fueron repatriados en enero de 1841. Su traslado fue objeto de una apoteósica ceremonia.

—<sup>10</sup> Zucchi quería saldar su “deuda de honor” con ese “hombre único cuyas hazañas llenarán las páginas más brillantes de la historia.” p. 11

—<sup>11</sup> Algunos de los estudios preparatorios están fechados el 15 y el 16 de septiembre (ASRe; AZ Nº 293, 291 y 292)

—<sup>12</sup> Este concurso, que las autoridades no habían pensado abrir por haber elegido ya a los artistas encargados de realizar la obra, debió implementarse, esencialmente, por la reacción de la opinión pública. Los artistas, por ejemplo, desde el principio del reinado de Luis Felipe se habían acostumbrado a este sistema para la asignación de los encargos públicos. Lo normal era que los proyectos presentados se exhibieran en una exposición pública. El encargo directo a un determinado artista era considerado como una injusticia. De todos modos el concurso fue muy cuestionado debido a su implementación. Se lo vio como una forma de enmascarar la decisión ya tomada de antemano de elegir a Visconti como ganador.

Se presentaron 81 proyectos pertenecientes, algunos de ellos, a arquitectos de fama como Baltard, Labrousse, Horeau y Duban. También participó el escultor Etex. La exposición de los proyectos tuvo lugar en la École des Beaux-Arts en octubre de 1841.

—<sup>13</sup> Ver nota 4.

—<sup>14</sup> En la página 23 de los *Pensées*...dice Zucchi al referirse a este tercer proyecto: “... es el último del orden en que los concebí...”

—<sup>15</sup> “...pero que me atrevería a colocar en el primer puesto, si debiera ser yo su juez.” (*Pensées*..., p.23)

—<sup>16</sup> Visconti fue designado como ganador del concurso en marzo de 1842. El hecho de que su diseño tenga algunos puntos de contacto con el cuarto de Zucchi no parece justificar suspicacias. En primer lugar porque, aún simplificado en la concreción, es mucho más complejo. Por otra parte todo indica que su proyecto ya estaba terminado y entregado cuando recibe el envío de Zucchi. Además muchos participantes en el concurso presentaron diseños que proponían una tumba subterránea.

—<sup>17</sup> De hecho también nuestro arquitecto, como vimos, se encargó de presentar el trabajo en la Academia de Bellas Artes de Brasil, poco antes de su traslado a Río de Janeiro, donde fue justamente elogiado.

# .| FUENTE ORNAMENTAL |.

Río de Janeiro, 1843.

## Documentos gráficos:

ASRe AZ N° 128

### DOCUMENTOS:

1. ASRe; AZ N° 382: Plano topográfico de la Plaza de la Constitución.

Lápiz, acuarela y tinta sobre papel. 383 x 551

2. ASRe; AZ N° 383: Idem anterior.

Tinta y acuarela sobre papel. 344 x 440

3. ASRe; AZ N° 385: Idem anterior.

Lápiz, tinta y acuarela sobre papel. 343 x 442.

En el centro de la plaza se observa la planta del monumento nacional.

En el centro de una plataforma circular con dos escalones se halla la fuente, cuyo tazón principal es de forma octogonal. En el centro del mismo, ubicado sobre un zócalo también octogonal, en cuyas ocho caras se hallan los vertederos (aparentemente con forma de cabeza de león) que descargan en el tazón, se eleva la estructura central que consta de un eje vertical que combina distintas formas y relieves. Este eje presenta dos fuentes circulares: la mayor se halla a la mitad de su altura y la segunda, más pequeña, casi en su extremo superior. El eje está rematado por un surtidor cuyos chorros de agua son recogidos por las mencionadas fuentes.

Este proyecto no figura en el *Recueil des Principaux Projets*. En el archivo Zucchi sólo disponemos de este boceto. Sin embargo el hecho de que

esté fechada el 14 de marzo de 1843 en Río de Janeiro, la misma fecha de la Columna Monumental para dicha ciudad (ver ficha correspondiente a Columna Monumental para Río de Janeiro, ASRe; AZ N° 125 y 165) nos permite relacionarla con ese monumento. Efectivamente, en los tres planos topográficos de la Plaza de la Constitución de la capital carioca (ASRe; AZ N° 382, 383 y 385), que presentan diseños levemente diferentes entre sí, se observan dos pequeñas plantas circulares que aparecen a derecha e izquierda de la columna, alineadas con ella y cerca de los extremos derecho e izquierdo de la plaza. Lo más probable es que Zucchi haya pensado en colocar allí dos fuentes ornamentales con el diseño del boceto que nos ocupa.<sup>1</sup> Evidentemente se trata de una obra menor a la que el mismo arquitecto no consideró digna de figurar en el mencionado *Recueil*, quizás también porque probablemente nunca le haya dado forma definitiva. El sencillo bosquejo en tinta roja nos presenta una fuente grácil y esbelta, con una amable decoración escultórica, que combina motivos geométricos y figuras vegetales.

**Marcelo Renard**

**ASRe AZ 128**

Estudio para una fuente. Planta esquemática y alzado. Lápiz  
tinta roja sobre papel grueso listado. Firmado por Carlo Zucchi.  
Escala: metros Río de Janeiro, 14 mayo de 1843.  
540 x 375 mm.



—| Queda por ver si Zucchi acompañó el proyecto de Monumento Nacional que le envió a Pedro II con los diseños definitivos de las fuentes ornamentales y del plano topográfico de la Plaza de la Constitución. De la lectura del “memorial”, como lo llama él, que adjunta al proyecto se deduciría que no. No se lee allí ninguna referencia a estas dos obras. Con respecto a las fuentes cabe preguntarse si Río de Janeiro contaba con un sistema de provisión de agua que permitiera instalar fuentes en lugares públicos. Por otra parte, si tenemos en cuenta la carta del 4 de marzo de 1844 que le envía a su cuñado Jacopo Bongiovanni, en la que menciona la política de gastos del Imperio del Brasil (ver la transcripción del documento N° 5 de la ficha correspondiente a la Columna Monumental para Río de Janeiro; AZ N° 125 y 165), se puede deducir que probablemente Zucchi optó por presentar una obra menos ambiciosa y por eso mismo con más probabilidades de ser realizada.



# .| TUMBA DE DORREGO |.

Buenos Aires, diciembre de 1829

## Documentos gráficos:

### DOCUMENTOS:

1. "Cuenta qe. pasa el Arquitecto Dn. Carlos Zucchi, encargado de la construcción del monumento dedicado en el Cementerio del N. á los manes del Sr. Coronel Dn. Manuel Dorrego, Gobernador y Capitán Gral de la Prova.[...]"  
Buenos Aires, 30 de diciembre de 1829  
ASRe, AZ
2. Presupuesto parcial de la tumba de Dorrego en La Recoleta Buenos Aires, 30 de diciembre de 1829  
ASRe, AZ
3. "Cementerio del Norte"; borrador sin fecha;  
1º carilla  
ASRe, AZ, Carte professionali, minute, memorie 3

Se trata de un sencillo edificio de planta rectangular de tipo mastaba o pirámide trunca. Presenta un zócalo bajo que se extiende por sus cuatro caras, interrumpido solamente por la puerta de ingreso a la cual se accede subiendo dos escalones. Encima del vano de la puerta presenta una inscripción: "Manuel Dorrego". A modo de remate de la construcción se eleva por encima de la cornisa una estructura que, en cada uno de sus cuatro lados, tiene el aspecto de un frontón curvo con acróteras en las esquinas. La puerta, de dos ho-

jas, es de hierro trabajado y tiene postigos de vidrio. A la derecha de la puerta se ha colocado una placa de bronce.<sup>1</sup> El interior posee solado de baldosas cuadradas de mármol y un zócalo del mismo material. La parte superior de las cuatro paredes está recorrida por una cornisa por encima de la cual se eleva la cubierta en forma de bóveda claustral en cuyo centro hay un vano cuadrado cerrado por una claraboya de vidrio también en forma de bóveda claustral, con ocho gajos. En el centro de este espacio, sobre un pedestal revestido en mármol se encuentra la urna con los restos de Dorrego, también de mármol, en cuya cara frontal se leen su nombre y las fechas de su nacimiento y de su muerte.

La tumba de Dorrego<sup>2</sup> en el Cementerio de la Recoleta de Buenos Aires es un caso atípico en el conjunto de los monumentos zucchianos que estamos estudiando: además de ser casi seguramente el primero que proyecta para América del Sur, es el único de ellos que se construyó pero, paradójicamente, su autor no lo incluye, por lo menos en forma explícita, ni en la *Colección de los principales proyectos...* ni en el *Recueil des principaux projets...*,<sup>3</sup> aunque curiosamente aparecen en ambos

folletos los “Honores fúnebres al Sr. Gob.dor Dorrego”(ver la ficha correspondiente). Sorprende el tratamiento disímil para las dos obras dedicadas al gobernador de la provincia muerto dada la relevancia del personaje; si bien es cierto que la importancia que le dio el gobierno a la llegada de los restos de Dorrego y a las ceremonias que se celebraron en su homenaje hasta que fueron colocados en su tumba, fue realmente inusitada. Juan Manuel de Rosas, que se había hecho cargo del gobierno casi un año después de la muerte de Dorrego se encargó de despedir sus restos en el cementerio. Juan Manuel Beruti, en sus *Memorias curiosas*<sup>4</sup> narra extensamente todo lo relacionado con este asunto y en esta narración describe mucho más detalladamente el catafalco dispuesto en la catedral que la tumba, a la que sólo le dedica esta frase: “A las 8 de la noche llegaron al cementerio y colocaron cuatro generales los ilustres despojos del inmortal Dorrego en un lugar suntuoso que se había regado de flores; [...]”(p. 439). Otro testigo, John Murray Forbes, el cónsul de Estados Unidos en Buenos Aires, se refiere así a la tumba: “En el cementerio se había erigido un hermoso mausoleo donde fueron depositados los restos del extinto gobernador”<sup>5</sup>.

Es sabido que la muerte de Manuel Dorrego preparó el terreno para el ascenso de Rosas al poder, de allí la trascendencia que este le dio al traslado de sus restos a Buenos Aires, poco después de haber sido elegido gobernador de la provincia. Su antecesor, Juan José Viamonte<sup>6</sup> había dispuesto el traslado en un extenso decreto que indicaba detalladamente en su artículo 2º la forma en que debían realizarse “la traslación del cadáver, exequias y honores”y cuyo artículo primero decía: “Los restos del finado gobernador y capitán general de esta provincia don Manuel Dorrego se trasladarán de la iglesia de Navarro a esta capital para ser colocados en el cementerio del Norte, en el monumento que el gobierno dedica a su memoria”<sup>7</sup>.

No contamos ni con el proyecto terminado ni con bocetos preparatorios. Pero los documentos citados más arriba y parcialmente transcritos más abajo nos permiten atribuir sin lugar a dudas esta tumba al arquitecto reggiano. Esta sencilla construcción, demasiado sencilla hoy al lado de varias de las que se encuentran junto a ella, fue sin lugar a dudas, en el momento de su erección, una de las principales, sino la principal, del cementerio. Ya vimos que para Beruti era “suntuosa”y que para Murray Forbes era “un hermoso mausoleo”. Comparada con las que se encuentran frente a ella, mucho más modestas, que son sus contemporáneas, resulta monumental.

La tumba construida por Zucchi constituye un claro ejemplo de la arquitectura sepulcral tal como se la concebía desde las últimas décadas del siglo XVIII: se trata de una construcción sencilla, despojada de toda pretensión de pom-

Foto actual (F. Aliata)

Detalle de una de las acroteras del Mausoleo de Dorrego.



pa, pero sí dotada de un carácter solemne debido en gran parte a su contundente solidez y por haber recurrido el arquitecto a las simples y netas formas egipcias, muy frecuentes en este tipo de arquitectura, sobretodo después de las campañas de Napoleón en Egipto. Otra característica de la tumba de Dorrego, frecuente en las sepulturas de hombres notables de este período, es su carácter predominantemente secular por la ausencia, en la construcción, de símbolos religiosos.

Los dos presupuestos pasados por Zucchi, además de informarnos acerca de los materiales empleados y de algunas prácticas del momento para la construcción, nos proporcionan ciertos datos de interés, por ejemplo la duración de las obras: los trabajos realizados por Eugenio Dupuch se llevaron a cabo entre el 20 de noviembre y el 7 de diciembre de 1829 (documento 2), mientras que la etapa final se extendió desde el mismo día 7 hasta el 21 de diciembre (documento 1). En este último documento figura también el importe cobrado por Zucchi por “el proyecto, plan é inspeccion a la obra”: 150 pesos. En el documento 2 aparece el precio correspondiente a “2 viajes de carretas pa. traer del fuerte al cementerio la beldosa [sic] de marmol.” Y por el documento 1 nos enteramos de que la tumba recibió “180 Vs. cuads. de blanqueo de 3 manos, color badijon, imitando la piedra.”

Mencionemos finalmente que en la página 26 del ya citado n° 5 de *Buenos Aires nos cuenta*, se reproduce (sin mencionar procedencia) una litografía de Bacley Cia., impresora litográfica del Estado, en la que la tumba de Dorrego, vista de frente, aparece entre varios árboles, con su fachada revestida de sillares y con una inscripción en el remate.<sup>8</sup> Además se observa en ella que los escalones que dan acceso a la entrada son cuatro. En correspondencia con ellos, el zócalo de la tumba se ve más alto.

**Marcelo Renard**

Foto actual (R. Terp)

Mausoleo de Dorrego en el cementerio de la Recoleta.



## APÉNDICE DOCUMENTAL

2) El abajo firmado, Arquitecto encargado pr. el Gobierno de hacer el Proyecto y ejecutar el Monumento funebre, en el *Cementerio del N., pa. las cenizas del finado Sr. Coronel Dn.*

Manuel Dorrego, Gobernador y Capitán Gral de la Prova., aprovechando pa. este objeto, una plata – forma de h. Vs. 1/4 ya existente en manposteria hecha pr. el Sr. Eugenio Dupuch.

Despues de la orden recibida del Sr. Dn. Mariano Lozano, nombrado pr. el Gobo. al fin de auxiliar al Sr. Gefe de Policia en la parte económica de los gastos correspondtes. á la ceremonia funebre, he pasado á verificar la parte construida pr. el ¿...? Dupuch, y tasarla conforme á los precios de esa clase de trabajo, tomando en consideracion la localidad. [...]

3) El Arquitecto qe. suscribe tiene el honor de dirigirse al Sr. Mino. ¿...? de Gobo. pa. poner al conocimiento de S.E. varias observaciones qe. hizo cuando fue encargado del Proyecto, de la direccion y construccion en el Cementerio de esta, del monumento funebre dedicado á los manes del finado Sr. Coronel Dn. Manuel Dorrego, Gobernador y Capitan GI. De la Prova.[...]

—<sup>1</sup> Colocada el 11 de junio de 2003 en ocasión del 175° aniversario del nacimiento de Dorrego, por el Instituto Nacional de Investigaciones históricas Juan Manuel de Rosas.

—<sup>2</sup> El coronel Manuel Dorrego (1787-1828) nació en Buenos Aires. Estudió en el colegio de San Carlos de su ciudad y se trasladó a Chile donde siguió la carrera de abogacía. Participó en las guerras de la independencia (en las batallas de Salta y Tucumán, por ejemplo) y adhirió al partido federal. Fue diputado por Buenos Aires, y cuando le tocó ser gobernador de la provincia (1827-1828) el país, que no contaba con una constitución, no sólo era el escenario de profundos antagonismos políticos sino también tenía graves problemas económicos y de política exterior. Hostigado por el partido unitario y sin contar con el apoyo de los hombres de su propio partido, la paz que firmó con Brasil (que implicó la pérdida de la Banda Oriental) fue el detonante de la revolución del 1° de diciembre de 1828. Como consecuencia de ella Dorrego se enfrentó en combate con el general Juan Lavalle, el jefe del movimiento revolucionario, y fue vencido.

Apresado por tropas sublevadas que lo entregaron a su adversario, este dispuso su fusilamiento el 13 de diciembre de 1828.

—<sup>3</sup> Es probable que, en los dos folletos, la tumba de Dorrego esté considerada en el grupo de “Monumentos para el Cementerio” en el primero (p. 3) y en “*Monuments funéraires*” (para Buenos Aires) en el segundo (p. 4). En la Colección de los principales proyectos... aparecen indicados para este grupo 28 diseños, a diferencia del folleto en francés en el que no se especifica la cantidad de diseños para cada obra o grupo de obras. Por otra parte en este folleto, los monumentos funerarios para el general Laguna y para la familia de Fructuoso Rivera tampoco aparecen mencionados por separado. Suponemos que también ellos deben estar incluidos en los “*Monuments funéraires*” de Montevideo (p. 5).

—<sup>4</sup> Manuel Beruti, *Memorias Curiosas*, Bs. As., Emecé, 2001, pp. 431-433; 435-441. Según Beruti los restos de Dorrego llegaron a Buenos Aires, desde Navarro, el 20 de diciembre de 1829. Desde las 12 del mediodía hasta el entierro que tuvo lugar al día siguiente por la noche, se sucedieron distintos homenajes y ceremonias en honor del difunto.

—<sup>5</sup> Citado en: Jorge Fondebrider: *La Buenos Aires ajena*, Bs. As., Emecé, 2001, p.108. Según Murray Forbes los despojos de Dorrego fueron depositados en la Iglesia de La Piedad el día 19 de diciembre. Y según *El Lucero* del 23 de diciembre de 1829: “El viernes 18 llegó la comitiva a San José de Flores, donde quedó depositado hasta el 20” (citado en *Buenos Aires nos cuenta* N° 5, p. 26, 1982/3).

—<sup>6</sup> Leemos en la ya citada “Buenos Aires nos cuenta” (nota 5): “...por orden de Viamonte, Gobernador Delegado de la Provincia y a instancias de Juan Manuel de Rosas, se nombró una Comisión para que los restos fueran exhumados y traídos a Buenos Aires para darles sepultura en el Cementerio de la Recoleta.” (p.25)

—<sup>7</sup> Beruti, op. cit. p. 431.

—<sup>8</sup> La inscripción dice: “ M.D./ Descansa mientras q’ la gratitud/ Argentina preconiza sus servicios”. Debajo de la imagen se lee: “Vista del sarcófago/ del finado Gobernador Dn. Ml. Dorrego/ en el cementerio del Norte en Buenos Aires”.



## **FIESTAS**

Textos de:

*María Lía Munilla Lacasa*

*Marcelo Renard*



# .| FIESTA DE LA FEDERACIÓN ARGENTINA |.

Buenos Aires, 1831.

## Documentos gráficos:

ASRe AZ N° 474,  
494, 496, 478, 177/ 4,  
893, 917.

Las cuatro láminas permiten hacerse una idea clara del diseño de este imponente aparato escenográfico, que ocupa, en la Plaza de la Victoria, una vasta superficie de forma octogonal. En el centro de la misma se halla la Pirámide de Mayo revestida por una estructura efímera que prolonga su altura a la vez que le otorga un basamento y un pedestal más desarrollados y ornamentados. La fachada principal se encuentra en el lado oriental del octógono. El acceso al interior del mismo está flanqueado por dos sólidos pedestales, con inscripciones y relieves, sobre los que se ubican grupos escultóricos inspirados en los caballos de Marly.<sup>1</sup> A ambos lados de sus pedestales, sobre la continuación del zócalo de los mismos, se ubican, equidistantes, otros tres pedestales; los dos centrales, pequeños, con relieves, sirven de base a sendas lámparas votivas con motivos vegetales. Sobre el tercero, de mayor tamaño, que presenta inscripciones y relieves, aparece una lámpara votiva también y más grande, rodeada de banderas y trofeos. El conjunto culmina en el lado oeste del octógono con un hemicycle que presenta una profusa ornamentación escultórica e inscripciones. Al mismo se accede mediante una am-

plia escalinata de dos tramos separados por un descanso. En el centro del hemicycle, que consta de cinco niveles de graderías, accesibles mediante cuatro escalones, se halla una robusta lámpara votiva de forma cilíndrica con relieves ornamentales, apoyada sobre una base circular escalonada (cinco escalones). A ambos lados del hemicycle, un muro con relieves en cuyos extremos se observan pilastras corintias que sostienen un entablamento. Este entablamento, a lo largo de cuyo friso se observan inscripciones, continúa en la parte superior del muro curvo del hemicycle. Sobre este, un ático con relieves. Sobre el mismo, a intervalos regulares, estatuas. Los muros laterales están rematados también por esculturas. Análogamente a la fachada, la escalinata de acceso al hemicycle está flanqueada por un zócalo sobre el que se apoyan dos pedestales a cada lado. Los de los extremos son iguales a los correspondientes de la fachada. Los otros dos son más complejos y consisten en un sector central ancho, sobre el que se levanta una especie de lápida con inscripciones y relieves, a cuyos lados se ven, equidistantes, cuatro lámparas votivas, iguales a las más pequeñas de la fachada principal. En la pared curva





**ASRe AZ 474**

Apparato scenografico  
per festeggiamenti" Vista  
general del aparato  
escenográfico construido  
para una fiesta conmemo-  
rativa en la Plaza de Mayo.  
Tinta y acuarela sobre  
papel grueso. Sin firma.  
Con escala sin denominar.  
Sin fecha.

834 x 563 mm.

del hemicycle hay relieves e inscripciones distribuidos en sectores regularmente dispuestos.

El monumento central, la pirámide, es ahora una alta columna rematada por una estatua, aparentemente la figura alegórica de la libertad. La columna se asienta sobre un pedestal de planta cuadrada apoyado a su vez en una base cilíndrica. El conjunto se ubica en el centro de una plataforma cuadrada a la que se accede por escalinatas en sus cuatro lados. En sus esquinas: cuatro pedestales con lámparas votivas muy similares a los de los extremos de los lados este y oeste del octógono. Los lados norte y sur del mismo constan de un zócalo continuo sobre el que se apoyan lámparas votivas con sus pedestales, distribuidas simétricamente: cuatro grandes y seis chicas. En los otros cuatro lados del octógono se repiten las lámparas votivas, distribuidas de la misma manera que en los lados norte y sur, pero no presentan zócalo continuo, lo que permite el acceso al interior del octógono por entre las lámparas.

Finalmente, en la lámina N° 474, se observan, en la planta del octógono, dieciséis ¿pequeñas plantas cuadradas? dispuestas radialmente, en dos hileras concéntricas, alrededor del monumento central, delimitando así otros dos octógonos más pequeños que el principal. En la figura en alzado de la misma lámina no se ve nada que corresponda, en alzado, a esas "pequeñas plantas".

Según Lía Munilla Lacasa, "Aparentemente este proyecto habría sido diseñado para la celebración de la llamada *Gran Fiesta de la Federación Argentina*, según figura en el listado de obras proyectadas por Zucchi [en Sudamérica] y que intentó inútilmente publicar en París algunos años después. A pesar de la complejidad del programa arquitectónico e iconográfico propuesto por el arquitecto reggiano [y de] la monumentalidad de todo el conjunto –rara vez visto en Buenos Aires con anterioridad–, no se tiene noticia de que se llegara a ejecutar."<sup>2</sup> La misma Lía Munilla Lacasa propone, en primera instancia, ubicar este proyecto en 1831.<sup>3</sup> Si esta fecha fuera correcta, y las láminas que nos ocupan correspondieran en efecto a la Fiesta de la Federación, estaríamos evidentemente ante una obra que, análogamente al Monumento Nacional para la Plaza de la Victoria, de abril de 1831 (ver ficha correspondiente), habría estado destinada a celebrar el Pacto Federal<sup>4</sup>.

En este sentido no deja de ser significativo el hecho de que uno de los bocetos para la estructura efímera que debía cubrir la Pirámide de Mayo (documento N° 2, lámina 177/4) se parezca mucho al monumento nacional. El parecido consiste esencialmente en que en ambos casos el cuerpo principal del monumento es un obelisco. Además uno de los motivos ornamentales es el mismo en los dos: una victoria alada que sostiene una corona de laurel en cada mano, ubicada en la parte superior de los obeliscos. Este boceto está

ASRe AZ 917

Estudio particular del monumento efímero a colocar dentro del aparato escenográfico de la fiesta de la federación Argentina. Planta y alzado principal. Lápiz sobre papel grueso blanco. Sin título. Firmado por Carlo Zucchi en lápiz. Sin escala denominada. Sin fecha. 413 x 564 mm.



numerado: "N° 1"; lo cual nos permitiría deducir que Zucchi presentó dos alternativas para la estructura central y que la elegida fue la segunda, tal como se observa en la lámina N° 474. En ella el monumento no es un obelisco sino una columna rematada por una estatua, que corresponde exactamente al boceto número 917 (documento N° 1).

Tal como señala Munilla Lacasa, el rasgo que más llama la atención de este proyecto es su compleja monumentalidad. Esta es la razón, suponemos, por la cual Zucchi se aproxima aquí, tanto en lo que respecta a la idea general del conjunto como a la elección de las formas empleadas, a sus proyectos de monumentos conmemorativos, si bien en este caso es muy evidente que el despliegue decorativo (ornamentos alegóricos y/o simbólicos, relieves, estatuas, inscripciones) supera al aparato ornamental diseñado para sus monumentos.

En la Fiesta de la Federación vemos, además de la columna tan recurrente en los proyectos zucchianos, varios de sus motivos predilectos: victorias aladas, coronas de laureles, lámparas votivas, trofeos. En esta obra combina también las dos figuras básicas de su lenguaje arquitectónico aplicado a estructuras conmemorativas: el círculo y el cuadrado. En ese sentido resulta novedosa la elección del octógono como la figura rectora de todo el conjunto. En relación con esto, parecería que para la idea general del proyecto Zucchi pudo haberse inspirado en el Foro Bonaparte de Antolini.<sup>5</sup> Algunas coincidencias básicas significarían que nuestro arquitecto obviamente adaptó, achicando drásticamente la escala y con modificaciones, el plan básico de Antolini. La forma circular de este pasa a ser aquí un octógono. El lugar que en el Foro Bonaparte ocupa el Castello Sforzesco, la sede del gobierno, corresponde en Zucchi a la pirámide transformada en columna. Y se podría seguir mencionando algunas otras correspondencias entre el ambicioso proyecto urbanístico de Milán y el mucho más modesto, pero igualmente ambicioso proyecto zucchiano (dados el contexto y la función para los que lo creó), con las consiguientes y lógicas variaciones observables. Una significativa similitud entre ambas obras es la utilización del modelo de los *Chevaux de Marly* con la misma función. Parece evidente que desde los puntos de vista tanto ideológico como estilístico el proyecto para la Fiesta de la Federación coincide plenamente con el del Foro Bonaparte.

### Marcelo Renard

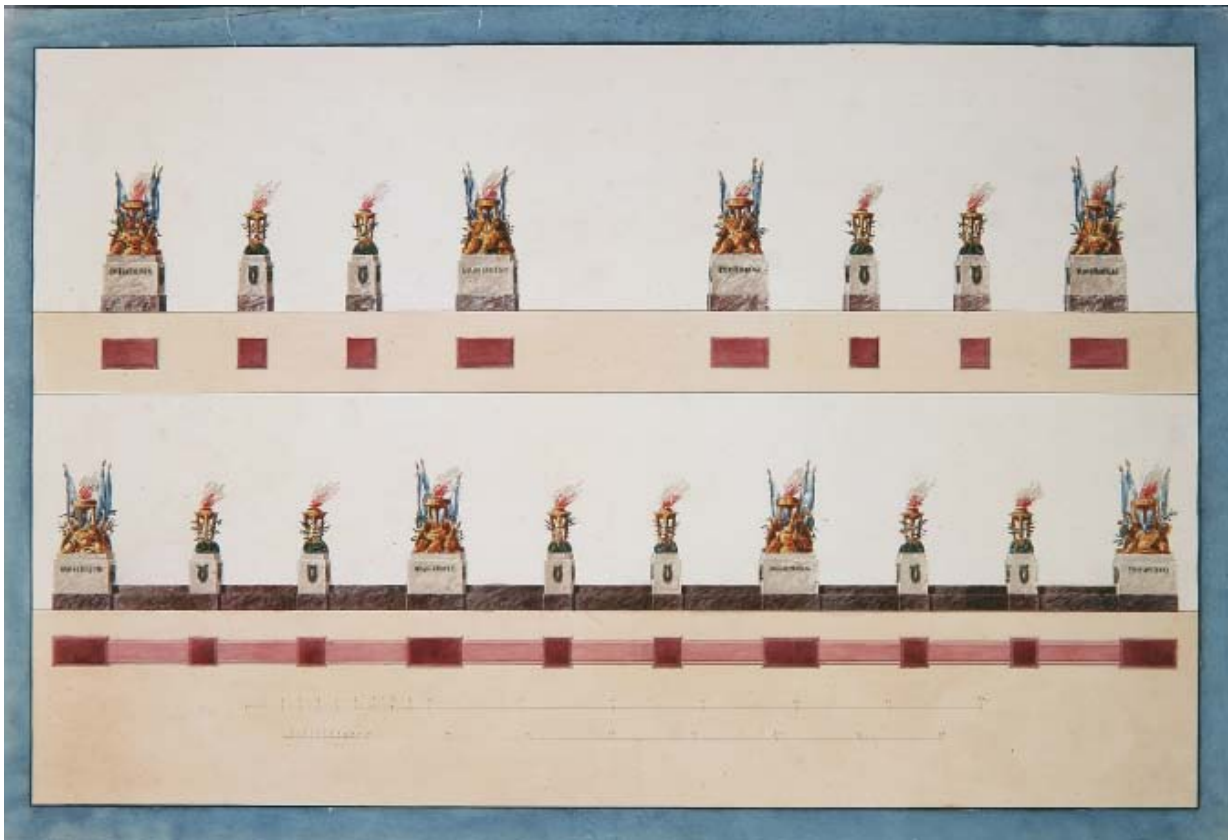
<sup>-1</sup> Los Chevaux de Marly, grupo en mármol de Guillaume I Coustou (1677-1746), son un encargo de Luis XV para el abrevadero del castillo de Marly, en reemplazo de los caballos alados de Coysevox, tío de Coustou, retirados del lugar en 1719. Representan a dos caballos salvajes, encabritados, sujetos por sendos hombres desnudos. Su celebridad se debe en gran parte al nuevo emplazamiento que se les asignó en 1795 por orden del pintor David, en la entrada de los Campos Elíseos en París. En 1984 fueron incorporados al museo del Louvre al ser reemplazados por réplicas en los Campos Elíseos. Hay copias y/o réplicas más o menos fieles en diversas ciudades del mundo (por ejemplo en Buenos Aires, en el hipódromo de Palermo).

<sup>-2</sup> Aliata, Fernando y M. Lía Munilla Lacasa (compiladores): *Carlo Zucchi y el Neoclasicismo en el Río de la Plata*, Bs. As, Eudeba, 1998, p. 121. <sup>-3</sup> Ibidem.

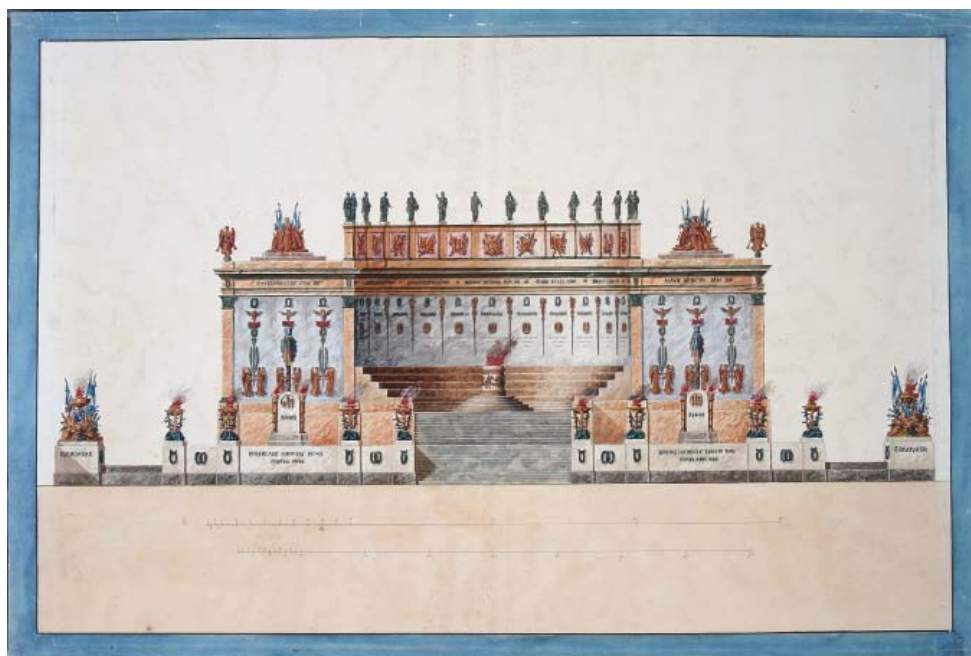
<sup>-4</sup> Firmado el 4 de enero de 1831 en la ciudad de Santa Fe.

ASRe AZ 478

Aparato escenográfico. Proyecto de cuerpos escultóricos ornamentales para la celebración de la fiesta de la Federación Argentina. Alzada y disposición en planta. Tinta y acuarela sobre papel grueso. Sin firma. Escala: Varas. Sin fecha. 825 x 557 mm.

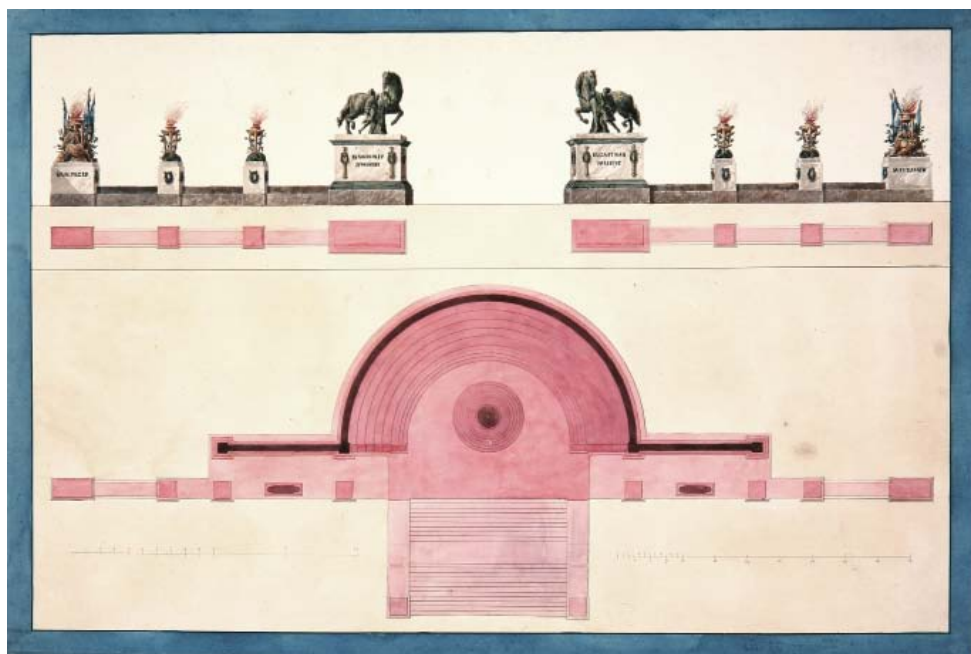


<sup>5</sup> Giovanni Antonio Antolini (1753 - 1841), arquitecto y teórico de la arquitectura, es famoso principalmente por el Foro Bonaparte para Milán: un extraordinario proyecto urbanístico que ilustra su concepción de la ciudad moderna y que consiste en una gigantesca plaza circular como núcleo. Lo realiza para Milán como capital de la República Cisalpina y por ende obedece a los principios de la Revolución Francesa: su concepción urbanística está basada en valores democráticos y burgueses. Desde el punto de vista estilístico responde rigurosamente al Neoclasicismo imperante en la época. Está pensado para cumplir con todas las funciones esenciales de una ciudad capital: la plaza es un foro rodeado por edificios civiles y por un pórtico en cuyo centro se halla el Palacio de Gobierno. A su alrededor se ubican en armonía las sedes de las actividades clave de la república, edificios públicos para la Bolsa, el teatro, el museo, el panteón, las termas, la aduana, las Asambleas Nacionales y la instrucción pública. La primera versión data de 1800 y fue aprobada al año siguiente con la recomendación de se iniciaran las obras. Pero en pocos meses la situación cambió significativamente en varios aspectos y en 1802, el proyecto fue dejado de lado y nunca se realizó. Sin embargo la idea de un espacio circular alrededor del Castello Sforzesco fue retomada a fines del siglo, muy modificada, con la construcción del hemiciclo que caracteriza a esa zona de la Milán actual.



ASRe AZ 494

Aparato escenográfico  
Construcción efímera  
ornamental para la fiesta  
de la Federación Argentina.  
Detalle de No. 474. Tinta y  
acuarela sobre papel  
grueso. Sin título. Sin firma.  
Con escala sin denominar.  
Sin fecha.  
557 x 826 mm.



ASRe AZ 496

Aparato escenográfico.  
Proyecto de cuerpos  
escultóricos en alzada y su  
disposición en planta para  
la fiesta de la Federación  
Argentina. Tinta y acuarela  
sobre papel grueso.  
Sin título. Sin firma.  
Con escala sin denominar  
en tinta. Sin fecha.  
829 x 560 mm.



# .| PROYECTO DE DECORACIÓN DEL FUERTE DE BUENOS AIRES PARA LA FIESTA DE LOS HACENDADOS |.

Buenos Aires, 1831.

## Documentos gráficos:

A.S.R.e.; A. Z. N° 156,  
450, 455.

## DOCUMENTOS ESCRITOS:

ASRe, *Carte professionalis* 2: "Sucinto programa del Proyecto de la decoración que el que suscribe presenta para su aprobación al Sr. Ministro de Relaciones Exteriores la cual se debe colocar el 9 de Julio, día en que los S.S. Hacendados ofrecen una Guardia de Honor al Sr. Brigadier Gral. Don Juan Manuel de Rosas, Gobernador y Capitán General de la Provincia de Bs. As.:"

En la lámina N° 156 se observan diversas propuestas de decoraciones para las fachadas interiores del fuerte de Buenos Aires (fachadas Norte, Este y Oeste). Para el lado Sur, se observan dos proyectos alternativos. En ambos casos se trata de una suerte de escenario o tienda militar que, para el primer caso, contiene en el centro un monumento transitorio de planta circular y varios registros cilíndricos, rematado con tres figuras antropomórficas. El conjunto se encuentra enmarcado por una colgadura. En el segundo proyecto, se observa el mismo escenario al que se accede por una escalinata, con un telón de fondo y una cobertura.

En el extremo derecho y en sentido vertical, se observan –según se lee en las inscripciones– las elevaciones de

pequeños monumentos de distintos tamaños rematados en lámparas votivas, y la planta de su distribución, en el camino que conducía desde el arco de la Recova a la puerta de acceso al Fuerte.

La lámina N° 450 es un boceto N° 455 se observa el sistema constructivo del escenario propuesto en el proyecto N°2 para el lado Sur del Fuerte.

Estas decoraciones fueron diseñadas por Zucchi en ocasión de la festividad organizada por los representantes de los Hacendados de la Provincia de Buenos Aires para celebrar la segunda asunción de Juan Manuel de Rosas a la gobernación de dicha provincia. Esta festividad tuvo lugar en el Fuerte de la ciudad el 9 de Julio de 1835.

En Buenos Aires se organizaron diversas guardias de honor para celebrar este acontecimiento. Dichas "guardias de honor", formadas por un determinado sector de la sociedad cada día, debían acompañar y servir de custodia a Rosas durante una jornada entera. Esta costumbre, iniciada por la Sociedad Popular Restauradora y continuada luego por los jefes y oficiales del ejército del Sur; los miembros del comercio; los empleados públicos y hasta los mismos estancieros, fue secundada por

otros eventos no menos significativos. El paseo del retrato del gobernador sobre un carro triunfal tirado por miembros de la mazorca y los bailes y banquetes ofrecidos en el Fuerte –particularmente destacados por la presencia de damas federales tocadas con la divisa punzó– fueron sólo algunos de los eventos más sobresalientes que, con el tiempo, se constituyeron en prácticas festivas habituales.

En las tres fachadas que se observan en el proyecto, se puede apreciar todo el repertorio de elementos ornamentales característicos de la época, al que Zucchi recurre constantemente: carteles con inscripciones, bajorrelieves, banderas, trofeos, lámparas votivas, coronas de laurel y olivos, festones vegetales, etc. Según se desprende de los documentos, la entrada principal del Fuerte y su fachada posterior (lado Oeste) estaban revestidas con esas decoraciones, más dos grandes trofeos destinados a simbolizar dos de las grandes acciones de la Campaña al Desierto, liderada por Rosas entre 1832 y 1833. Las inscripciones reproducían algunos de los “santos” ideados por Rosas para arengar a su tropa.

En el caso del escenario, se habría erigido el segundo proyecto, en cuyo telón de fondo estaría reproducida una vista del campamento militar levantado a orillas del Río Colorado, donde se podría apreciar a la distancia el Monumento al Ejército Expedicionario que Zucchi elaboró según un decreto sancionado por el entonces gobernador de la provincia, el Gral. Viamonte en febrero de 1834. Dicho monumento debía levantarse en una de las márgenes del Río Colorado –frontera hasta donde había llegado la expedición–, sobre una colina que llevaba el nombre del abuelo materno de Rosas, Clemente López. Los proyectos para esta obra –tres en total– fueron elaborados por Zucchi y presentados a la consideración del gobierno casi simultáneamente a la sanción de la norma (Ver Ficha respectiva).

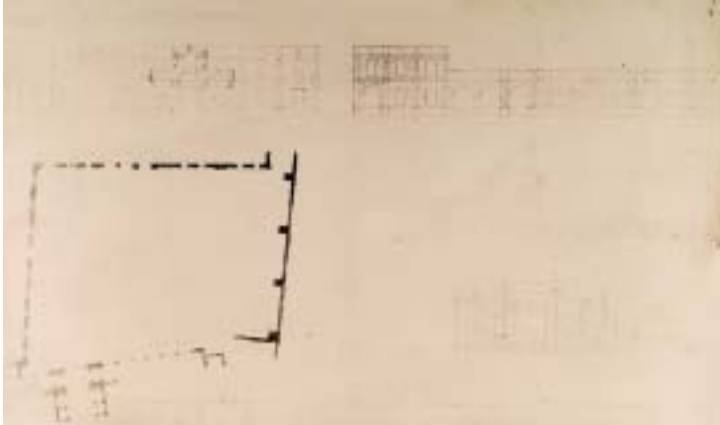
Respecto de las ornamentaciones diseñadas para el camino que conducía de la Recova al Fuerte, cubierto éste con ramas de laurel, Zucchi propuso la elevación de 16 pequeños monumentos conmemorativos de las principales acciones militares desarrolladas durante la expedición. Estos contenían, además, inscripciones alusivas a la recuperación de cautivos y la muerte de los salvajes, y a los logros obtenidos merced a la acción de Rosas, el cual aparecía presente por medio de sus iniciales.

Los documentos afirman que:

“Los monumentos son de estilo severo; llevarán indicado el nombre del paraje, año y fecha en que acaeció la acción; así el número de los cautivos rescatados, de los indios muertos y guirnalda: coronas de laurel, esfinges, y las iniciales del invicto general adornarán estos monumentos”

Además, para la ocasión la Pirámide de Mayo fue iluminada y adornada con banderas de varias naciones y las calles que rodeaban la plaza, cubiertas también con ramas de laurel.

**María Lía Munilla Lacasa**



**ASRe AZ 450**

Decoraciones para la Fiesta de los Hacendados.

Bosquejos.

Lápiz, tinta y acuarela sobre papel grueso. Sin título ni firma.

Con escala sin denominar. Sin fecha.

830 x 597 mm.

**ASRe AZ 455**

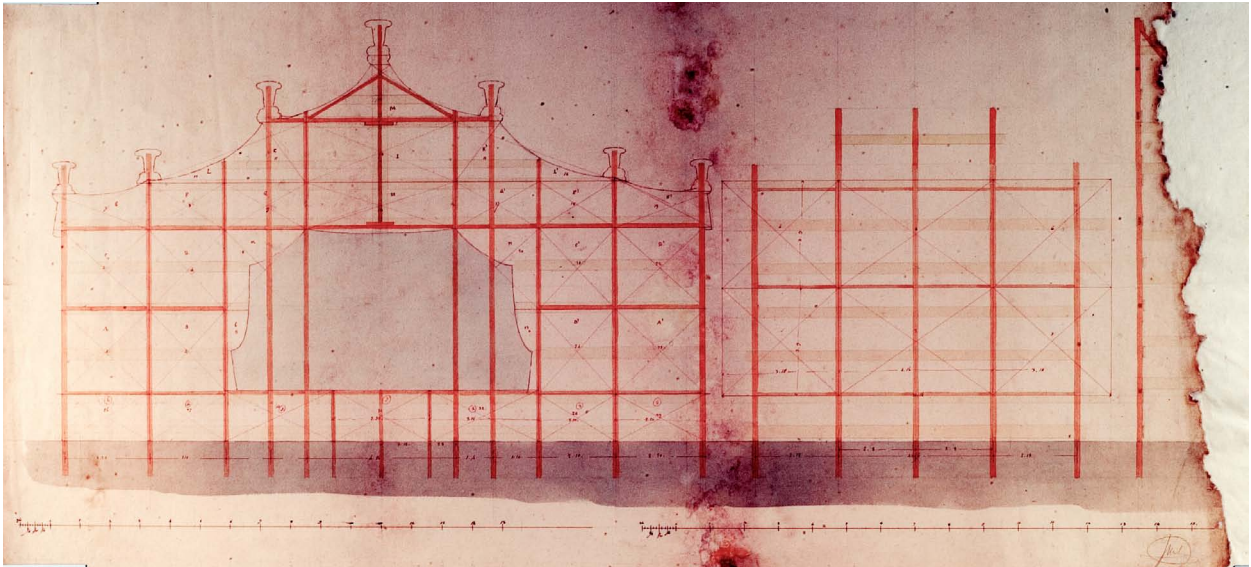
Decoraciones para la Fiesta de los Hacendados.

Proyecto de estructura de madera sustentante.

Vista. Lápiz, tinta y acuarela sobre papel grueso listado.

Sin título. Firmado por Carlo Zucchi en lápiz. Con escala sin denominar. Sin fecha.

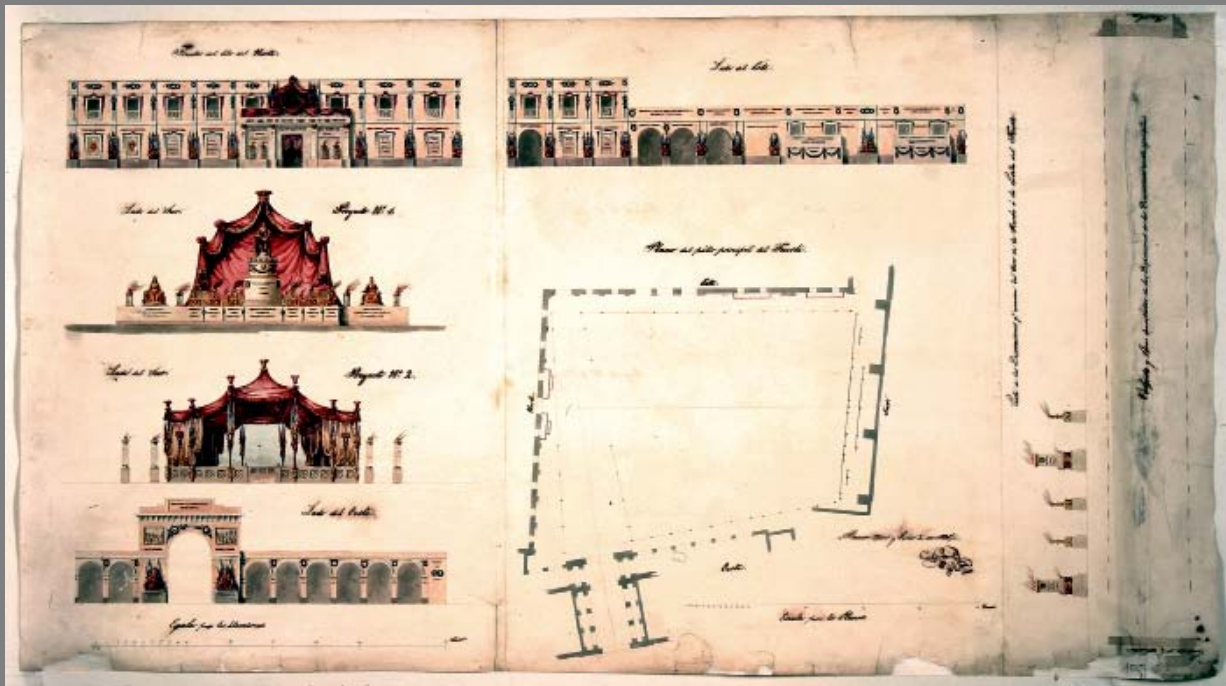
940 x 459 mm.





**ASRe AZ 156**

Alzadas de fachadas norte y oeste del Fuerte con decoraciones para la fiesta de los hacendados. Lápiz, tinta y acuarela sobre papel grueso pegados en tres partes. Firmado por Carlo Zucchi.  
Fecha: 2 de junio de 1835. Escala: Varas.  
700 x 1270 mm.



## APÉNDICE DOCUMENTAL

1. "Sucinto programa del Proyecto de la decoración que el que subscribe presenta para su aprobación al Sr. Ministro de Relaciones Exteriores la cual se debe colocar el 9 de Julio, día en que los S.S. Hacendados ofrecen una Guardia de Honor al Sr. Brigadier Gral. Don Juan Manuel de Rosas, Gobernador y Capitán General de la Provincia de Bs. As.

La decoración es toda relativa á la Campaña contra la [...] del S. y arranca del pié de la Recoba en la parte que mira al O.

16 monumentos simétricamente repartidos sobre las 2 orillas del empedrado que conduce del arco de la Recoba á la Portada del Fuerte. Señalan las principales acciones que han tenido lugar en la Campaña. Los monumentos son de estilo severo; llevarán indicado el nombre de los parajes, año y fechas en que acaeció la acción; así el número de los cautivos rescatados, él de los indios muertos y [...]: coronas de laureles, esfinges, y las iniciales del invicto general adornarán estos monumentos.

Por los intermedios de los mencionados monumentos habrá 28 candelabros alegóricos á la circunstancia.

La parte exterior de la Portada principal de la entrada del Fuerte será revestida con inscripciones, bajo relieves, banderas, etc. Las arcadas interiores y laterales de la mencionada portada lo serán también con coronas de laurel y olivos é inscripciones; todo alusivo al objeto de la Fiesta.

La elevación de la portada del Fuerte que da al Patio estará igualmente adornada como la que mira á la plaza del 25 de Mayo; mas se alzarán 2 grandes trofeos colocados sobre un elevado zócalo, destinados á simbolizar 2 de las principales acciones de la Campaña.

Las paredes de la casa de Gobierno que circundan el patio principal estarán todas pintadas de nuevo: estípides, triples coronas y semillas, cenefas, insignias, bajo relieves, etc., adornarán las ventanas de los altos; en el piso bajo habrá 16 trofeos, 12 transparentes con inscripciones y otros objetos de circunstancia. La portada principal de ingreso a la Casa de Gobierno frente al Ministerio de Guerra representará un monumento de estilo mixto – griego: cariátides en forma de ternos harán el oficio de columnas y soportarán la Balconada que estará revestida además de un bajo relieve de paño punzó. Al centro de la balconada se elevará un pabellón construido con banderas, hachas consulares, gorras de la Libertad y sobre todo resaltará el color punzó. Los trepedes efectivos estarán colocados al frente de la portada dando realce á esta parte de la decoración.

Las demás paredes de los 3 lados del patio O. E. y N. Estarán adornadas con guirnaldas, festones e inscripciones; en el friso que corre por todo el edificio estarán inscriptos los mas remarcables Santos del Ejército expedicionario. El costado del S. Estará ocupado por una gran tienda militar de 17 varas de ancho por 12 de alto. Su construcción será elegante. Trofeos, insignias militares y otros emblemas la embellecerán. Será dividida en 3 cuerpos, el del medio dejará ver el acampamento á las orillas del Río Colorado y á la distancia se percibirá el Monumento que se debe erigir en la Colina Clemente Lopez.

El conjunto de esta decoración producirá un efecto teatral.

72 candelabros y 600 candilejas dispuestas simétricamente entre la avenida al Fuerte y el patio de la Casa de Gobierno completarán el efecto que el Arquitecto compositor se propone sacar de la decoración que ha proyectado en cumplimiento de las órdenes que le han sido impartidas por el Sr. Ministro de Relaciones Exteriores y cuyos diseños tiene el honor de someter para su aprobación, acompañados del respectivo presupuesto que asciende al total de .... [puntos suspensivos en el original] permitiéndose al mismo tiempo el que deberían llamar la atención del Sr. Ministro para que quiera imponerse bien de las notas que se hallan a la [confuso en el original]. Sin el cumplimiento de aquellas no se podría efectuar la obra proyectada, ya que sin estos auxilios que solo con los medios que propongo se podrían proporcionar, quedaría imperfecta la obra ó bien saldría incomparablemente mas costosa.

# .| CARRO TRIUNFAL |.

Buenos Aires, 8 de Marzo de 1836

## Documentos gráficos:

A.S.R.e., A.Z. N°. 153.

## DOCUMENTOS ESCRITOS:

*La Gaceta Mercantil*, N°. 3866, 23 de abril de 1836.

*La Gaceta Mercantil*, N°. 3876, 5 de mayo de 1836.

Se trata de una vista de perfil y de frente de un carro triunfal profusamente ornamentado, con emblemas, banderas, personajes alegóricos y el retrato de perfil de un personaje.

Los carros ornamentales fueron habituales en las celebraciones públicas de la ciudad de Buenos Aires. Las más importantes fiestas patrias del período independiente contaron con estos despliegues como parte de los festejos, destacándose particularmente el carro que, representando al Templo de la Inmortalidad con el dios Júpiter sentado en sus escaleras, fue paseado durante las Fiestas Mayas de 1822. También en las ceremonias fúnebres se utilizaban carros ornamentados con elementos luctuosos, tal como el que llevó los restos del Coronel Dorrego desde la Catedral Metropolitana hasta el cementerio de la Recoleta en 1829, como parte de la ceremonia de traslado del cuerpo del militar desde la localidad provincial de Navarro –donde había sido fusilado por

el Gral. Lavalle un año antes– hasta Buenos Aires. Este carro funerario es bien conocido merced a la litografía que el artista francés Arthur Onslow realizara en las prensas litográficas de César Hipólito Bacle. Durante el período rosista, la utilización de carros triunfales fue una práctica habitual. Cabe destacar aquel descrito por numerosas fuentes que paseó en triunfo, tirado por hombres y mujeres, la esfigie de Rosas como parte de las celebraciones con motivo de su ascenso a la gobernación de la provincia de Buenos Aires en 1835.

Zucchi diseñó este carro triunfal como parte de las funciones para celebrar el primer aniversario de la segunda asunción de Juan Manuel de Rosas a la gobernación de la Provincia de Buenos Aires (13/4/1835). *La Gaceta Mercantil* sostiene que lo hizo “gratuitamente y con el objeto de contribuir por su parte con sus conocimientos al mejor lucimiento de la función.” Fue paseado por la ciudad y posteriormente conducido por más de mil ciudadanos con vestimentas federales a la casa del gobernador la noche del 18 de abril de 1836. Estaba decorado con diversos trofeos y banderas, además de los cuatro soles de rayos giratorios ubicados en las ruedas. De este conjunto se destacaba la

efigie del Gobernador que, sostenida por los genios de la Historia y el Mérito, era coronada de laureles por la alegoría de la Fama.

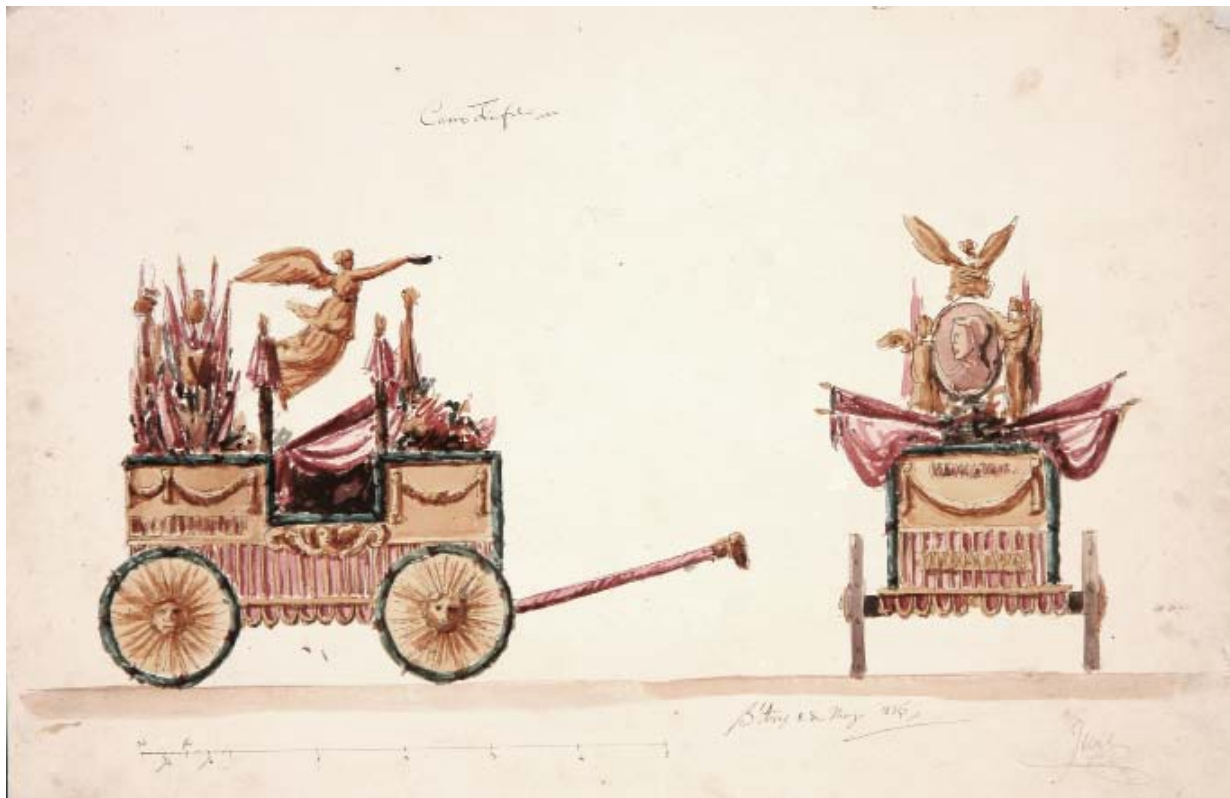
**María Lía Munilla Lacasa**

**ASRe AZ 153**

Proyecto de carro triunfal para fiesta conmemorativa. Vista de perfil y de frente.

Lápiz, tinta y acuarela sobre papel grueso. Firmado por Carlo Zucchi en lápiz. Bs.As., 8 de mayo de 1836. 8.

355 x 525 mm.



## APÉNDICE DOCUMENTAL

1. *La Gaceta Mercantil*, N° 3866, 23 de abril de 1836.

“Con motivo de las funciones que se han celebrado por el aniversario del advenimiento de NUESTRO ILUSTRE RESTAURADOR DE LAS LEYES al mando supremo de la Provincia se han pronunciado varias arengas en público, dirigiéndose los oradores á la inmensa concurrencia reunida con ocasión de dichas fiestas. Estas alocuciones han tenido lugar en la majestuosa y popular función que se verificó el Lunes 18 por la noche, en que paseó por la ciudad un hermosísimo carro triunfal con el busto de Nuestro Ilustre Restaurador de las Leyes, acompañado de músicas militares y de un pueblo inmenso. Por no defraudar al público de la lectura de estas arengas, acerca de lo que ha manifestado bastante deseo, publicamos hoy las de los Señores ciudadanos Don Lucio Mansilla y D. Agustín Garrigós (...)” [Al día siguiente se publica la de Baldomero Gracia].

2. *La Gaceta Mercantil*, N° 3876, jueves 5 de mayo de 1836.

“El día 13 de abril pertenece á los días faustos de nuestros anales patrios. Su aniversario ha sido celebrado con el mayor entusiasmo y con las más clásicas y solemnes demostraciones de júbilo patriótico. La función celebrada con este motivo en la parroquia de la Catedral al Sud, la del carro triunfal, y otras expresiones entusiastas han demostrado que el Pueblo de Buenos Aires bendice la mano firme y hábil que sostiene la balanza de sus destinos. Ofrecimos una particular descripción de estas funciones y ahora cumplimos con este grato deber (...) [- Las celebraciones tuvieron lugar los días 16, 17 y 18 de abril por las lluvias ocurridas el día 13.

- El día 16 una multitud de ciudadanos presidida por el Juez de Paz de la Parroquia Catedral al Sud, D. Julián Díaz de Vivar, se presentó en la casa de Rosas para tomar un retrato y, conducido en triunfo, colocarlo en el exterior de la Iglesia de San Ignacio.

-El día 17, se esperó al Sol de Abril junto a la Pirámide y el Sr. Antonio Reyes proclamó un discurso. Inmediatamente se congregaron en la casa de José María Rojas y de allí se dirigieron a San Ignacio donde estaba el retrato de Rosas sostenido por dos estatuas representando la Sabiduría y el Valor, en actitud de elevarlo hacia el Templo de la Inmortalidad, también pintado en un lienzo ubicado más arriba.

-Hubo Te Deum y luego se sirvió un refrigerio en una sala donde había un retrato de Rosas y la bandera del Ejército Expedicionario del Sud. También había numerosas inscripciones alusivas.

-Por la noche hubo fuegos de artificio en la plaza, organizados por Carlos Huergo. Luego, una función teatral y una arenga pronunciada por D. Fernando María Cordero.

-El día 18 por la noche se ofreció una función dirigida por el coronel Joaquín María Ramiro con un carro triunfal que paseó por las noches.

“(...) Esta obra grandiosa y de mucho gusto fue arreglada por el Sr. Ingeniero D. Carlos Zucchi, gratuitamente y con el objeto de contribuir por su parte con sus conocimientos al mejor lucimiento de la función. El carro triunfal estaba adornado con trofeos elegantes; de entre estos se levantaba la Fama que coronaba de laureles el busto de S. E. El Sr. Gral. Rosas, el que estaba sostenido por dos genios que representaban la Historia y el Mérito. Las ruedas del carro representaban cuatro Soles; los centros eran fijos y los rayos gigantes, lo que formaba una hermosa perspectiva. Más de mil ciudadanos federalmente vestidos acompañaron y condujeron este carro triunfal desde el Parque de Artillería hasta la casa de S. E. El Señor Gobernador (...)”

- Al paso del carro se reunió un gran concurso, se interpretaron músicas militares y hubo una lucida iluminación. Mientras transitaba, se proclamaron tres arengas.

- La Parroquia Catedral al Sud estaba bellamente decorada: por las calles se elevaban “(...) monumentos dignos de figurar entre las que en otras naciones poderosas y antiguas se han dedicado en homenaje de gratitud á los héroes y hombres ilustres (...)”.

- Banderas, tapices, cuadros en el exterior de las casas. En el diario se describen además, todas las inscripciones que había en las fachadas de cada familia (con los nombres), calle por calle.

# .| PROYECTO DE DECORACIÓN PARA LAS FIESTAS MAYAS DEL AÑO 1829 |.

*Buenos Aires, sin fecha.*

## Documentos gráficos:

*ASRe, AZ N° 154,  
800.*

## DOCUMENTOS ESCRITOS:

ASRe, AZ. Bs. As., 1830, Lug. 15, al "Gefe de Policia a proposito del proyecto de las Fiestas Mayas".

AGN. Fiestas cívicas. Policía X-36-2-9.

En la lámina N° 154 se observa la planta de una columnata octogonal organizada en torno a la Pirámide de Mayo y dos propuestas de alzada diversas para los lados del octógono. En el proyecto N° 1, Zucchi propone una alzada más suntuosa, que articula una sucesión de columnas con entablamento, interrumpida por elevaciones de templos en tres de sus lados, con un arco triunfal coincidente con el arco de la Recova. Los elementos ornamentales así como las estatuas en algunos de los intercolumnios, conforman un proyecto más elaborado –y por lo tanto más oneroso– que el proyecto N° 2, el cual reduce los elementos ornamentales al mínimo y reemplaza el arco de triunfo por pilares coronados con figuras ecuestres en el lado paralelo a la Recova.

La lámina N° 800 no está fechada ni firmada, pero su semejanza con el proyecto anterior hace pensar en un boceto, realizado a lápiz, en el cual aparece la articulación completa de la alzada

del proyecto N° 1.

Las fiestas cívicas en Buenos Aires fueron celebradas, aun desde tiempos coloniales, con tres días de festejos públicos en las plazas de la ciudad. Las columnatas erigidas con materiales efímeros –telas encoladas, maderas pintadas y otros– fueron siempre elementos insoslayables de los programas festivos, además de las músicas, los desfiles militares, los entretenimientos populares –sortijas, cucañas, etc.–, los fuegos de artificio y el Tedeum. A partir del gobierno de Rivadavia, las arquitecturas efímeras fueron diseñadas por arquitectos profesionales y construidas por artesanos probos en la materia, seleccionados por concurso público. Estos despliegues decorativos, lejos de funcionar sólo como escenografías ornamentales de los eventos, actuaron como verdaderos soportes visuales de una prédica política y propagandística al servicio del régimen de turno.

Este proyecto de Zucchi propone una columnata octogonal, erigida en torno a la Pirámide de Mayo. Estas columnatas podían ser también de formas múltiples, cruciforme, por ejemplo, distribución que permitía una mejor circulación y una más vistosa perspectiva de la Plaza de la Victoria. Sin embargo, y aun cuando en el archivo de Zucchi existen pro-

puestas de este tipo, los proyectos del arquitecto finalmente erigidos y las crónicas periodísticas son coincidentes en que la forma más habitual dada a estas construcciones era la circular o la octogonal, como en este caso.

La columnata propuesta por Zucchi para ornar la Plaza de Mayo con motivo de las Fiestas Mayas de 1829 estaba compuesta por 86 columnas de orden dórico de más de 4 metros de altura. Sería levantada por el maestro carpintero Ballman Malouvie –ganador del remate público de ese año– y pintadas al temple por el pintor Gabriel Bouchez, artesanos de reconocido oficio, quienes debían seguir el programa elaborado por Zucchi, pero firmado por Juan Pons, Ingeniero Jefe del Departamento de Ingenieros Arquitectos de la Provincia.

El 10 de marzo de ese año aparece publicado en el diario *Gaceta Mercantil* el llamado a concurso de carpinteros. Generalmente dichos concursos eran convocados para todos los rubros de artesanos –pintores, herreros, iluminadores, especialistas en fuegos de artificio, etc.– y no exclusivamente para carpinteros. En 1829, sin embargo, el rubro pintura no fue concursado, sino sometido a elección pública y al consejo de “profesores”. Los pintores debían entregar una pieza en miniatura –una pequeña columna decorada según el diseño del ingeniero arquitecto–, a partir de la cual se comprobaba su experiencia en el oficio.

“A los pintores de las dos propuestas anteriores [además de Bouchez, los señores José Fonseca conjuntamente con Mariano Pizarro] se les mando presentar dos muestras arregladas al diseño dado por el ingeniero: y puestas a la expectación publica y pedido su dictamen a varios profesores, generalmente decidieron por la preferencia del trabajo hecho por D. Gabriel Bouchez, y se le encargó la execucion de la obra”<sup>1</sup>

Lamentablemente hoy no se posee ninguna información acerca de otras obras realizadas por estos artesanos en el campo de la plástica o noticias sobre su trayectoria artística, vacío que lamentamos puesto que, ignorados por nosotros, fueron verdaderos artistas en su época. Sin duda, la pintura era uno de los ítems más cuidados en la organización de las fiestas cívicas, provocando no pocos debates en torno a cuestiones de estética, probidad del artesano, conveniencia de tal o cual motivo iconográfico, principalmente durante el período rivadaviano. Consciente del rol pedagógico de la fiesta, Rivadavia supervisó hasta el extremo el mensaje que en ella se quería transmitir. La pintura, tan cara a estos fines, fue uno de los aspectos más cuidados por su administración en el ámbito de las fiestas conmemorativas.

Finalmente, en 1829, dado el tenso clima político que reinaba en Buenos Aires por el enfrentamiento entre Lavalle y las fuerzas federales al mando de López y Rosas –que conduciría a la elección de este último como gobernador–, la celebración no pudo llevarse a cabo. Pese a ello, las decoraciones fueron construidas y la celebración patria debió ser trasladada para el 9 de Julio.

**María Lía Munilla Lacasa**

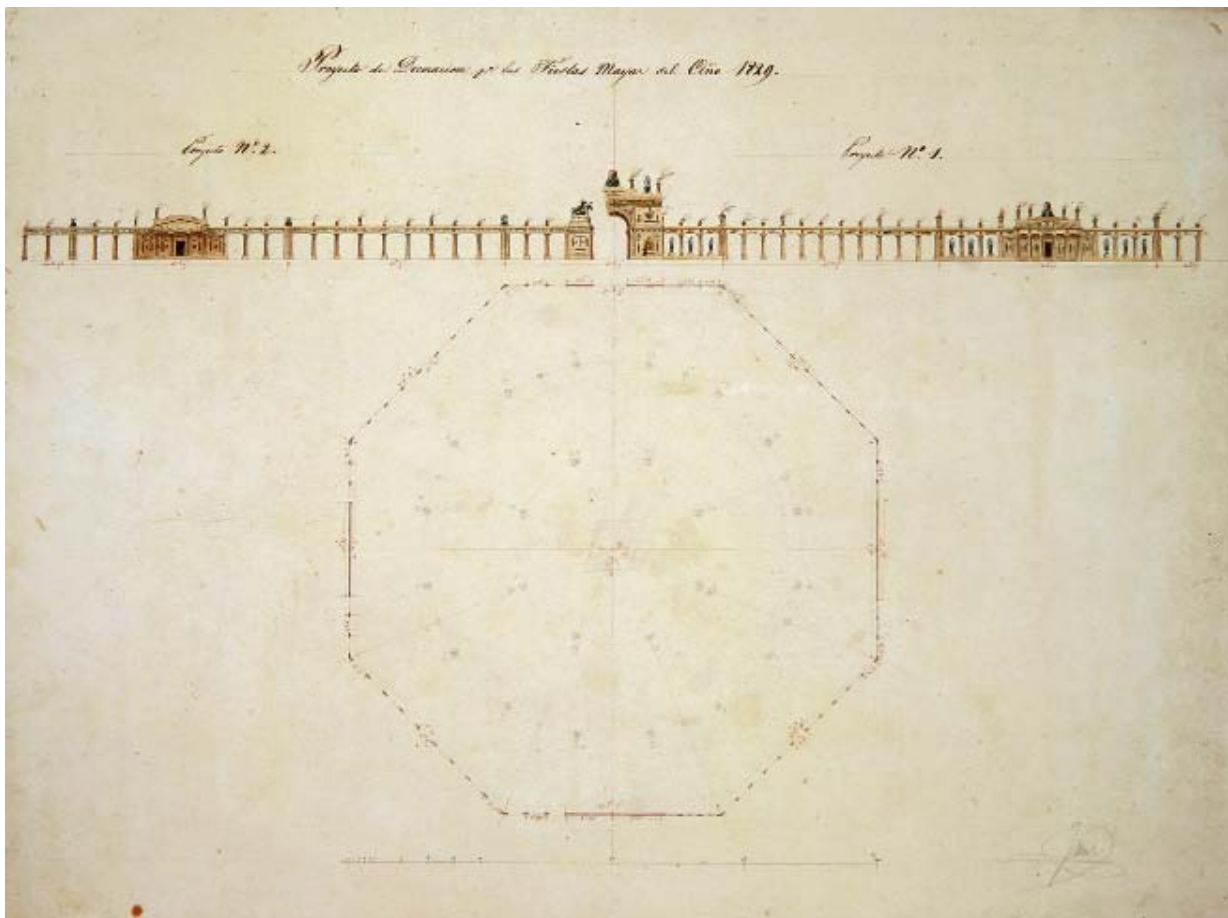
<sup>1</sup> AGN Fiestas Cívicas. Policía. X- 36-2-9.



ASRe AZ 154

Dos proyectos de columnata y arcos triunfales para las Fiestas Mayas del año 1829. Planta octogonal para la disposición de columnata y arcos en la Plaza de Mayo. Lápiz, tinta y acuarela sobre papel grueso. Firmado por Carlo Zucchi en lápiz.

487 x 650 mm.





## APÉNDICE DOCUMENTAL

**1. Gefe de Policía a propósito del proyecto de las Fiestas Mayas, Minuta.**

Sr. Jefe de Policía,

El 15 de Febrero del año próximo pasado, me hallaba empleado al servicio de esta benemérita Provincia, en calidad de Segundo Ingeniero-Arquitecto. Era esta la época fijada por el Gobierno para que el Departamento de que hacia parte se ocupe del proyecto de las Fiestas-Mayas. Por lo común, este proyecto es muy sencillo; pero en este año el Sr. Ministro de Gobierno [Tomás Guido] ordenó que las Fiestas se celebraran con la mayor magnificencia. A este fin, el Departamento presentó dos proyectos; el Ministro adoptó el que llenaba las miras del Gobierno y al mismo tiempo era el menos costoso. Las atribuciones de los Ingenieros de Provincia con respecto á dichas Fiestas, se limitan á una simple inspección de la ejecución de los trabajos. La complicación del Proyecto adoptado, requería que el mismo Arquitecto autor de este proyecto, se dedicara enteramente á su dirección. El Sr. Ministro conociendo esta necesidad se dignó encargarme de ella, comprometiéndose en hacerme gratificar por el Gobierno la debida indemnización de mis trabajos. En efecto, ejecuté las órdenes del Ministro, tomando en consideración tanto la parte económica como la ejecutiva. Los sucesos que sobrevinieron no permitieron celebrar las Fiestas de este año, ni el Ministro pudo llenar su compromiso. Esperaba que se hiciesen las Fiestas de este año para reclamar á la autoridad competente el fruto de mis faenas. Pero una sabia medida gubernativa dispuso de otro modo de los fondos que debían invertir en ellas. Sin embargo esta disposición de la autoridad no se opone á que mi reclamo sea acogido por la equidad del Sr. Jefe de Policía, autoridad que conozco ser competente en este caso y á que me dirijo con la plena confianza que no encontrará obstáculo alguno.

Tal vez será un impedimento el no poder presentar una orden escrita del susodicho Ministro, para probar el encargo y la promesa que se hizo; pero en lugar de este documento que legalizaría mi recurso, llamo al testimonio de cuantos empleados que componían en aquel tiempo el Depto. de Policía, de los cuales un gran número desempeña hoy los mismos cargos en este Depto. los cuales no pueden menos de atestar por la verdad que en el curso de dos meses y medio, me vieron ocupado no solo en la dirección de las obras de las Fiestas Mayas, pero aun trabajando personalmente, siendo una de mis capacidades la de pintar la decoración.

Séame permitido agregar para probar que esta obra me fue especialmente encargada, que cuando en el mes de Marzo del corriente año, el Superior Gobierno quiso saber en que estado se hallaba la decoración de las Fiestas Mayas del año anterior, V. S. ordenó á Don Domingo Trillo, actual contador tesorero del Depto. de su mando, me mandase á buscar para que diera la relación que exigía la Autoridad. Fue en seguida de eso que tuve el honor de elevar á manos de V.S., fecha 14 de abril de este año, el prospecto demostrativo que se me había pedido, acompañándolo con planos análogos de construcción y con un oficio de informe sobre el asunto.

Podría aducir una prueba que acabaría de avalar lo que tengo expuesto; es que cuando por disposición gubernativa, cada uno había de tomar las armas, y que con tanto rigor se exigía de todos los empleados un servicio activo, yo fui exceptuado como lo prueba el documento adjunto.

Si las razones poderosas que con el debido respeto he expuesto ante V. S.; si mi trabajo que existe en los almacenes del Estado pueden darme el derecho de reclamar la gratificación que me fue prometida, es al tribunal de la equidad del Sr. Jefe de Policía que subordino mi reclamo, bien persuadido que no inútilmente un artista habrá reclamado la recompensa de sus faenas; por esto es que me lisonjeo ver llenados mis deseos.

Tengo el honor de ser de V.S. Sr. Jefe de Policía, con todas las consideraciones debidas,

Su muy obediente servidor,

Q.S.M.B.

Bs. As y julio 15/830    Zucchi

[ASRe., B.A., 1830, Lug. 15, al "Gefe de Policía a propósito del proyecto de las Fiestas Mayas".]

# .| PROYECTOS DE DECORACIONES PARA LA PIRÁMIDE DE MAYO |.

*Buenos Aires, sin fecha.*

## Documentos gráficos:

*ASRe, AZ N° 486, 495, 479.*

Estos proyectos muestran tres propuestas diferentes de decoración para la Pirámide de Mayo en ocasión de celebraciones conmemorativas. La lámina N° 486 (que lleva por título "Proyecto N° 1") es la propuesta más compleja en términos ornamentales ya que supone un recubrimiento completo de la Pirámide con una estructura de carácter efímero. Esta estructura consta de un basamento que recubre las rejas que rodeaban al monumento, sobre cuyos pequeños pilares se han ubicado unos conjuntos decorativos compuestos de banderas y hachas de los lictores, además de inscripciones alternadas con coronas vegetales. La Pirámide en sí aparece recubierta por una estructura compuesta por un basamento circular, ornado con inscripciones, sobre el que se eleva una columna acanalada rematada en una esfera atravesada por una leyenda. A los cuatro lados de la columna aparecen conjuntos ornamentales aparentemente compuestos por una pica rematada con un gorro frigio, una figura alada y banderas.

El proyecto representado en la lámina N° 495 ("Proyecto N° 2"), es sensiblemente más sencillo en términos decorativos. Consta de una serie de banderas ubicadas en los pilares de las re-

jas de la Pirámide, cuatro pequeñas columnas –localizadas sobre los pilares angulares– que rematan en lámparas votivas, inscripciones y guirnaldas desde el basamento hasta el remate del monumento y una serie de coronas vegetales distribuidas en diversos sectores.

El proyecto N° 479 propone una decoración intermedia entre las anteriores. Repite la idea de cubrir las rejas de la Pirámide con un basamento que destaca los pilares de la misma con cuerpos ornamentales compuestos aparentemente por figuras alegóricas rodeadas de banderas e inscripciones, conjuntos que alternan con lámparas votivas. Por lo demás, el cuerpo principal del monumento aparece ornamentado con guirnaldas, inscripciones, lámparas y coronado por una bandera.

Si bien los proyectos no están datados, corresponden al período en que Zucchi se desempeñó como funcionario del régimen rosista. El proyecto N° 479 aparece claramente relacionado con una etapa más definitiva del rosismo al primar el color punzó en los ornamentos y en la bandera del remate. En cambio, los otros dos proyectos (N° 486 y 495) pueden haber sido elaborados –y muy probablemente levantados– en un período anterior, quizás

durante el primer gobierno de Rosas o durante el interregno, antes de 1835.

La decoración de la Pirámide de Mayo fue desde siempre uno de los aspectos más cuidados de las fiestas conmemorativas de la ciudad de Buenos Aires. Desde su levantamiento en 1811, fue soporte de numerosos ornamentos – banderas, guirnaldas, colgaduras– e inscripciones alusivas al evento a conmemorar. En épocas de escasez económica, los festejos cívicos se limitaban al rezo del Tedeum, algunas salvas de artillería y al reducido, pero siempre presente, ornamento de la Pirámide.

Es interesante ver si, entre las banderas, se ubican figuras alegóricas y de qué se trata.

Las láminas que llevan por título "Proyecto N° 1" y "Proyecto N° 2" (N° 486 y 495), precisamente por estar tituladas de esta forma, parecen ser dos alternativas de decoración de la Pirámide de Mayo para una misma ocasión. Los proyectos muestran dos variantes, una más costosa y otra más sencilla y, pese a que no se han encontrado más datos sobre estos proyectos, es dable suponer, por las constantes restricciones que el erario público sufría por entonces, que se haya levantado el proyecto N° 2.

**María Lía Munilla Lacasa**

*ASRe AZ 486*

Decoraciones de la Pirámide de Mayo. (Proyecto N° 1).

Lápiz, tinta y acuarela sobre papel grueso. Sin título. Firmado por Carlo Zucchi en lápiz. Con escala en lápiz. Sin fecha.

497 x 337 mm.





**ASRe AZ 479**

Decoraciones para la Pirámide de Mayo en ocasión de celebraciones conmemorativas.

Tinta y acuarela sobre papel grueso. Sin título.

Firmado por Carlo Zucchi en lápiz. Sin denominación de escala. Sin fecha.

495 x 309 mm.



**ASRe AZ 495**

Proyecto de decoraciones para la Pirámide de Mayo en ocasión de celebraciones conmemorativas. (Proyecto N.º 2) Tinta y acuarela sobre papel grueso. Sin título. Firmado por Carlo Zucchi en lápiz. Con escala sin denominar. Sin fecha. 492 x 338 mm.

# .| DECORACIONES PARA LA PIRÁMIDE DE MAYO EN 1831 |.

Buenos Aires, 1831.

## Documentos gráficos:

ASRe, A.Z. N° 493,  
489.

## DOCUMENTOS ESCRITOS:

1. AGN, Fiestas Cívicas. Sala X, 36-3-4.
2. *La Gaceta Mercantil*, diario comercial, política y literatura.  
Viernes 27 de mayo de 1831.  
Lunes 11 de julio de 1831, p. 3, col. 2.

Las láminas N° 493 y 489 muestran las cuatro caras de la Pirámide de Mayo decorada con diversas inscripciones y motivos ornamentales en ocasión de celebraciones conmemorativas.

En estos dos proyectos Zucchi elabora un programa de leyendas y ornamentos que se aplicó a la Pirámide de Mayo en ocasión de las celebraciones de las Fiestas Mayas del año 1831. Si bien las láminas no están firmadas ni fechadas, se sabe que corresponden a este año ya que el detalle de las decoraciones que la Pirámide debía llevar y que aparecen en el ángulo superior izquierdo de la lámina N° 493, coincide con las descripciones proporcionadas por los diarios de la época. En las cuatro caras del basamento figuraron sucesivamente las leyendas *Restaurador de las leyes*; los nombres de los que suscribieron el acta de la Independencia de las Américas del Sur; *Honor a los va-*

*lientes que han perecido en sostén de la libertad americana* y una décima o dos octavas (letras A, D, F y H). En los plintos se leían las palabras *fuerza, libertad, patria y unión* (letras B, E, G y Y), mientras que el cuerpo principal de la Pirámide fue ornamentado con la inscripción *Independencia de las americas* (letra C); el Escudo Nacional; el Sol de Mayo y la leyenda *25 de Mayo de 1810* (letra L). Además, y aunque no figura en los proyectos de Zucchi, la decoración de la Pirámide se completaba con las banderas de Argentina, Francia, Estados Unidos, Inglaterra y Brasil, en una clara referencia a las coyunturas internacionales vividas por el país en esos momentos.

Las inscripciones y decoraciones para la Pirámide eran realizadas sobre bastidores de tela pintada, suspendidos de los lados del monumento. El encargado ese año de realizar el trabajo fue el Sr. Feliciano Malmierca, según figura en el contrato firmado por él con la Policía.

**María Lía Munilla Lacasa**



ASRe AZ 489

Decoraciones de la Pirámide de Mayo. (Proyecto N° 1).

Lápiz, tinta y acuarela sobre papel grueso.

Sin título. Firmado por Carlo Zucchi en lápiz. Con escala en lápiz. Sin fecha.

497 x 337 mm.



ASRe AZ 493

Decoraciones para la Pirámide de Mayo en ocasión de celebraciones conmemorativas. Con inscripciones.

Tinta y acuarela sobre papel grueso. Sin título y sin firma. Sin escala denominada. Sin fecha. 527 x 356 mm.



## APÉNDICE DOCUMENTAL

*La Gaceta Mercantil, diario comercial, político y literario.*

N° 2197. Buenos Aires, Viernes 27 de Mayo de 1831. Pág. 2, col. 1 y 2.

Descripción fiesta 25 de Mayo de 1831.

"(...) Doblemente célebre el presente aniversario del 25 de Mayo, por los caros recuerdos que trae y por el porvenir lisonjero que los últimos sucesos de este mes de la América y la libertad nos pronostican, él ha sido festejado con todo el entusiasmo que excitan tan plausibles motivos. En otras ocasiones se habrá visto tal vez un fausto más suntuoso y de consiguiente más costoso pero jamás se ha rendido al Sol de Mayo un homenaje más puro, más general, ni más digno, que en su vigésimo primer aniversario.

La plaza de la Victoria se hallaba adornada de un modo simple más análogo y elegante a la vez. Estaban allí dispuestos todos los juegos y diversiones que se han acostumbrado en años anteriores. La pirámide estaba revestida de decoraciones muy hermosas, y de un diseño del todo aparente. En sus cuatro frentes se leían las siguientes inscripciones:

En el del O:

"Hundiese en el abismo la anarquía / Que tan horribles males ha causado: / Allí yace también la tiranía, / y su poder allí se ha sepultado. / Acércate, pues, ya astro del día. La injuria de la patria se ha vengado, / y sus hijos te ofrecen en sus pechos / La alma libertad de sus derechos.

En el E. los nombres de los ciudadanos firmantes del acta de la independencia:

Laprida...Rivera, Darragueira...Tames / Acevedo...Maza / Bustamante...Barros / Aráoz... Paso / Gallo...Sáenz / Malavia(sic)...Medrano / Colombes...Pacheco de Melo / Cabrera... Godoy Cruz / Serrano... Uriarte / Boedo...Loria / Rodríguez...Cabrera / Gorriti... Bulnes...Anchorena / Gascón....

En el del N:

Honor a los valientes / que han perecido / en sostén / de la libertad americana.

En el Sud:

Restauración de las Leyes.

A su alrededor flameaban los pabellones nacional, norteamericano, inglés, francés y brasilero.

La función de la iglesia celebrada el día 25 ha sido la más espléndida. Un numeroso y lucidísimo cortejo acompañó a S.E. el Gobierno Delegado al templo, pasando por entre las filas de cerca de dos mil ciudadanos soldados de las tres armas que al mando del Sr. General Vedia hacían los honores militares. La extrema hermosura del templo daba mayor realce a este brillante acto. Entre los individuos que componían el acompañamiento, notamos a los Sres. Generales Mancilla, Guido, Pueyrredón, Alvear y Brown, a los Sres. Cónsules Generales de Francia y del Brasil, el Sr. Cónsul de Hamburgo, el Sr. Vicecónsul de los Países Bajos. El Señor Dean Dr. D. Diego Estanislao Zabaleta celebró la solemne misa de acción de gracias. El Sr. Cura de la Merced Dr. D. Ramón Olabarrieta pronunció una oración igualmente distinguida por su elocuencia como por la sublimidad de los sentimientos patrióticos que respiraba. S.E. a su regreso a la casa de gobierno recibió las felicitaciones del Sr. Presidente del Supremo Tribunal de Justicia de parte de la Magistratura del Sr. Inspector General, de parte del ejército y milicias; del Señor Canónigo Dr. D. Valentín Gómez de parte del Venerable Senado Eclesiástico; del Sr. Vicerrector de la Universidad, de parte de aquel establecimiento; del Ilmo. Sr. Vicario Apostólico; y del Rdo. Padre Provincial de San Francisco.

"La tarde del 25 una lucida comparsa de jinetes elegantemente vestidos, y con los caballos gustosamente engarzados, divirtieron a los innumerables espectadores con la demostración de su destreza en el juego de la sortija.

Las dos primeras noches de las fiestas se exhibieron porción de fuegos artificiales del mayor gusto, alegrando la escena que presenciaba una reunión extraordinaria y brillante de gentes, la música af...stada en las galerías de la casa de Justicia, con arias hermosas y favoritas ejecutadas con maestría. En el teatro se representaron con asistencia del Exmo. Gobierno y una concurrencia tan distinguida como numerosa, previo siempre el himno nacional, la primera noche, la Tragedia de Oscar, la segunda la de Antígona, y la última debía haberse dado la comedia El desdén con el desdén, que no tuvo efecto por el mal tiempo, el que impidió quemar los fuegos que estaban preparados".

2. *La Gaceta Mercantil, diario comercial, política y literario.*

Nº 2232. Buenos Aires, lunes 11 de julio de 1831. Pág. 3, col. 2.

Relato fiestas 9 de Julio.

“Las celebraciones en conmemoración del día de la Independencia, no han sido tan espléndidas este año como se había esperado, a causa de haberse suspendido la función de la iglesia con motivo de la ausencia de S. E. el Sr. Gobernador propietario.

La plaza se hallaba dispuesta casi en los términos que para el 25 de Mayo.

-La pirámide presentaba las mismas hermosas decoraciones, sustituyendo en el frente del Norte la siguiente inscripción a la anterior: “Bajad de Cielo Libertad sagrada, / Terciad la augusta veste, y esgrimiendo / El garzo cuello, la cabeza alzada / Lo que el cielo ordenado, ve diciendo / Oíd mortales, oíd, que denodada / Ya lanza de su boca el trueno horrendo: / LA RIVERA DEL PLATA ETERNAMENTE / LIBRE SERÁ, FELIZ e INDEPENDIENTE.”

La fortaleza y los buques de guerra nacionales hicieron salva al salir el sol, a mediodía, y al ponerse el sol. La capitana de la escuadra se hallaba empabezada, y los buques mercantes tanto nacionales como extranjeros tenían enarboladas sus banderas. En la plaza de la Concepción una lucida comparsa de jinetes ejecutó el juego de la sortija, entreteniéndolo a una numerosa concurrencia. Por la noche hubo iluminación general como en la víspera, y se quemaron varias piezas vistosas de fuegos artificiales, cuya exhibición y la música en las galerías de la casa de Justicia, que tocó algunas arias selectas de las óperas más favoritas atrajo a un número bastante crecido de espectadores. A la representación de Juan de Padilla en el Teatro, que fue precedida del Himno Nacional, asistió una concurrencia brillante y numerosa.”

# .| ARCO TRIUNFAL POR SALTA |.

Buenos Aires, sin fecha.

## Documentos gráficos:

ASRe, AZ N° 498

En este proyecto se observa un arco efímero –puede tratarse de un tramo de una arquería más extensa–, con dos inscripciones: Patria y Salta, probablemente correspondientes al anverso y reverso de dicho tramo. Las columnas que sostienen el arco están ornamentadas con las siguientes pinturas: en coincidencia con el lado que lleva la inscripción Patria, en la columna derecha aparece una corona de laurel, y en la izquierda, el haz de varas de los lictores. En el lado que lleva la inscripción Salta, se repite el haz de varas en la columna derecha, y en la izquierda, aparece una cartela, probablemente imitando las romanas (?) con la inscripción S.P.Q.R. En ambos lados, las columnas rematan en gorros frigos.

Además, el proyecto muestra el sistema constructivo del arco y, según las leyendas, el plano, el corte, las elevaciones y la construcción de los doce “trozos de columnas”.

Los arcos triunfales se enraízan en una antigua tradición asociada a las celebraciones públicas, tanto en Europa como en América. De diverso tamaño e importancia según los casos, en nuestro medio se levantaron para festejar diversos acontecimientos desde la época colonial. Durante el período indepen-

diente, el levantamiento de arcos triunfales –y de galerías porticadas circulares u octogonales en la Plaza mayor– fue una práctica muy corriente, evidenciada en los documentos escritos.

Al no estar datado este proyecto, es difícil saber con exactitud para qué oportunidad fue realizado. Dadas las inscripciones arriba descritas, podría tratarse de una arquería levantada para recordar la batalla de Salta, uno de los triunfos más importantes de los ejércitos revolucionarios, la cual había tenido lugar el 20 de febrero de 1813. Si bien esta es una hipótesis válida, resulta extraña dado que en el calendario festivo de la época no se solían organizar festividades conmemorativas de estos hechos tan puntuales del pasado, sino que estos aparecían recordados por medio de inscripciones en el contexto de celebraciones cívicas más importantes como el 25 de Mayo o el 9 de Julio.

Existe otra hipótesis acerca el proyecto a mediados de la década del 1830. En efecto, en 1834, el mismo año en que el Dr. Manuel Vicente Maza debió asumir la presidencia de la Legislatura porteña ante la reiterada negativa de Rosas de aceptar la gobernación de la Provincia de Buenos Aires sin el goce de facultades extraordinarias, se produjo un

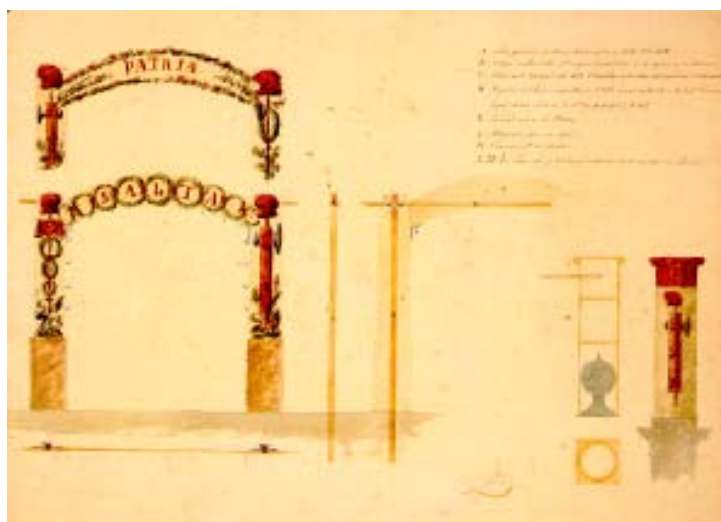
deterioro en las relaciones entre el gobernador de Salta, el general Pablo de Latorre, y el de Tucumán, Alejandro Heredia. Latorre sospechaba que Heredia no sólo favorecía ciertos movimientos revolucionarios en Salta –que el primero había logrado sofocar– con el objeto de colocar en el gobierno de dicha provincia a su hermano Felipe Heredia, sino que estimulaba la intención separatista de Jujuy del territorio salteño. En noviembre de ese año Heredia avanzó militarmente sobre Salta. Enterado el gobierno porteño, decidió intervenir enviando al Gral. Facundo Quiroga a mediar en el conflicto. El 6 de febrero de 1835 se logró finalmente un tratado de amistad entre Santiago del Estero, Salta y Tucumán, pero de regreso de esta misión, Quiroga es asesinado en Barranca Yaco.

Teniendo en cuenta esta situación histórica, el proyecto de Zucchi podría haber sido diseñado en una fecha posterior a la firma de dicho tratado de amistad, es decir, después de febrero de 1835. Cabe preguntarse si se erigió –y eventualmente cuándo y dónde– puesto que los sucesos posteriores –el asesinato de Quiroga– opacaron toda celebración en trono a la paz y desencadenaron la elección de Rosas a la gobernación de Buenos Aires por segunda vez.

**María Lía Munilla Lacasa**

**ASRe AZ 498**

Proyecto para arcos ornamentales conmemorativos con leyendas alusivas. Con anotaciones técnicas. Lápiz y acuarela sobre papel grueso. Sin título ni firma. Con escala sin denominar. Sin fecha. 680 x 500 mm.



# .| CATAFALCO PARA EL GOBERNADOR MANUEL DORREGO |.

Buenos Aires, 30 de octubre, 1829.

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 9, 449,  
948.

## DOCUMENTOS ESCRITOS:

1. ASRe. Carte Professionali 1. Documentos honoríficos e d'altro genere - 1796-1840.
2. AGN, Sala X, 44-6-18.

La lámina N° 9 presenta el proyecto del catafalco al coronel Manuel Dorrego en planta y en alzada. Se trata de una plataforma sobreelevada, de base circular de grandes dimensiones, ubicada entre los pilares del crucero de la Catedral, a la que se accede por medio de una escalera. Los motivos ornamentales de este sector se reducen a guirnaldas, vasos y lámparas votivas que, en una secuencia alternada entre lámparas de diverso tamaño, recorren la plataforma. Sobre esta estructura se alza el cuerpo principal del monumento, de planta cuadrangular con escaleras a sus lados, donde se ubicaba la urna funeraria. El conjunto remata con otra lámpara votiva sostenida por imágenes de mujeres dolientes, motivo iconográfico que se repite en los cuatro ángulos del cuerpo principal. Diversas inscripciones y leyendas enriquecen el monumento. Una suntuosa colgadura de paño negro bordado, suspendida desde la cúpula del templo, ofrece un marco espectacular al conjunto.

Las láminas N° 449 y 948 corresponden a este mismo proyecto. En ellas Zucchi muestra las estructuras de madera para el catafalco tanto en planta como en alzada y realiza una serie de cálculos e indicaciones breves para su construcción.

El año en que Zucchi diseña este proyecto, es un año muy importante desde el punto de vista político e institucional de la Argentina. La caída del sistema presidencialista de Bernardino Rivadavia en 1827, había significado el retorno a una organización política federal, basada en la autonomía de las provincias, a la vez que había provocado un agudizamiento en los enfrentamientos facciosos entre unitarios y federales. En agosto de 1827 fue elegido gobernador de la provincia de Buenos Aires el coronel Manuel Dorrego, quien debió dirigir un Estado anarquizado, sin una Constitución que lo rigiera, sumergido en profundas disensiones políticas, crisis económicas y problemas exteriores. La guerra con el Brasil había finalizado con un desfavorable tratado de pacificación para la Argentina y la revuelta armada del 1 de diciembre de 1828, encabezada por las tropas del general unitario Juan Lavalle, jaquearon el

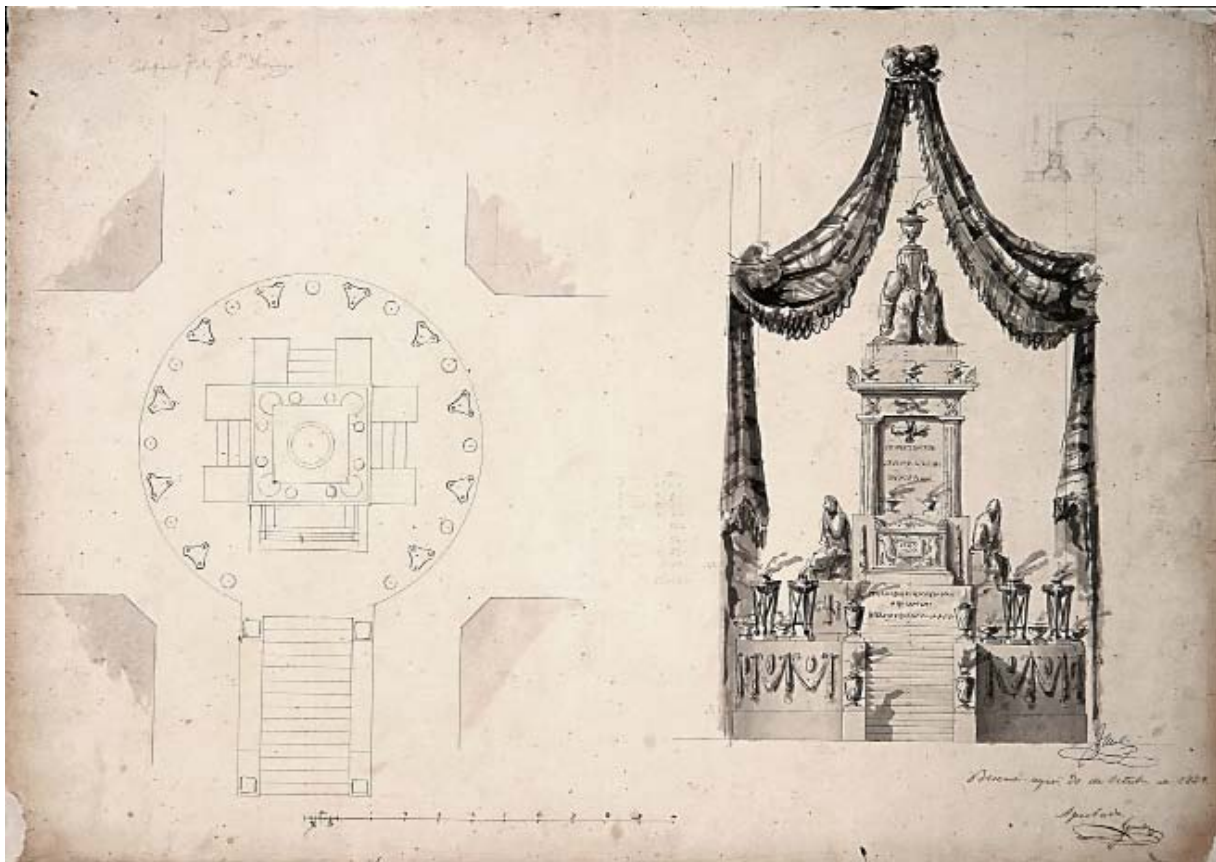
ASRe AZ 9

Proyecto de Catafalco para el gobernador Dorrego.

Planta y alzado.

Buenos Aires, 30 de octubre, 1829. Tinta y acuarela sobre papel grueso blanco.

Con firma de aprobación de Guido. 540 x 756 mm.



gobierno de Dorrego y pusieron fin a su vida pocos días después.

De este caótico panorama surgió la figura de Juan Manuel de Rosas quien, luego de negociar con Lavalle, fue elegido gobernador en diciembre de 1829. En esa oportunidad, la Sala de Representantes le otorgó el título de *Restaurador de las Leyes* y le concedió las facultades extraordinarias gracias a las cuales gozó del ejercicio absoluto del poder. Uno de los primeros actos de gobierno de Rosas fue el traslado de los restos de Dorrego desde el lugar donde había sido fusilado hasta la ciudad de Buenos Aires, para darle sepultura en el Cementerio del Norte, actual Cementerio de la Recoleta. El valor simbólico de este acto no fue ignorado por sus contemporáneos. Los funerales de uno de los más conspicuos federales debían revestir una majestuosidad acorde a la admiración que la provincia le tributaba, majestuosidad que también redundaba en gruesos beneficios políticos para quien era el promotor del evento.

La construcción de catafalcos era una práctica habitual en Buenos Aires ya desde tiempos de la colonia. Estos se levantaban en las iglesias en ocasión de ceremonias fúnebres en honor a los hombres notables, tanto locales como de la metrópoli. En el Río de la Plata circulaban algunos tratados sobre la técnica de construcción de estos catafalcos y los templos solían guardar sus piezas para ser reutilizadas en futuras construcciones.

Tal como describen los periódicos de la época, el traslado de los restos mortales de Dorrego demandó varios días ya que en diversas iglesias por donde pasaba el cortejo fúnebre -San José de Flores, Iglesia de la Piedad- se organizaron funciones religiosas en honor al exgobernador. Durante la misa que se celebró en la Catedral metropolitana, la urna con los despojos de Dorrego fue depositada en el catafalco diseñado por Zucchi. Con más de 13 metros de altura y enmarcado por colgaduras negras, dicho catafalco fue ubicado en el crucero de la Catedral. En el cuerpo central de la composición se leía la palabra *JUSTICIA*, mientras que en el pedestal del catafalco y al pie de la urna que contenía los restos, había una inscripción que rezaba: "DESCANSA MIENTRAS QUE LA REPÚBLICA ARGENTINA PRECONIZA TUS SERVICIOS"

El presupuesto de materiales para la construcción de esta obra fue elaborado por Zucchi en el mes de noviembre de ese año y ascendía a casi 30 mil pesos. Dicho presupuesto contemplaba también la construcción de un túmulo en el Fuerte de la ciudad -uno de los sitios previstos por los organizadores para detener el cortejo y rendir tributo a Dorrego-, otro en la Iglesia de la Piedad y el carro fúnebre en el que serían conducidos los restos del exgobernador. En otro presupuesto sin fechar, Zucchi desagrega los gastos de la ceremonia, proponiendo un importe de 8.621 pesos para

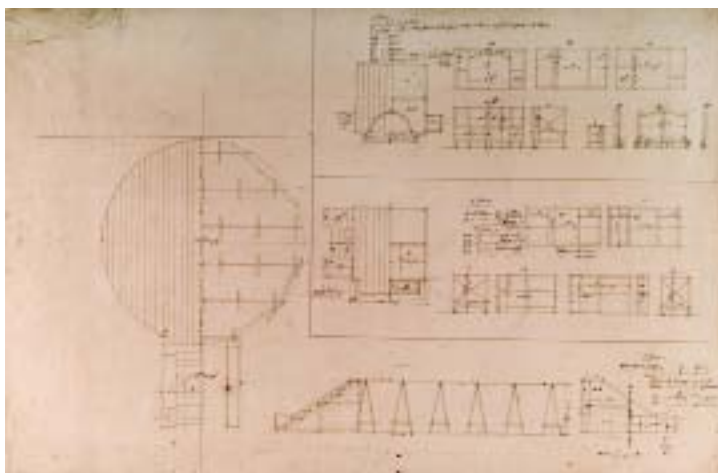
el catafalco y 2.381 pesos para el carro, sin incluir en ellos las decoraciones para el Fuerte o la Piedad. Sin embargo, dichas decoraciones fueron finalmente levantadas causando impacto entre los asistentes, de acuerdo a los relatos periodísticos. La diferencia entre un presupuesto y otro expresa la imposibilidad por parte del gobierno de afrontar tales gastos, agotados sus recursos como consecuencia de la guerra externa e interna.

Por el trabajo de diseño y dirección de las obras del catafalco de la Catedral, Zucchi habría cobrado 1.200 pesos (Documento N° 1.c), una cifra menor si se la compara con los montos de los presupuestos de materiales. Además, el arquitecto habría recibido una suma similar –1500 pesos– como retribución por un volumen de lujo donado al Archivo General con los diseños arquitectónicos comprometidos en la ceremonia del funeral (Documento N° 2b).

**María Lía Munilla Lacasa**

**ASRe AZ 449**

Proyecto de catafalco para el gobernador Dorrego.  
Estructura sustentante de madera. Plantas y corte longitudinal con cotas y especificaciones. Tinta sobre papel grueso. Sin título. Sin firma. Sin denominación de escala. Sin fecha.  
867 x 587 mm.





**APÉNDICE DOCUMENTAL**

**1a. Ministerio de Gobierno**

Buenos Aires, Octubre 30 de 1829

Habiéndose ordenado se hagan los honores fúnebres al finado Gobernador y Capitán General de la Provincia D. Manuel Dorrego, el Gobierno ha dispuesto que el Sor. Presidente del Senado Eclesiástico facilite al Ingeniero Arquitecto Dn. Carlos Zucchi encargado de hacer el túmulo, las maderas de que pueda disponer de las que se hallan en la misma Iglesia correspondiente á los antiguos túmulos. Lo que se comunica al Sor. Presidente del Senado del Clero á los fines consiguientes.

Tomas Guido  
Sr. Presidente del  
Senado del Clero

**1b. Ministro de Gobierno.**

Buenos Aires, Noviembre 9 de 1829

El Gobierno ha tenido á bien aprobar los planos presentados por el Ingeniero Arquitecto Dn. Carlos Zucchi para las obras que deben hacerse en aquel ramo, en el funeral del Sor. Gobernador Dn. Manuel Dorrego; confiando su dirección al mismo Ingeniero.

Se comunica al precitado Dn. Carlos Zucchi por su inteligencia y demás efectos.

Tomas Guido  
Al Ingeniero Arquitecto  
Dn. Carlos Zucchi

**1c. Ministro de Gobierno**

Buenos Aires, Noviembre 25 de 1829

El Gobierno ha tenido á bien aprobar los planos presentados por D. Carlos Zucchi, para el catafalco y demás obras de arquitectura que deban ejecutarse para el funeral acordado al finado Sor. Gobernador D. Manuel Dorrego. S. E. [está] persuadido que nadie podrá dirigir aquella obra con mayores conocimientos que el mismo Sor. Zucchi que ha trazado los planos, ha venido en comisionarlo al efecto, acordándole por uno y otro trabajo la cantidad de mil doscientos pesos, esperando que el Sr. Zucchi desempeñará estos trabajos con la inteligencia que lo recomienda.

Tomas Guido  
Sr. Dn. Carlos Zucchi

**2a. Buenos Ayres, 27 de Agosto de 1830**

Con esta fecha ha acordado el Gobierno que se deposite en el Archivo Gral. un volumen forrado en tafilete encarnado con filetes de oro, que en diez fojas útiles de las cuales ocho tienen laminas, demuestra la parte arquitectónica de la ceremonia fúnebre celebrada en honor del Exmo. Sor. Gobernador y Capitán Gral de la Provincia D. Manuel Dorrego, trabajado y elevado al Gobierno por D. Carlos Zucchi; y que á este se le bonen por Tesorería como honorario de esta obra la cantidad de mil quinientos pesos, á cuyo efecto se comunicará este acuerdo al Ministerio de Hacienda.

Anchorena

**2b. Buenos Ayres, Febrero 7 de 1831**

El Gobierno acuerda que se deposite en el Archivo general un volumen que contiene las láminas que representan los monumentos de los honores fúnebres que se tributaron en obsequio de la memoria del finado Sor. Gobernador y Capitán General de ésta Provincia, Encargado de los Negocios Generales de la Nación, Coronel Dn. Manuel Dorrego, dibujados por Dn. Carlo Zuchi [sic]; ordenándose al Archivo general que tenga el mayor cuidado en su conservación.

Comuníquese á los Sres. Ministros de Guerra y de Hacienda para su conocimiento.

Anchorena  
[AGN, Sala X, 44-6-18]

# .| PROYECTOS PARA CATAFALCOS |.

Buenos Aires, 30 de octubre, 1829.

## Documentos gráficos:

ASRe, AZ N°. 481,  
772

## DOCUMENTOS ESCRITOS:

ASRe, B.A., 1835 ago 11. Memoria sobre la colocación de los catafalcos.

En la lámina número 481 se observa, en alzada y en planta, un proyecto de catafalco o de monumento funerario. Sobre una tarima de planta cuadrangular a la que se accede por escalera, se eleva el cuerpo principal del monumento que presenta la forma de pirámide trunca. Una hornacina orada la cara principal de la pirámide para alojar, sobre un pedestal pequeño, probablemente una urna funeraria cubierta con paños negros. Inscripciones y vasos votivos completan la decoración del conjunto.

Respecto de la lámina N° 772, el estado del dibujo es muy preliminar, pero por sus características generales podría tratarse también de una estructura de carácter funerario.

La tipología utilizada en el diseño N° 481 remite a la estructura de las mastabas egipcias, tipología arquitectónica de uso corriente en el ámbito funerario. En el caso de la lámina N° 772, la tipología de los dibujos recuerda a la de los altares, con altas columnas rematadas en cúpula bajo la cual se ubica, en

este caso, un pequeño templete. En cualquier caso, al tratarse de estructuras efímeras, que permiten una mayor libertad compositiva, formal y simbólica que las estructuras definitivas, aplicar un concepto tipológico para su clasificación puede resultar innecesario.

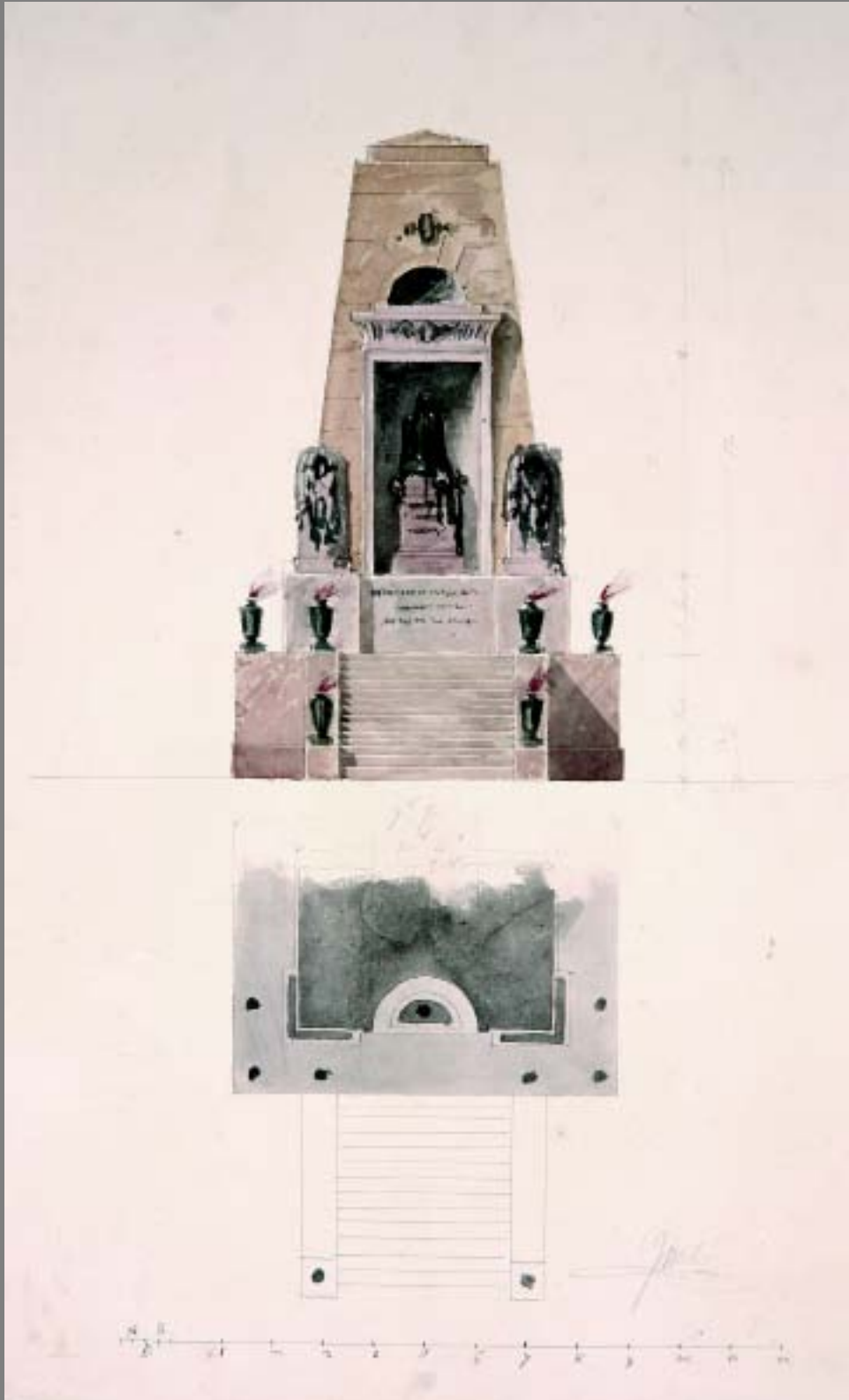
El proyecto número 481 presenta dudas respecto de si se trata de una obra definitiva o de un estudio preliminar. La presencia de la firma en la lámina así como la realización a color del proyecto, parecen confirmar la primera hipótesis. Sin embargo, al observar la aplicación rápida del color y la factura abocetada, parecería tratarse de una versión preliminar. En cualquier caso, la imagen representa un catafalco o un monumento fúnebre de carácter efímero, realizado en ocasión de alguna exequia o celebración conmemorativa, hipótesis confirmada por los elementos ornamentales asociados a lo funerario.

En la *Colección de los principales proyectos compuestos por orden del superior Gobierno de Buenos Aires desde el año 1828 hasta 1835* el arquitecto afirma haber realizado bajo encargo oficial doce catafalcos, además del dedicado al coronel Dorrego, el cual aparece listado por separado. En la versión francesa de este mismo prospecto, que

aparecerá en París en 1845, Zucchi no especifica la cantidad, pero sostiene haber construido "*Catafalques pour les hommes bien méritants*". Asimismo, hacia agosto de 1835, el arquitecto debe elaborar, por pedido del gobierno, una "Memoria sobre la colocación de catafalcos" (Documento N° 1). En este documento, aparentemente realizado para aclarar problemas técnicos suscitados en reiteradas ocasiones, Zucchi sintetiza sus conocimientos sobre la materia a partir de citas de tratadistas y autores contemporáneos especialistas en el asunto. Aquí, hace particular referencia al túmulo realizado en la Catedral en ocasión de las exequias del general Facundo Quiroga, fallecido en febrero de 1835. Si bien no se puede afirmar que el proyecto que se analiza responda al catafalco para Quiroga, cuanto menos se sabe que pertenece a ese conjunto anunciado en el prospecto, conjunto del que no quedan mayores ejemplos.

La obra N° 772 es un proyecto muy preliminar también de catafalco o monumento funerario y es muy probable que se trate de una obra efímera así como la anterior.

**María Lía Munilla Lacasa**



**ASRe AZ 481**

Estudio de catafalco sin  
identificar. Planta y  
alzado con cotas.

Lápiz, tinta y acuarela  
sobre papel grueso. Sin título.

Firmado en lápiz. Con escala  
sin denominar. Sin fecha.

550 x 338 mm.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

### Memoria sobre la colocación de los catafalcos

"Buenos Aires y Agosto 11 de 1835

Al Sr. Oficial Mayor Encargado interinamente del despacho del Ministerio de Gobierno.

Razones poderosas me impulsan á transmitir al Sr. Oficial Mayor los testimonios y las pruebas en que se fundan los motivos porque siempre se colocan los catafalcos en el brazo de cruz de la Iglesia, y con respecto á los que se han erigido en esta Catedral bajo la media naranja, comprendiendo entre estos el que se elevó en ocasión de las exequias del Sr. G. Quiroga. Espero que querrá el Sr. Oficial Mayor someter la nota adjunta al Sr. Gobernador, ya que es del caso que llegue á su conocimiento.

Con este sucinto trabajo mi objeto nos es tanto de comprobar que en colocando los catafalcos que me fueron encomendados como Ingeniero Arquitecto de la Provincia en el brazo de cruz de la Catedral, he cumplido rigurosamente con las prescripciones existentes sobre el particular, como de sembrar algunas luces que puedan ser útiles al Superior Gobierno en lo sucesivo para dictar las providencias que crea mas análogas á fin de conciliar los usos, las reglas y las conveniencias que requieren las ceremonias fúnebres, y así cortar de una vez y para siempre las diferencias que se suscitan en cada ocasión que hay de celebrar exequias y elevar catafalcos.

Dejando todas las razones que hubiera podido aducir al objeto que me propongo, creo que lo más conveniente es producir las autoridades que están en mi alcance, sacadas de los Diccionarios y Autores mas acreditados. Díguese pues, S. E. imponerse de las citas originales y traducidas que transcribo á continuación. Será lo suficiente para el allanamiento de esta cuestión.

Dios guarde ..."

Buenos Aires, Agosto 11 de 1835.

### Extractos de Diccionarios

**Catafalco:** S. M. túmulo muy elevado y adornado con elegancia, el cual suele ponerse en los templos para las exequias de príncipes y grandes héroes...

**Túmulo:** S. M. La armazón de madera vestida de paños fúnebres y adornada de otras insignias de luto y tristeza que se erige para la celebración de los honores de algún difunto, como suponiéndolo presente en la tumba, que se coloca en el lugar más eminente de ella...

**Cenotafio:** S. M. Monumento sepulcral erigido para conservar la memoria de alguna persona ilustre. Cenotaphim.

*Diccionario de la Academia. Madrid, 1826.*

### Traducción

**Catafalco:** S. M. es una demostración lúgubre de gratitud hacia un difunto benemérito; debe ser, pues, un compendio de las principales acciones que serán esperadas con claridad para evitar el sentimiento y el dolor por la pérdida que se han hecho de la persona. No debe entrar pues en ellos fantasías ni lujo de plata, oro o luces ni otras superficialidades. Unidad y sencillez. Una pompa fúnebre no es una función teatral: no admite, pues exageración, jactancia y mucho menos falsedad ... Otro lugar no puede ocupar sino el centro de las Iglesias. En las, pues, construidas con cúpula se colocarán debajo de ella; y donde no la hay, en medio del caño de la Iglesia.

Milizia. *Diccionario Della belle arti del disegno.* Bologna, 1827.

**Catafalco:** S.M. Decoración fúnebre que se erige en medio de una Iglesia para colocar en ella la tumba o la representación del cuerpo presente de un difunto a quien se quiere tributar los mayores honores.

*Dictionnaire de l'Académie Française.* París, 1822.

**Traducción.**

**Catafalco:** esta palabra es italiana (catafalco) y significa propiamente un andamio o elevación. Es una decoración arquitectónica construida sobre un armazón de carpintería para el aparato y representación de un túmulo elevado en las pompas fúnebres ... (hablando del catafalco elevado a Miguel-Angel). En medio de la nave de la Iglesia de San Lorenzo, frente a frente de las puertas laterales se alzó un catafalco de figura cuadrada...

*Encyclopédie Méthodique.* París, 1788.

**Traducción.**

**Presbiterio:** Antiguamente se llamaba así al coro de la Iglesia porque solo los sacerdotes tenían derecho a ocuparlo; la nave estaba reservada a los laicos.....

Idem

Autores

El catafalco se colocará en medio de la Iglesia, bajo la cúpula y bajo un dosel en forma de corona. ( En ocasión del aniversario de Luis XVI)...

*Souvenirs polytechniques.* G. Goury aîné. París, 1827.

De los Catafalcos.

Los *catafalcos* son unas decoraciones de arquitectura, de pintura y de escultura, construidas sobre un armazón de carpintería y destinadas a contener un túmulo en ocasión de pompas fúnebres a la muerte de los grandes. Se suelen elevar los catafalcos con mucha magnificencia en medio de nuestras Iglesias... Unas tribunas deben disponerse alrededor del túmulo y colocarse los asientos con simetría y conforme lo requiere la etiqueta... Se debe excluir cualquier adorno superfluo... En ellos no se necesita esplendor ni fasto, se trata de representar la morada de la muerte...

G. F. Blondel. *Cours d'Architecture.* París, 1777.

Los *catafalcos* son la representación del monumento que se debe erigir en honor del héroe, del magistrado, del príncipe que por el complejo de sus virtudes merece una distinción: se supone que en él la existencia del cadáver colocado en el punto más elevado del túmulo y a veces también conforme a la circunstancia se coloca el mismo cadáver. Tanto en un caso como en el otro los catafalcos se deben enalzar en medio de las Iglesias, sean éstas en cruz latina, griega, o de un solo caño. Ninguna otra parte es más conveniente que la citada en consideración al cumplimiento del rito eclesiástico que en la celebración de las exequias no permite que los despojos mortales sean depositados ni en las capillas, ni en los presbiterios... Si la Iglesia está construida en brazos de cruz y con cúpula, a preferencia bajo de ésta se colocará el catafalco en razón del punto de vista y desahogo para el servicio fúnebre... La composición del catafalco debe ser análoga al objeto...



---

---

## **ARQUITECTURA**

Textos de:

*Fernando Aliata*

*Luis María Calvo*

*Francisco Cellini*

*Omar Loyola*

*Rosana Obregón*

*Rachel Terp*

*Jorge Pablo Willensen*

---

---





# .| PASEO DE LA ALAMEDA |.

Buenos Aires, 1831

## Documentos gráficos:

ASRe AZ N° 28

La primera Alameda fue creada en Buenos Aires por el gobernador Bucareli y completada por Don Pedro de Cevallos (1757) como paseo junto al río con el propósito de ordenar las precarias edificaciones existentes, embellecer la ciudad y crear una vía costera de uso militar junto al fuerte. La obra tardó mucho tiempo en ser llevada a cabo y desató polémicas, correspondiendo su finalización al Virrey Vértiz. El paseo se fue degradando sin que se hicieran obras de mantenimiento y renovación hasta las primeras décadas del siglo XIX. El testimonio del autor de *Cinco años en Buenos Aires* es elocuente al respecto: "Este paseo, ubicado en un barrio de mala fama, es indigno de la ciudad. Apenas alcanza a las 200 yardas de longitud, con arboledas de escasa altura y bancos de piedra demasiado honrados por quienes los emplean para sentarse".<sup>1</sup> Durante los gobiernos de Dorrego y Rosas se intenta volver a jerarquizar el sector mediante un proyecto que implica también la construcción de un muelle de madera y un conjunto de depósitos (ver fichas respectivas).

En función del programa oficial, la idea del arquitecto es ampliar y reorganizar el paseo. Para ello rellena y regulariza la costa hasta un nivel superior a

la de las principales mareas. Un tablestacado inclinado asegura la nueva costanera contra la erosión hidráulica. Su continuidad es interrumpida por bajadas vehiculares hacia el río en correspondencia con las calles perpendiculares. Sobre la plataforma resultante se colocan seis hileras de árboles que definen la zona peatonal y vehicular de circulación.

Diseñado durante la etapa en que el arquitecto reggiano todavía revista en el Departamento bajo las órdenes de Juan Pons, el proyecto retoma una idea difundida en Europa durante la etapa napoleónica: la creación de *quais*. Se trata de una sistematización y defensa del río que regulariza las costas y puede servir alternativamente de muelle o paseo. Ejemplo de esto son los *quais* del Sena en París, o los *lungo fiume* del Tíber en Roma. El sistema implica la construcción de una defensa, que Zucchi aquí realiza en madera por ausencia de piedra, consolidada con la plantación de árboles. El objetivo de estos árboles es fijar el nuevo relleno de tierra y evitar su erosión. De esa forma, la idea de la promenade publique revolucionaria se conjugó la tradición de las alamedas de las ciudades latinoamericanas y, por otra parte, avanza en la construcción de la

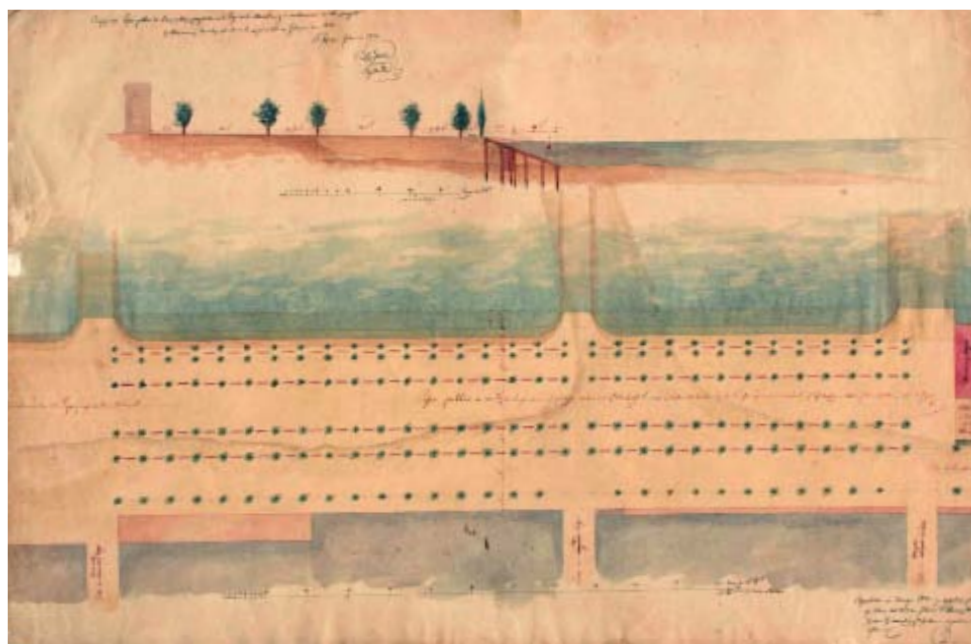
costa como espacio público en la cual la Administración puede intervenir intentando solucionar un viejo problema de la ciudad: la indefinición de la propiedad pública y privada en la zona ribereña.

Según se desprende de los documentos, Zucchi nunca estuvo seguro de la realización de este proyecto como tampoco lo estuvo en relación con los almacenes del fuerte. En una carta de julio de 1840, el tipógrafo Giuseppe Venzano, amigo del arquitecto, recuerda que éste había pronosticado la ruina que podía acarrear la mala ejecución de la Alameda y el camino General Quiroga que iba de Buenos Aires a Flores.<sup>2</sup> La obra finalmente realizada, proyectada y construida por Felipe Senillosa, difiere de la de Zucchi ya que el ingeniero español utilizó un grueso muro de mampostería para dividir la playa del paseo. Los trabajos se ejecutaron con lentitud, bajo la dirección del maestro Roque Petrocchi, durante los últimos años del gobierno de Rosas.

### Fernando Aliata

#### ASRe AZ 28

"Croquis del paseo Público de Buenos Aires proyectado en la playa de la alameda y a continuación de Almacenes Navales elevado a la superioridad en Febrero 1831".  
 Proyecto de reorganización de la Alameda. Planta y corte con detalle de arboleda. Detalle de pilotes para defensa de las costas. Lápiz, tinta y acuarela sobre papel grueso.  
 Firmado. Aprobado en marzo de 1831.  
 670 x 990 mm.



<sup>1</sup> Anónimo, *Cinco años en Buenos Aires 1821-1825*, Bs. As., Hyspamérica, 1986.

<sup>2</sup> Gino Badini, *Lettere dai due mondi*. ob. cit.

# ·| NUEVA FACHADA PARA LA VEREDA ANCHA DE LA PLAZA DE LA VICTORIA |·

Buenos Aires y Montevideo, 1835 / 1837

## Documentos gráficos:

ASRe.; AZ N° 24, 104,  
03, 105, 915

## DOCUMENTOS ESCRITOS:

ASRe, AZ Carte professionali, minute e memorie,  
2. Fachada de la galería que mira al norte de la Plaza de la Victoria.

Se trata de una fachada urbana continua que debía abarcar la totalidad de la cara norte de la plaza de la Victoria. El proyecto está dividido en cinco láminas; las dos primeras, muy similares entre sí, muestran el conjunto de la propuesta (N° 24, 104) que incluye varias alternativas divididas en tramos de fachada y acompañadas por sus respectivas plantas. La tercera es el esbozo de la columnata inferior de una de las alternativas (N° 103); la cuarta corresponde a los cortes de ambas alternativas (N° 105) y la última es un simple bosquejo de una de las fachadas (N° 915). En la lámina N° 24 la fachada superior representa dos variaciones realizadas a partir de una columnata dórica con base. Sobre el sector derecho aparece la primera variante, una galería dórica con su correspondiente entablamento y primer piso con sucesión de aberturas con arcos de medio punto y balcones; sobre ellos, una cornisa que denuncia la existencia de una terraza. En el sector izquierdo aparece la misma columnata

pero sin planta alta. La fachada inferior representa otras dos variaciones, pero sobre una arquería de medio punto. La del lado derecho es una representación de la fachada existente, ejecutada ya en parte para la época con arcos sobre pies derechos, la del lado izquierdo se diferencia de la anterior por reemplazar el pie derecho del arco por un par de columnas en orden toscano; también por agregar un *piano nobile* superior con ventanas coronadas por arcos adintelados profusamente ornamentados. Este dibujo tiene directa correspondencia con la memoria presentada por el arquitecto, por lo que puede pensarse que sea la lámina explicativa que sirvió para la presentación del proyecto ante las autoridades.

La lámina N° 104 desarrolla las mismas propuestas pero en tres tramos de fachada independientes, la única diferencia es que en este caso el arquitecto evita dibujar la fachada ya realizada.

La idea de construir una fachada aporticada en la plaza central de la ciudad encuentra preexistencias en el período virreinal. Ya Joaquín del Pino había planteado la necesidad de reformar al menos la llamada *Vereda Ancha* (el lado sur de la Plaza de la Victoria), unificando los frentes de esa cuadra con una

fachada única, cubriendo la acera con una arquería de dos niveles: transitable en la planta baja y utilizable por sus dueños en el piso alto. Al principio sólo se trataba de realizar esta operación en una casa de propiedad fiscal, que fijaría el orden a seguir en el conjunto. Posteriormente, en 1805, Sobremonte amplía la medida y ordena modificar la totalidad de las fachadas de la Plaza Mayor para uniformarlas con el Cabildo y la Recova recién edificada. Dicha medida es justificada por el Virrey, tanto por la utilidad “como por el lustre de la ciudad y por no ser nada decente que su lugar principal se halle cercado de los edificios más despreciables.”<sup>1</sup>

A partir de la Revolución, el embellecimiento de la Plaza de la Victoria se transforma en uno de los temas recurrentes en el imaginario de renovación urbana. Sin embargo, algunos contenidos han cambiado con respecto a la propuesta original. Las ideas que se desarrollan entre 1816 y 1835, se centran en dos operaciones fundamentales: primero, la eliminación de las actividades de mercado y con ella la limitación de la presencia de los sectores populares; segundo, la conversión de la plaza en un espacio equipado para la realización de celebraciones políticas. Esta acción implica su transmutación en plaza seca, la colocación de fuentes y monumentos conmemorativos, la reorganización de sus fachadas tendientes a generar, según recomiendan los tratadistas contemporáneos como Marulli y Durand, la localización en el área de edificios culturales o gubernativos como teatros, bibliotecas, museos o paseos públicos, además de tiendas de productos de categoría sólo accesibles a lo que localmente se denomina como “gente decente”.

La primera de las acciones en esa dirección se realiza en 1817. Durante ese año, el gobierno ordena levantar un plano para fijar el tipo de fachada que debería erigirse en el sector. El producto resultante –cuya imagen no se ha conservado– es sometido a juicio del ingeniero J. Boudier, quien se expide desfavorablemente en función de sus características estilísticas que, según su parecer, recuerdan a la arquitectura del período hispánico. A partir de allí se encarga un nuevo proyecto que es realizado por el maestro mayor Cañete; su imagen representa sólo un módulo de la fachada que, siguiendo lo que había indicado Del Pino, debía ser regularizada a coste de los particulares en todo el sector de la “Vereda Ancha”. Boudier aprueba dicho plano aconsejando no sólo completar con una fachada general a la totalidad de la plaza sino demoler el Cabildo, ya que una vez edificado todo el conjunto: “no tendrá armonía con los demás edificios.”<sup>2</sup> Acordada la construcción de este nuevo proyecto, se notifica a los vecinos a fin de cumplir con la medida, lo que implica construir recova y piso alto sobre la plaza, cuestión que es rechazada de plano por los afectados en un memorial patrocinado por M. de Azcúenaga. Su oposición se centra en la obligada disminución que sufrirían patios y habitaciones y en la falta de una legislación específica que prevea la forma en que el Estado debía hacerse cargo de la superficie que les quitaba. El conflicto deriva en un informe de los Maestros Mayores de la Ciudad (Segismundo y Souza Andrade) quienes, en un todo de acuerdo con la presentación de los vecinos, recomiendan avanzar con las construcciones por sobre la línea de demarcación y realizar la operación a costes de la autoridad pública. Una nueva opinión solicitada a una junta de arquitectos, de la que forman parte Senillosa y Boudier, resulta contraria a la de los Maestros Mayores de la Ciudad, por lo que, con la autorización del gobernador Oliden, la realización de la nueva fachada queda confirmada, debiendo los maestros “concurrir a la oficina del actuario a tomar idea del plano... para proceder en ellas (las fachadas) con la uniformidad que corresponda.”<sup>3</sup>

**ASRe AZ 24**

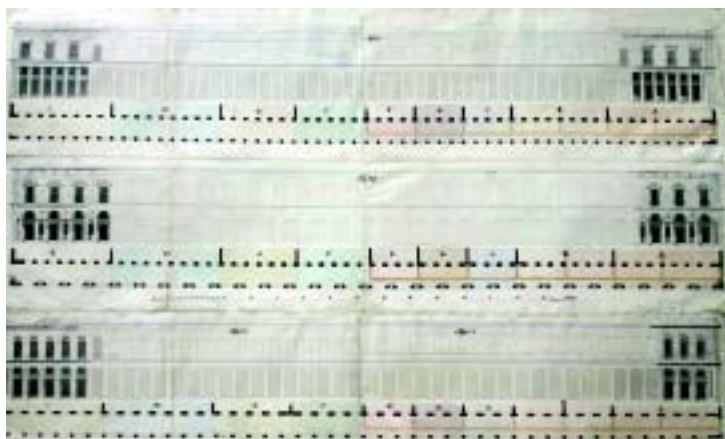
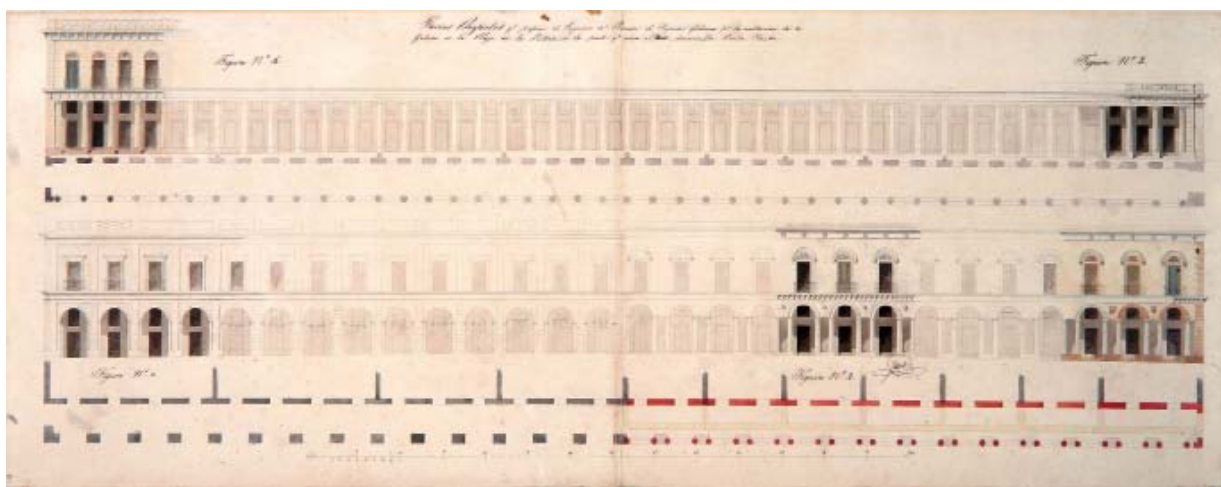
Proyecto de fachada para la Vereda Ancha.

Planta y vista.

Tinta y acuarela sobre papel grueso. Firmado por Carlo

Zucchi. Montevideo, 1837. Con escala sin determinar.

500 x 1.320 mm.



**ASRe AZ 104**

Proyecto de fachada para  
la Vereda Ancha de la Plaza  
de la Victoria. Planta y vista.

Variantes. Tinta y acuarela  
sobre papel grueso.

760 x 1.285 mm.

Si bien durante la década 1820 parte del edificio ya se había ejecutado, será recién en el 1832 cuando, comprada por J. Crisol la finca que pertenecía a los “Niños Expósitos”, se construye buena parte de la “Vereda Ancha” que se observa en las perspectivas realizadas por Pellegrini y el panorama de Kretschmar.

Más allá de la polémica estilística, la dificultad y la lentitud para la erección de esta fachada radicaba en la ausencia de una legislación precisa en cuanto a los deberes de los particulares respecto a este tipo de normativa, argumento que ya se vislumbra en el Memorial de Azcuénaga. Estos –lo mismo sucederá en Montevideo– dilatarán en lo posible el cumplimiento de las obligaciones asumidas con el Estado y la obra llegará a concretarse sólo a medias.

Las razones por las cuales Zucchi realiza este proyecto, comenzado en Buenos Aires en 1835 y terminado en Montevideo en 1836 luego de haber renunciado a su función en el gobierno porteño, las desconocemos. Probablemente se trate de un pedido efectuado por algunos de sus amigos desde la ciudad argentina, a fin de activar la finalización de los trabajos, ya que para la época sólo se había realizado el edificio de Crisol. De allí la serie de variantes o alternativas que el proyecto presenta, tendientes a convencer a los particulares y al Estado sobre la necesidad de avanzar sobre los pocos trabajos ejecutados. No descartemos la existencia de un intento de emulación bonaerense de lo que Zucchi estaba realizando en ese mismo momento en Montevideo: la concreción de la nueva Plaza Independencia con sus fachadas aporticadas e uniformes.

El proyecto ensaya diversas versiones de pórticos con variaciones de órdenes y dimensiones y está acompañado por una memoria (ver apéndice documental), enviada en enero de 1837 desde Montevideo al Ministro de Hacienda de Juan Manuel de Rosas. La misma explica las características de las cuatro alternativas intentando sopesar sus ventajas y desventajas. El propósito parece ser ofrecerles a los propietarios la máxima cantidad posible de opciones a los efectos de que comprendan los beneficios que pueden obtenerse de encarar la transformación (láminas 24 y 104).

El primero de los proyectos se apoya en la obra ya realizada en el predio de Crisol y propone unos “altos que se podrían edificar encima de ellos”. De todos modos su opinión sobre lo construido es bastante negativa. Su objeción se basa en la configuración y la higiene, sobre todo por la escasez de luz producida por las masas deformes de los pies derechos y su poca altura que impide la regular iluminación y ventilación.<sup>4</sup> Teniendo en cuenta estas objeciones, realiza un segundo proyecto con la idea de hacer desaparecer el defecto a partir de la supresión del pie derecho macizo y su remplazo por dos columnas apareadas. Opción que, por otra parte, considera algo más costosa que la otra pero más agradable a la vista. El tercero es una variante de orden dórico con base que se extiende a la totalidad de la fachada y flexibiliza la disponibilidad del predio para su subdivisión en pequeñas propiedades. Esta opción amplía la cantidad de vanos en la fachada, pero además el dórico es elegido por: “la seriedad que debe tener una plaza pública y, al mismo tiempo, por que de los órdenes es el menos dispendioso”<sup>5</sup>

El cuarto se diferencia sólo en lo que se refiere a los altos, en ellos se modifica el ritmo tradicional de las aberturas en función de las necesidades de distribución de la fachada con relación a los lotes existentes. En realidad, la modulación busca ampliar la separación de cada ventana, a los efectos que los límites entre propiedades no coincidan con el de desarrollo de los vanos.

Si bien Zucchi considera que el mejor es el número cuatro, como cree hartamente difícil que la iniciativa de la galería dórica pueda ser llevada a cabo, se inclina por el número dos. No le preocupa que de todo esto surja la construcción de un

edificio distinto a los altos de Crisol; su posición parte de la idea de que a la larga, por el carácter ruinoso de la obra realizada, los propietarios intentarían imitar la nueva fachada, sobre todo si se los premia con la posesión de lo edificado por sobre la galería en terrenos de propiedad del Estado; en otras palabras, la donación del segmento estatal de la obra debía ser un aliciente que estimularía la iniciativa privada.

Los proyectos de Zucchi, que como bien ha probado Montero para el caso de Montevideo tenían una relación estrecha con la ya famosa Rue de Rivoli de París, también en este caso encuentran similitud con el tipo de fachada aportada correspondiente a las ciudades del norte de Italia, y con las consideraciones de tratadistas como Durand y Marulli. En ese sentido el mismo Zucchi afirma haber utilizado el sistema de intercolumnios de Vincenzo Scamozzi, así como es evidente que en la alternativa de columnas pareadas la referencia proviene del norte de Italia: el palacio Marino de Alesi en Milán o el colegio Borromeo de Pellegrino Pellegrini en Pavía. De allí que podamos afirmar que la fachada de la Vereda Ancha es uno de los proyectos en que la evocación del Renacimiento italiano es perfectamente legible.

El proyecto nos demuestra, por otra parte que, aún en 1837, Zucchi continúa manteniendo buenas relaciones con las autoridades de Buenos Aires y no pierde las esperanzas de influir sobre la realización de este primer tramo de fachada sobre la Plaza de la Victoria.

**Fernando Aliata**

<sup>-1</sup> Tomado de José Antonio Pillado, *Buenos Aires colonial*, Buenos Aires, Peuser, 1943.

<sup>-2</sup> *Idem*, pp. 80-81

<sup>-3</sup> *Ibíd.*

<sup>-4</sup> En una nota elevada al gobierno por el comerciante Antonio Gómez de Castro, locatario del nuevo edificio, en relación a la presencia de vendedores ambulantes en el sector puede observarse el mismo inconveniente de la falta de iluminación al que se refiere Zucchi. "Las tiendas de la recova nueva son oscuras por causa de los arcos, y con las bándolas enfrente parece noche al medio día; estas propiedades debían tener el título de primer orden, por su lugar y lo pierden por ese motivo... AGN, Sala X, 15-6-6.

<sup>-5</sup> ASRe; AZ Carte professionali, minute e memorie 2, "Fachada de la galería que mira al Norte de la Plaza de la Victoria".



## APÉNDICE DOCUMENTAL

### **Fachada de la galería que mira al norte de la Plaza de la Victoria**

(Borrador) ASRe Carte Professionalì, minute e memorie, 2.

Sr. Ministro de Hacienda. Enero.

Tengo el honor de elevar a manos del Sr. Ministro de Hacienda varios proyectos para la fachada de la galería que mira al Norte de la plaza de la Victoria. La variedad de esos proyectos pondrá a V. E. en actitud de escoger el que crea más conveniente.

Visto la correlación que debe tener este nuevo edificio con los intereses de los compradores de fincas del Estado, obligados a edificar la fachada conformemente al plano que indicara la Superioridad, creo necesario agregar a esta nota algunas sucintas explicaciones que demostrará las ventajas de la aceptación más bien de uno que de otro proyecto; y como V.E. no necesita este auxilio para conocerlo al indicar estas observaciones no he tenido en vista sino ahorrar un tiempo, que V. E. podrá destinar a asuntos más importantes.

### **Apuntes demostrando por separado las ventajas de cada proyecto de la nueva construcción de la galería**

La figura N° 1 representa tal cual existe la parte de la galería que está edificada; solo he agregado la configuración de los altos que se podrán edificar por encima de ella, siempre que al Gobernador guste concederlo lo que a mi parecer no debe ser sino bajo condiciones que indicará a su tiempo.

Agréguese a esta ventaja la de la construcción y configuración, el 1° de estos artículos es menos dispendioso que el antecedente, el 2° es más agradable a la vista.

Lo que completa esta preferencia es que resulta menos costosa su construcción que la de la galería actual y que su configuración es mucho más agradable a la vista.

Partiendo del principio que la tirantería y azotea que existe del muro vertical al de las arcadas es de propiedad pública; es decir que solo el Gobernador podrá disponer de él a favor de los particulares cuando pueda conciliarse esta conexión con el bien positivo del público.

No se necesitan muchos conocimientos arquitectónicos prácticos para conocer que el sistema actual de los pórticos es defectuoso tanto por la configuración y muy esencialmente para la higiene: uno ante todos es la escasez de luz producida por las masas deformes de los pies derechos espaladeros de los arcos y la poca elevación de éstos, impidiendo a la luz entrar en cantidad suficiente para aclarar y ventilar las habitaciones que existen bajo de la galería, de cuya escasez demasiado resienten las que actualmente existen. He calculado que cada tiro de 35 varas cuadradas no recibe sino 15 1/4 de luz, poca e insuficiente para lo que requiere la salubridad correspondiente del edificio. Continuando este sistema en el tiro de galería que se debe edificar, se incurrirá en el mismo error ¿y a qué sirve conocer los errores cuando no se enmiendan?, sobre todo estando en el arbitrio del Gobernador hacerlo. El proyecto N° 2 que propongo a mi parecer deja enteramente esta imperfección, ya que la luz que penetra para 35 varas cuadradas es de 23 1/3, es decir 8 varas más de la que ahora reciben las viviendas del sistema que existe; este título por sí solo da la preferencia al nuevo proyecto; agréguese a esto la construcción, ya que ésta no excede los gastos de la primera, suministrando resultar más agradable a la vista.

El proyecto N° 3 ha sido compuesto en el concepto de favorecer los intereses de los particulares. El sistema de intercolumnios proporciona por la aproximación de los entre ejes la multiplicación de los huecos, así es que conforme a la división de los lotes tales que han sido fijados en la porción de terrenos en venta facilita 3 aberturas simétricas de las que se podrá sacar un gran provecho en la distribución de cada lote; y este provecho será más sensible en el caso que varios lotes contiguos caen en propiedad de un solo individuo. Está visto que el sistema intercolumnario es el más vistoso y de consiguiente que conviene por la severidad a una plaza pública y a tal efecto he escogido el dórico griego que por su robustez llena la propiedad indicada y por ser al mismo tiempo el menos dispendioso. Debo advertir que la construcción del peristilo mencionado no exceda los gastos de los dos sistemas indicados en los proyectos N° 1 y 2. No omitiré hablar de la balastrada que remata el ático del intercolumnario la cual corona dignamente el edificio y completa le *coup d'œil*.

Siempre que el Supremo Gobernador tuviese a bien conceder que sea edificado por encima del intercolumnio dejando disfrutar a los particulares el espacio que dista del muro vertical del frente externo del intercolumnio,

propongo el proyecto N° 4. En el mismo sentido y con el mismo objeto está concebido también el del N° 2 pero debo decirlo que éste es preferible por ser más satisfactorio a la vista ya que los entrepaños de las ventanas son espaciosos lo que no es en el proyecto N° 4, efecto consiguiente de la aproximación de los intercolumnios, aunque he adoptado el diastilo dándole 1/16 más de lo que prescriben las reglas arquitectónicas. Este defecto, si puede llamarse así, lo que no es sino la consecuencia vigorosa de un sistema, estoy persuadido que en caso de su ejecución estará al abrigo de la crítica siempre que se hagan cargo los críticos de que el sistema de que hablo fue preferido para utilizar lo más posible el frontis del terreno.

El proyecto N°4 tiene también correlación con un proyecto que he propuesto para dividir en dos la manzana correspondiente a la vereda ancha, partiendo de N. al S. una calle que forma un pasaje cubierto el cual a los lados estuviese flanqueado con tiendas, trastiendas y otras viviendas accesorias para comodidad de los inquilinos. El proyecto de que hago mención no podrá tener efecto sino cuando los propietarios linderos se pusiesen entre sí de acuerdo para aprovechar el fondo completo de su propiedad, que actualmente está destinado para corrales u otras inutilidades; quedando a costear el gasto de la construcción del pasaje que a mi parecer por los cálculos aproximativos que he hecho no podrá exceder de 500\$ moneda corriente pudiendo sacar de los alquileres el 16% al año.

Estoy convencido que este proyecto pudiera tener su ejecución con ventajas no comunes y útiles al público. Sin embargo, estoy al mismo tiempo persuadido que no tendrá efecto entonces el sistema intercolumnario para la galería exterior podrá ser sustituido por el pórtico, señalado con la figura N° 2, que a mi opinión, es vistoso, económico y proporciona modo para poder distribuir con provecho el frente de cada lote.

La aprobación del proyecto N° 2 presentará tal vez al Sr. Ministro la dificultad de ver dividida la línea de construcción con dos distintos edificios. Pero esta variedad no puede ser un obstáculo que deba a mi parecer dejar el Supremo Gobernador de admitirlo.

Voy a exponer los motivos que me inducen a expresarme de este modo, los cuales tienen correlación con las indicaciones que al empezar este informe he prometido hacer.

Todos los edificios que componen el tiro de la galería edificada se hallan en un estado de completa ruina y no pueden ser de larga duración; es preciso, pues, que cuanto antes los propietarios piensen en reedificarlos. La parte nueva de la galería construida conforme al proyecto señalado N° 2 despertará indudablemente la ansia de la imitación, viendo los vecinos las positivas mejoras que produce. Será este el momento (y podrá anteceder el decreto del Supremo Gobernador para fomentar el deseo de edificar) de conceder en propiedad a los edificantes la parte de azotea que corresponde al frente del terreno de cada particular, con la obligación de continuar el pórtico conforme a la parte nueva. Esta concesión tan favorable a los propietarios de las fincas será acogida con esmero, resultándoles un notable interés en ver agrandadas sus propiedades, adquiriendo así el derecho de poder edificar unos altos sobre la misma galería, con la única obligación de conformarse al plan aprobado, derecho que ahora no tienen y que más bien resulta oneroso al Estado, debiendo cada año el gobierno hacer gastos para entretener los techos de la galería.

Aprovecho esta circunstancia para participar al Sr. Ministro una observación que tal vez no le habrá escapado: que los particulares que han comprado y comprarán fincas del Estado linderas con la galería, la cual, como la que existe edificada, es de propiedad pública, no tienen derecho de edificar encima de ella ni pueden adquirir el título de propiedad sin una concesión especial del gobierno; y habiendo reconocido que el empedrado que existe en frente de la galería se halla en mal estado y en una nivelación algo perjudicial a los edificios contiguos, podrá concedérseles el espacio que dista del muro vertical al del existente de la galería bajo la condición de rehacer el empedrado correspondiente al tiro de cada lote y conformándose para la ejecución con la nivelación que será fijada para la salubridad de las fincas y el mejoramiento de la plaza de la Victoria. Esta condición pudiera también hacerse extensiva a los edificantes que he mencionado en el párrafo anterior ya que la parte de empedrado que existe en frente de la galería edificada no difiere de la otra.

En el concepto que estas consideraciones puedan ser de agrado del Supremo Gobernador, veo allanada cualquier causa que hubiese podido despertar en el Sr. Ministro algún recelo para la aceptación del proyecto N° 2 que propongo para la totalidad de la galería. Mi objeto en llamar la atención del Sr. Ministro en este último proyecto para su aceptación, es el convencimiento fundado en los motivos expuestos, que la ejecución de este proyecto resultará infinitamente ventajosa tanto a los compradores de terrenos del Estado como para el bien público, y que al mismo tiempo el gobierno podrá tener la satisfacción de ver construido un edificio que reunirá todas las cualidades que se requieren para esta clase de obra y en fin que hará honor a la administración que la habrá decretado.

**Proyecto que se propone para dividir en dos partes la manzana correspondiente a la vereda ancha, practicando del N. al S. una calle que forma un pasaje cubierto**

Sistema de intercolumnios para la galería exterior que mira al Norte de la plaza de la Victoria conforme al proyecto N° 3 que se halla en el cuaderno de proyectos presentado al Sr. Ministro de Hacienda para la construcción de la mencionada galería.

N.A. Este Croquis ha sido formado bajo la supuesta hipótesis que los vecinos linderos a la vereda pudieran disponer de concesión con igual cantidad de terreno, lo que es probable, pero pudiendo suceder que otros valiesen más de lo que se ha calculado, habría en este caso compensación y saldría lo mismo en cuanto al conjunto del proyecto, con respecto a las ventajas que presente.

Tengo también el honor de acompañar al Sr. Ministro un croquis aparte del Pasaje cubierto de que he tratado en el proyecto N° 4; para presentar del modo más claro posible mis ideas a este respecto.

Me tomaré la libertad suplicar al Sr. Ministro quiera ordenar se conserven con algún cuidado y se me devuelven intactos los...

---

# .| PLAN DE ENSANCHE DE MONTEVIDEO |.

Montevideo, 1837

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 170.

En diciembre de 1829 la Asamblea General Constituyente y Legislativa del recién creado Estado Oriental aprobó la demolición de las murallas de Montevideo. La medida estaba justificada por la necesidad de lograr una mejor comunicación con la campaña inmediata, pero también por la posibilidad de ampliar la ciudad hacia el denominado “Campo de Marte”, o sea la zona que por necesidades militares en caso de sitio había quedado libre de construcciones en el área contigua a la ciudad. Sin embargo, pese a las prohibiciones, este sitio se había poblado desordenadamente en los últimos años, por lo que la nueva cuadrícula también debía servir para ordenar el estado de la propiedad de la tierra en dicho sector. Por otra parte, la demolición significaba, desde el punto de vista revolucionario, la desaparición de un símbolo del Antiguo Régimen que había servido para guarecer a los realistas y luego a las tropas luso brasileñas durante las guerras de la independencia. El derribamiento obedecía también a una tendencia generalizada, desde fines del siglo XVIII, a demoler las murallas urbanas, dada su evidente inutilidad militar debido al desarrollo de la artillería. La demolición fue acompañada por la elaboración de un plano de ensan-

che de la ciudad. Ambas tareas fueron confiadas al Sargento Mayor de Artillería Antonio Reyes, por orden del Ministerio de Guerra. Según indica Pérez Montero, Reyes dividió en dos partes la ejecución del trazado: la primera, en forma de un anteproyecto que sirviera de base para ubicar los terrenos denunciados por los particulares; la segunda, en forma de un trazado definitivo que se realizó en 1836 y que está documentado en el plano ejecutado por el auxiliar delineador Juan Manuel Besnes e Yrigoyen. Este plan incluía la demolición de la Ciudadela y su reconversión en mercado público y el traslado del antiguo cementerio, que se ubicaba en un lugar cercano a la muralla, al lugar que ocupa actualmente el Cementerio Central.

La intervención de Zucchi en relación al plan de ensanche de Montevideo es amplia y variada. Más allá de la reorganización del plano general realizado por Reyes, quien según afirma Pérez Montero tenía amplios conocimientos para la topografía y la elaboración de cartas geográficas, pero no era experto en el trazado de ciudades, y la confección de una serie de proyectos para la plaza Independencia, debemos contabilizar entre otras obras: el proyecto de un nuevo puerto, el Tribunal de

Comercio, la Capitanía del Puerto, el Teatro de Ópera, el Nuevo Cementerio, la readaptación del Departamento de Policía como sala de la Legislatura, una capilla en el lugar del antiguo camposanto, los edificios que rodeaban la plaza y algunas casas no identificadas todavía. A ello debemos agregar una memoria que acompaña el plano N° 170, que implica una cualificación y ampliación del plan de Reyes.

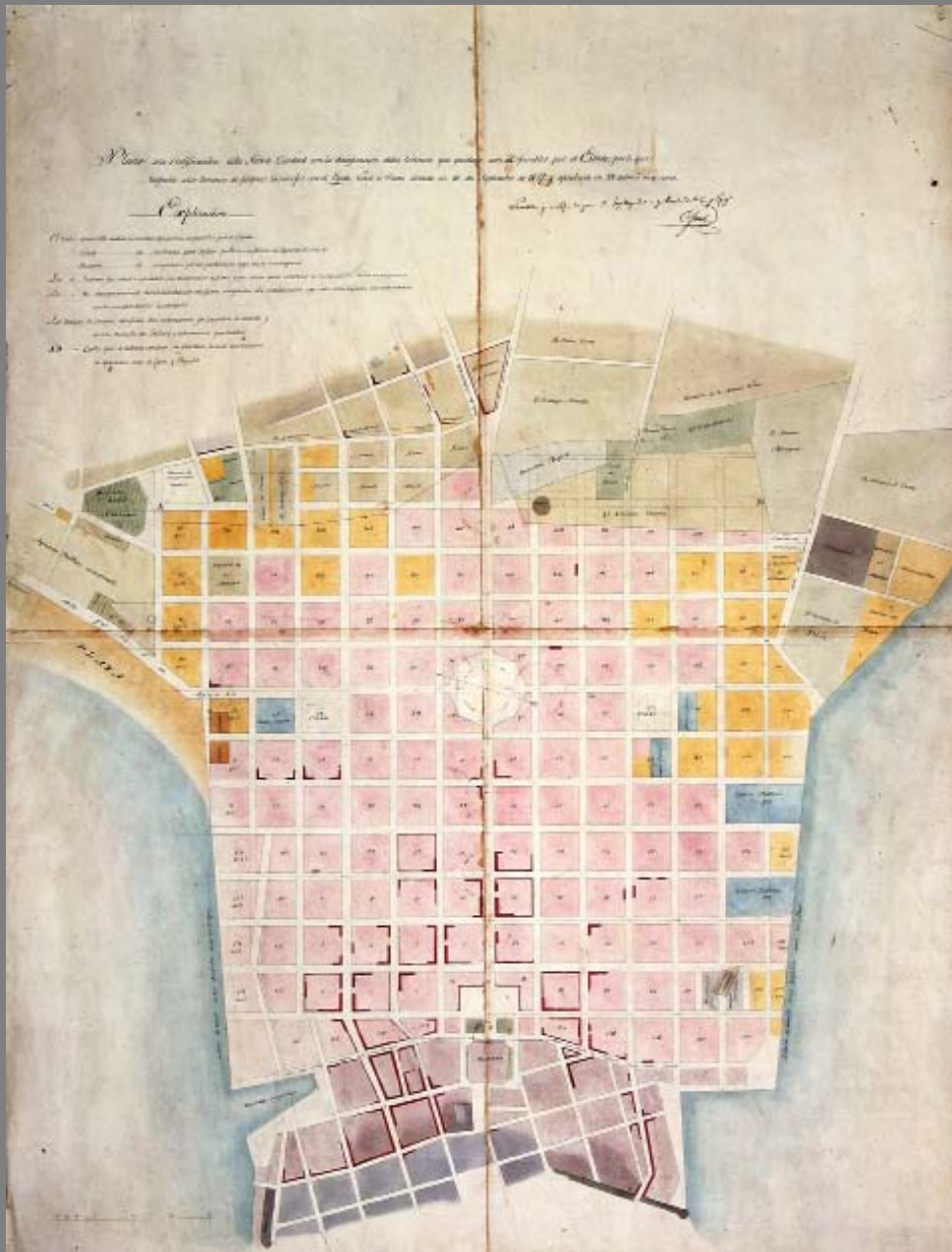
En el dibujo del arquitecto puede verse el estado de la zona de articulación entre la traza nueva y la existente. En rojo se observa la zona consolidada con edificios de mampostería en el sector aledaño a la futura plaza Independencia, la traza de la plaza con la modificación propuesta por Zucchi y algunas manzanas destinadas a edificios o equipamientos del estado en color azul. En rosa aparecen los terrenos de propiedad privada y en amarillo las manzanas todavía de propiedad pública. También puede observarse la ubicación del futuro Cementerio Central, la reorganización de los terrenos del antiguo, etcétera.

La memoria que acompaña al plano fue redactada por Zucchi como miembro de la Comisión Topográfica que presidía Reyes. A diferencia de lo sucedido en Buenos Aires, donde Carlo tuvo problemas de incumbencia profesional, Reyes reconoció en él a quien podía llevar adelante las reformas de la ciudad y avanzar en la concreción del plan de ensanche. Así parece sugerirlo la "introducción" a la memoria y la permanente amistad entre ambos aún luego del alejamiento de éste de Montevideo. En efecto, las cartas que de Angelis envió al arquitecto comentando el exilio del topógrafo en Buenos Aires como parte del grupo que acompañó al ex presidente Oribe, demuestran el vínculo.

El proyecto tiene como objetivo, según Zucchi: "no sólo hermostrar la ciudad, despejar las visuales, facilitar la circulación, designar los parajes convenientes para algunos edificios públicos y proponer la localidad de los otros; tiene también el incontrastable deber de mejorar las propiedades de los particulares..." En ese sentido, la memoria avanza en la consideración de una zonificación de la ciudad. Propone la jerarquización de la futura plaza Independencia con la demolición de la antigua Ciudadela y la construcción de un teatro de ópera en el área. Así mismo plantea la necesidad de reorganizar el edificio de la Policía como nueva legislatura y generar una amplia calle que comunique el edificio del teatro con la nueva cámara legislativa. A ello se le suma un monumento nacional a erigirse en medio de la nueva plaza. Más adelante sugiere la ubicación de una futura cárcel ejecutada según el sistema panóptico y destina la antigua casa-fuerte, sede del poder ejecutivo, para un establecimiento de instrucción pública. Para poder realizar este último proyecto la idea de la Comisión es destinar el antiguo Cabildo a asiento del gobierno, creando algún edificio anexo para ministerios y otras reparticiones. En otro apartado hace mención a los trabajos emprendidos por Zucchi en relación al puerto, y plantea la necesidad de realizar un nuevo edificio para la Aduana. Desde el punto de vista urbano el plan prevé la pavimentación de las calles adyacentes a la ciudad vieja y la formación de dos nuevas plazas simétricas, a ambos lados de la actual plaza Cagancha, para que sirvan de lugar de mercado generando "en los propietarios de los terrenos linderos la propensión a poblarlos para acrecentar sus valores, excitando al mismo tiempo la emulación de otros para dar incremento a aquella parte de la ciudad". Por otra parte, el plano y la memoria son el origen del decreto del gobierno del 30 de noviembre de 1836 que disponía la reserva de varias manzanas, según se observan en el plano, para la materialización de programas en relación directa con la reorganización de la ciudad: plazas, edificios públicos, corrales públicos y hospital.

La construcción de este verdadero plan urbano para la organización de la nueva capital nacional debe un importante impulso a la figura del ministro Francisco Llambí, quien según Pérez Montero, fue el conductor de la iniciativa que lleva a la inclusión del arquitecto en la Comisión Topográfica, a la reactivación de la misma y a la formulación de la memoria y el plano que es el inicio de una serie de trabajos realizados por Zucchi en los años posteriores como la Plaza Independencia y el Teatro Solís. Con la repentina muerte de Llambí, fallecido en julio de 1837 y la revolución iniciada por Rivera, los proyectos se vieron interrumpidos y algunos de ellos sólo pudieron realizarse décadas después.

**Fernando Aliata**



### ASRe AZ 170

Plano del ensanche de Montevideo con denominaciones y explicaciones. Tinta y acuarela sobre papel grueso verde (4 partes pegadas). Firmado por Carlo Zucchi. Sin Fecha. 970 x 1270 mm.

Leyenda: "Plano de la rectificación de la Nueva Ciudad con la clasificación de los terrenos que quedan aún disponibles por el Estado; por lo que respecta a los terrenos de propios limítrofes con el Egido, véase el plano elevado en el 16 de septiembre de 1837 y aprobado el 28 del mismo mes".

# .| PLAZA INDEPENDENCIA |.

Montevideo, 1837

## Documentos gráficos:

ASRe AZ N° 171, 174,  
456, 468, 925, 926, 927,  
928, 965, 968.

La construcción de plazas mayores apoticadas con fachadas uniformes tenía una antigua tradición en la legislación hispana. En las primeras décadas del siglo XIX el tema de los espacios públicos en los centros de las ciudades recibió nueva atención por parte de los tratadistas y se habían realizado interesantes ejemplos en el ámbito europeo que Zucchi debió tener muy en cuenta a la hora de efectuar este emprendimiento. Como observamos al analizar la Vereda Ancha de la Plaza de la Victoria porteña, la organización de este tipo de ámbitos implicaba la transmutación del área en plaza seca, la colocación de fuentes y monumentos conmemorativos, la reorganización de sus fachadas tendientes a generar la localización de edificios culturales o gubernativos.

En 1829 José María Reyes realizó el trazado de ensanche de la ciudad de Montevideo y destinó para la actual Plaza Independencia una plazoleta poligonal. De allí debía nacer la avenida principal que vertebraba la nueva zona con la ciudad vieja. En marzo de 1836 los vecinos linderos de la nueva plaza ofrecieron al gobierno un “plan armónico de edificación con un mismo orden constructivo” adjuntando una serie de planos elaborados por el arquitecto

Francisco Xavier Garmendia. En mayo de 1836, la Comisión Topográfica aconsejó acceder al ofrecimiento de los vecinos. El plan de Garmendia suponía la sesión por parte del Estado de un sector de la superficie de la plaza para edificar una galería exterior a los edificios. Aun así, la Comisión consideró que la superficie de la plaza restante “era más que suficiente”. Elevado a la superioridad, el ministro Llambí, probablemente aconsejado por Zucchi quien todavía no era miembro del organismo, detuvo el proyecto de Garmendia. En consecuencia, en diciembre de 1836, el presidente Oribe ordenó a la Comisión Topográfica el trazado definitivo del sitio y al ingeniero de la misma “la forma exterior de los edificios que deben revestir los lados de la plaza”. Lo Comisión respondió con dos croquis de trazado que modificaban los mezzquinos planteos iniciales otorgándole una dimensión mayor a la plaza y un contorno regular, al mismo tiempo solicitó la aprobación de alguno de los tipos de fachada propuestos. En febrero de 1837 la Comisión Topográfica envió el trazado definitivo de la plaza y las dos posibles soluciones para las fachadas laterales, pero según puede observarse en la documentación del AZ algunos de los planos fueron rea-



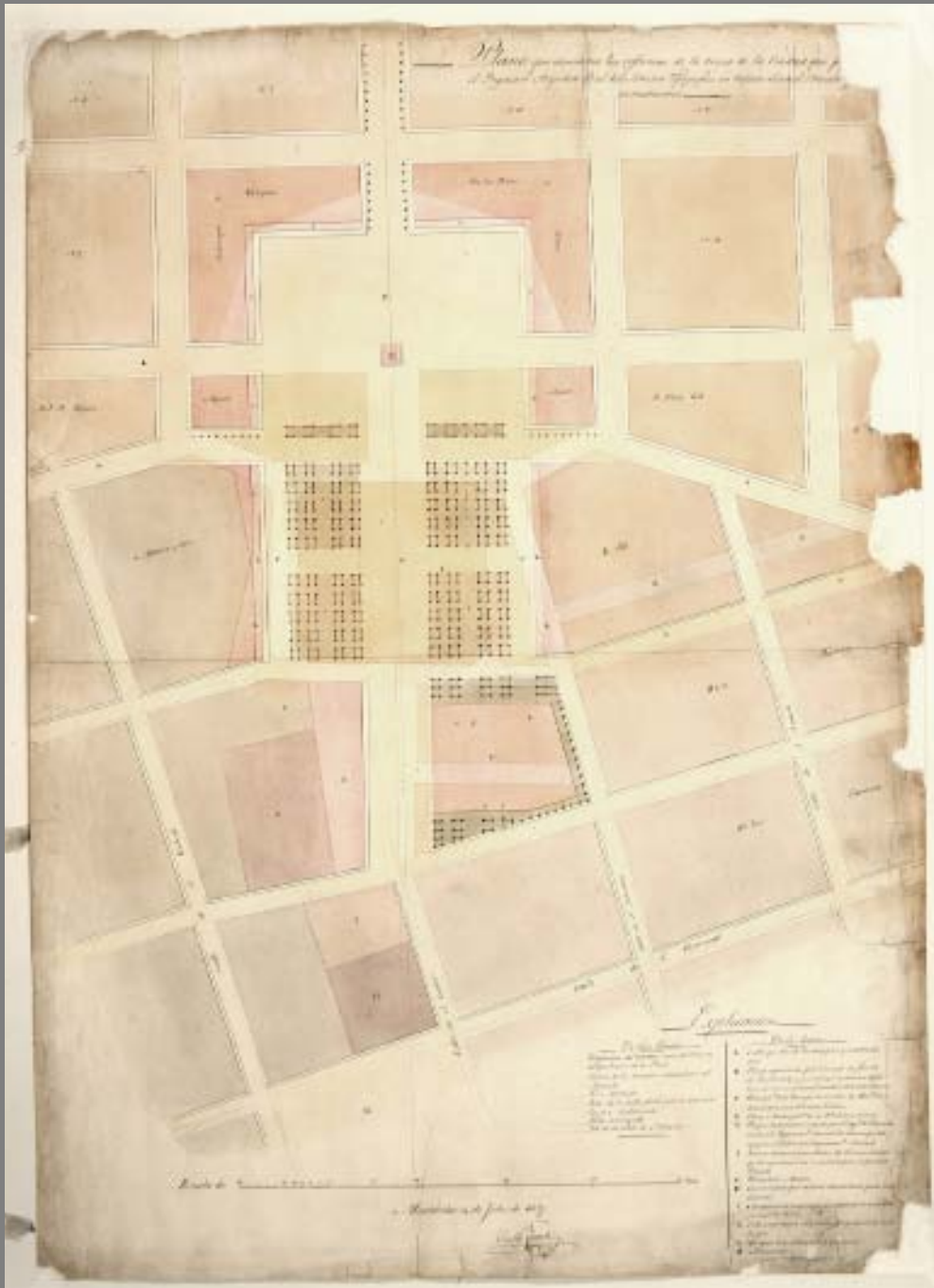
**ASRe AZ 171**

Proyecto de reorganización de la zona de la actual Plaza Independencia de Montevideo con supresión del mercado. Planta con disposición de arboledas con explicaciones y denominaciones. Tinta y acuarela sobre papel grueso (2 partes pegadas).

Firmado por Carlo Zucchi. Montevideo, 24 de julio de 1837.

700 x 1.000 mm.

Legenda: "Plano que demuestra las reformas de la traza de la ciudad que p... el Ingeniero Arquitecto vocal de la Comisión Topográfica con respecto al actual Mercado... inmediaciones.



lizados con anterioridad, en septiembre de 1836. En consecuencia, puede pensarse en un anteproyecto previo que influyó sobre la decisión oficial.

Es probable, como afirma Pérez Montero, que las intenciones de Zucchi, preocupado por el crecimiento futuro de la ciudad, haya sido fundamentales en relación a la escala y formato de la actual plaza. En efecto, al modificar los trazados de Reyes y Garmendia regularizando y aumentando el área, el arquitecto plantea la idea de utilizar en el futuro la totalidad del espacio ocupado por la Ciudadela. En ese sentido, su pensamiento definitivo aparece plasmado en la memoria de la Comisión Topográfica de 1837 y en el plano N° 171 que acompaña el escrito mostrando la plaza con su extensión actual y la Ciudadela ya demolida.<sup>1</sup>

Las vicisitudes de la transformación del proyecto pueden seguirse en los dibujos del archivo (N° 174, 171, 456, 468, 927 y 926). En ellos encontramos tres propuestas para la organización del área. La propuesta N° 1, que es prácticamente la plaza poligonal de Reyes; la N° 2, seguramente obra de Zucchi, que regulariza los ángulos de la plaza y genera un pequeño paseo de árboles que divide el mercado de la nueva plaza; la N° 3, el proyecto más parecido al que finalmente se construyó en un lapso prolongado, que elimina el mercado y genera en su lugar un paseo arbolado que amplía casi al doble el espacio original de la plaza y, al mismo tiempo, regulariza las fachadas de las manzanas laterales a la antigua Ciudadela. También, como parte de la documentación, existen estudios de la nueva fachada de la plaza (N° 25, 26, 925, 928 y 965). Los N° 25 y 925 son bocetos en acuarela que muestran dos posibilidades de organización de la fachada que fueron presentados por la Comisión como N° 1 y 2. La primera con pilastras y arcos de medio punto, y la segunda con un orden dórico y un arquitrabe horizontal. La lámina N° 25 es una versión más elaborada de ambas alternativas. El gran plano N° 965 es el dibujo final y minucioso de uno de los ángulos, con el sistema de arcos de medio punto que fue el finalmente adoptado, y una serie de detalles constructivos demostrativos del modo en que debía ser realizada. Este plano lleva la firma de aprobación del presidente Oribe.

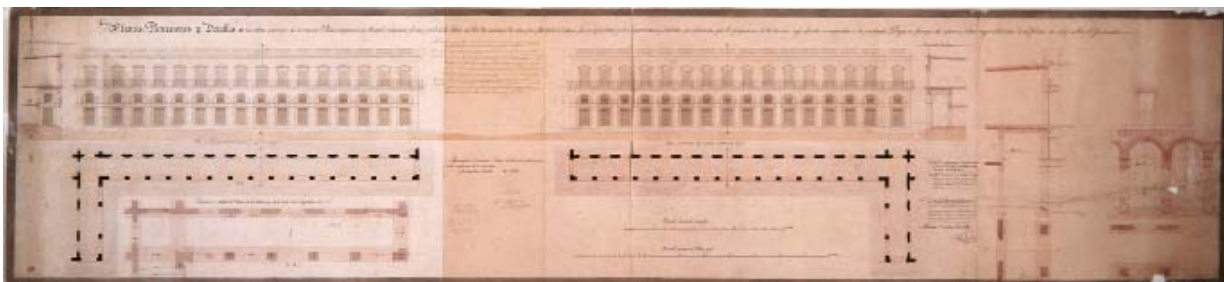
La Comisión Topográfica en la memoria de 1837 entiende que la plaza estará situada en pocos años en el centro de la ciudad; por ello es que propone la reconversión y transformación de muchos de los edificios que la rodean. La idea principal de Zucchi, como ya adelantamos, no es sólo la ampliación de la plaza sino la eliminación del recientemente creado mercado de la Ciudadela y la erección en ese sitio de un sector de plaza destinado a paseo público que sea el desahogo de la abigarrada ciudad vieja. Por otra parte, considera que los mercados no deben ocupar los lugares centrales de la urbe y que deben erigirse en zonas periféricas en correspondencia con los usos y costumbres de las clases bajas; mientras que la nueva plaza debe ser sitio de recreo, un paseo público que es "reclamado por el grado de civilización que ha llegado la capital de la República del Uruguay".

La idea de Zucchi acerca de las características que tendrá el crecimiento futuro de la ciudad queda bien expresada en el bosquejo que lleva el N° 424. En ese documento, el arquitecto imagina a la plaza como el punto central que articula a la ciudad vieja con la nueva mediante una perspectiva que tiene sus puntos de referencia en sendos monumentos públicos a construir en dicha plaza y en la actual plaza Cagancha (véase ficha respectiva). También se evidencia la disposición de Zucchi a ceder parte del trazado original de Reyes a los propietarios a los efectos que puedan trazar la nueva galería. Sin embargo, la cesión del terreno y la provisión gratuita de materiales, producto de la demolición de las murallas, a los titulares de los lotes linderos a la plaza no producirá los frutos deseados. En efecto, resultará inútil para el arquitecto



**ASRe AZ 927**

Proyecto para la Nueva Plaza de Montevideo adyacente al mercado. Alternativa. Planta del sector. Variante 2. Tinta negra y acuarela sobre papel grueso. Firmado por Carlo Zucchi. Con escala sin denominar. Marca de agua: 1835. Montevideo, septiembre de 1836. 389 x 503 mm.



**ASRe AZ 965**

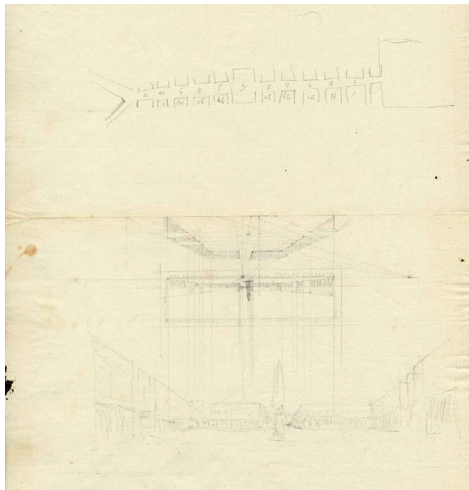
Proyecto de fachada uniforme a realizar en la Nueva Plaza adyacente al mercado (actual Plaza Independencia). Plantas, fachadas y detalles constructivos (con explicación, con cotas en plantas y detalles, con marcado de cortes). Tinta roja negra y acuarela sobre papel grueso. Firmado por Carlo Zucchi y aprobado en octubre de 1837 por el presidente Oribe. Escala: Varas. Montevideo, 24 de octubre de 1837. 650 x 2.880 mm. Leyenda: [sic] "Planos Elevación y Detalles de las obras exteriores de la Nueva Plaza adyacente al Mercado mandado formar por SE su excelencia el Sr. Mtro. de Hacda en Substituc de otra gº con fha 18 de En ultimo fueron aprobados pº La Superioridad; y qº deberan ser efectuados por los propietarios de los terrenos cuyos frentes corresponden a la precitada Plaza en fuerza de estar en pleno vigor el Decreto 20 de Febrero 1837 sobre el particular".

el intento de hacer cumplir el compromiso de los propietarios, firmado ante un escribano, de construir las propiedades en un breve lapso. A esto debe sumarse la desaparición del ministro Llambí, quien falleció en 1837, la revolución de Rivera iniciada en 1836 y la difícil situación económica por la que atravesaba el país, factores éstos últimos que también hicieron demorar el ordenamiento de este espacio público.

Es evidente, como bien lo señaló en su momento Pérez Montero, que Zucchi utilizó en el segundo de los proyectos el tipo de galería que Percier y Fontaine habían construido en la Rue Rivoli de París. La misma sólo será empleada para la construcción de los llamados "Arcos de la Pasiva", vivienda de Elías Gil realizada a partir de 1841 y ya demolida. Esta modalidad de ordenamiento y regularidad urbana tenía antecedentes en la legislación indiana, pero había sido desarrollada en detalle por los tratadistas italianos. Posteriormente, J. N. L. Durand incluyó en su tratado la recomendación de realizar fachadas aporricadas en las plazas centrales de las ciudades. Para el tratadista las plazas debían estar rodeadas de pórticos: "que en caso de mal tiempo ofrecen un paseo cubierto y en caso de fiesta sitios cómodos para todo el pueblo".

La sistematización de la plaza recién pudo comenzar a materializarse veintitrés años después, en 1860, no ya con el proyecto de Zucchi, sino con un nuevo plan formulado por Bernardo Poncini quien retoma las ideas de nuestro arquitecto y desarrolla para las fachadas laterales las galerías con orden dórico arquitrabado que éste había propuesto en la variante N°1.

**Fernando Aliata**



**ASRe AZ 424**

Bosquejo en perspectiva de la Plaza Independencia de Montevideo.

Lápiz sobre papel fino.

Sin título ni firma. Sin denominación de escala. Sin fecha.

430 x 314 mm.



**ASRe AZ 926**

Proyecto para la Nueva Plaza de Montevideo adyacente al mercado. Alternativa. Planta del sector. Variante 1. Tinta negra y acuarela sobre papel grueso.

Firmado por Carlo Zucchi.

Sin escala denominada.

Marca de agua: 1835.

Montevideo, septiembre 1836.

496 x 389 mm.

<sup>1</sup> Carlos Pérez Montero, "La Calle 18 de Julio, (1719-1875). Antecedentes para la historia de la Ciudad Nueva", Montevideo, El Siglo Ilustrado, apartado de la *Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay*, tomos XVI y XVII, 1940-41 y 1942.

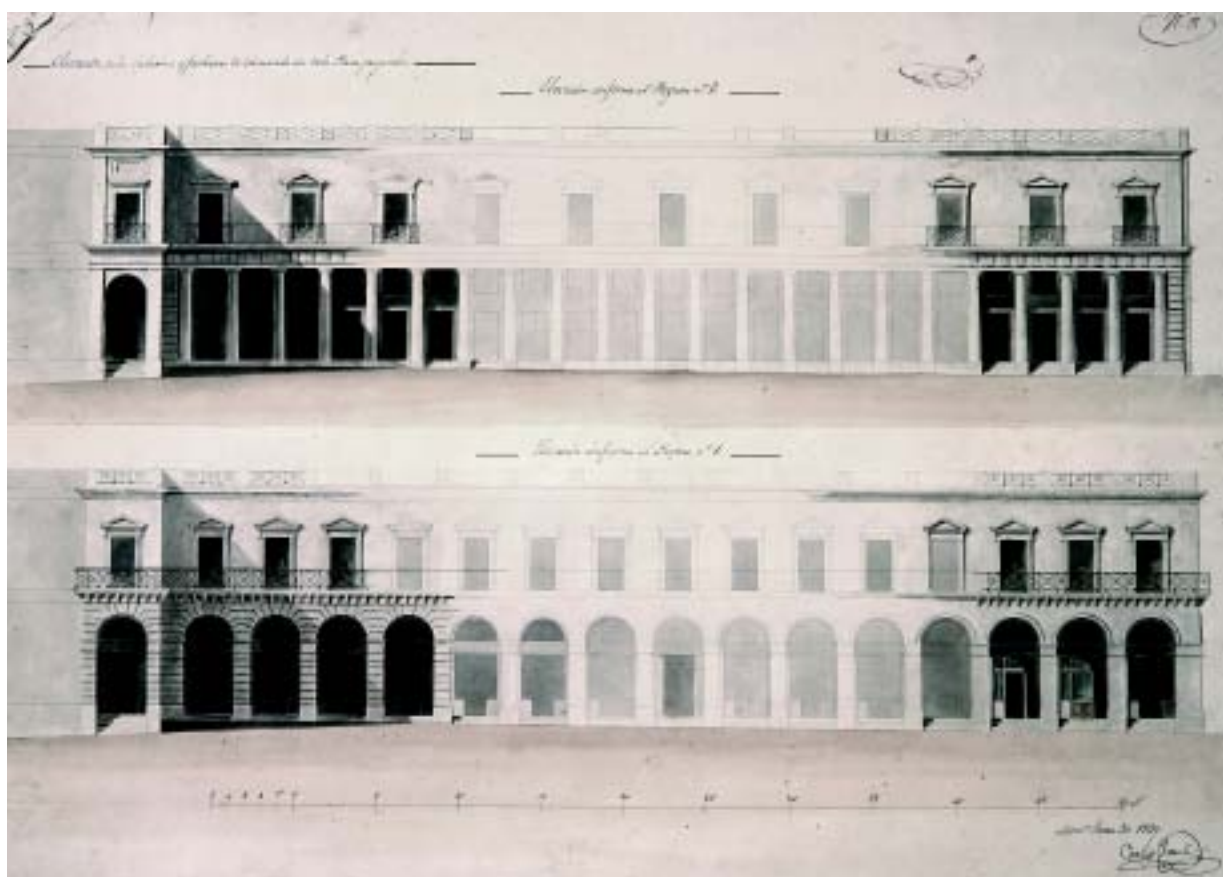
**ASRe AZ 25**

Estudio de galería aporticada sobre la plaza, posibles variantes.

Fachadas. N° 2 columnata dórica; N° 1 arcos de medio punto con almohadillado. Tinta y acuarela sobre papel grueso. Firmado por Carlo Zucchi, Montevideo, 30 de enero de 1837.

530 x 740 mm.

Leyenda: "Elevación de las galerías y fachadas de circunvalación de la plaza proyectada" "Elevación conforme al proyecto N° 2", "Elevación conforme a proyecto N° 1".



# .| CASA DE BAÑOS PARA RAMÓN LARREA EN BUENOS AIRES |.

Montevideo, 1827

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 23, 321B,  
322, 323, 394, 643, 797,  
809, 810, 811, 910, 911.

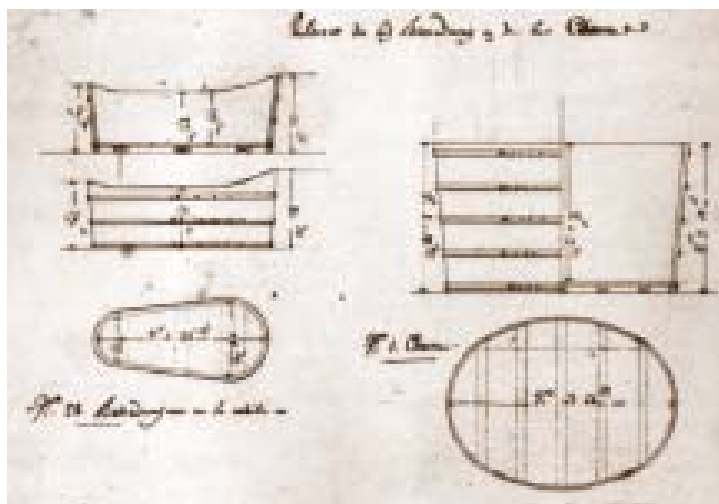
Se trata de un establecimiento dividido en dos sectores que se agrupan en torno a patios. Un área destinada a baños para mujeres con acceso independiente y atrio techado con una cúpula, y otra a la cual se llega mediante un largo corredor separado totalmente del sector femenino, destinada a baño de hombres. Los baños no son colectivos sino individuales. Se dividen en cuartos en los cuales se coloca una bañera de latón, alimentada por una cañería que llega desde una cisterna principal a todas las unidades. La austera fachada del establecimiento se caracteriza por poseer dos columnas dóricas que dan paso al vestíbulo principal, destinado a la espera del baño femenino. Figura en la *Colección de los principales proyectos...* como “trabajo arquitectónico por comisión de particulares”, con un total de siete diseños. El proyecto, que debía situarse en la calle de la Paz N° 117, se acompaña con un presupuesto detallado.

Según puede saberse a partir de una carta reclamando el cobro de honorarios, Zucchi habría llegado a Buenos Aires desde Montevideo para hacerse cargo del proyecto de dos casas de campaña (véase ficha respectiva) y una casa de baños encargados por Ramón Larrea. La decisión de Larrea de

no abonar los honorarios por estos trabajos constituyó un duro golpe para Carlo, quien esperaba seguramente que estos encargos fueran su carta de presentación en Buenos Aires, ya que no poseía contactos en la ciudad fuera de su amigo de Angelis. Una misiva del mismo de Angelis, enviada en junio de 1827, nos confirma que para ese momento el anteproyecto ya había sido realizado por Zucchi desde Montevideo y que los dibujos, según el publicista napolitano, “habían gustado mucho” por lo que auguraba su próximo viaje a la capital argentina. Dos cartas enviadas a Larrea en febrero de 1828, nos demuestran el desengaño del arquitecto al darse cuenta que su trabajo no sería pagado y que el viaje había resultado en vano.

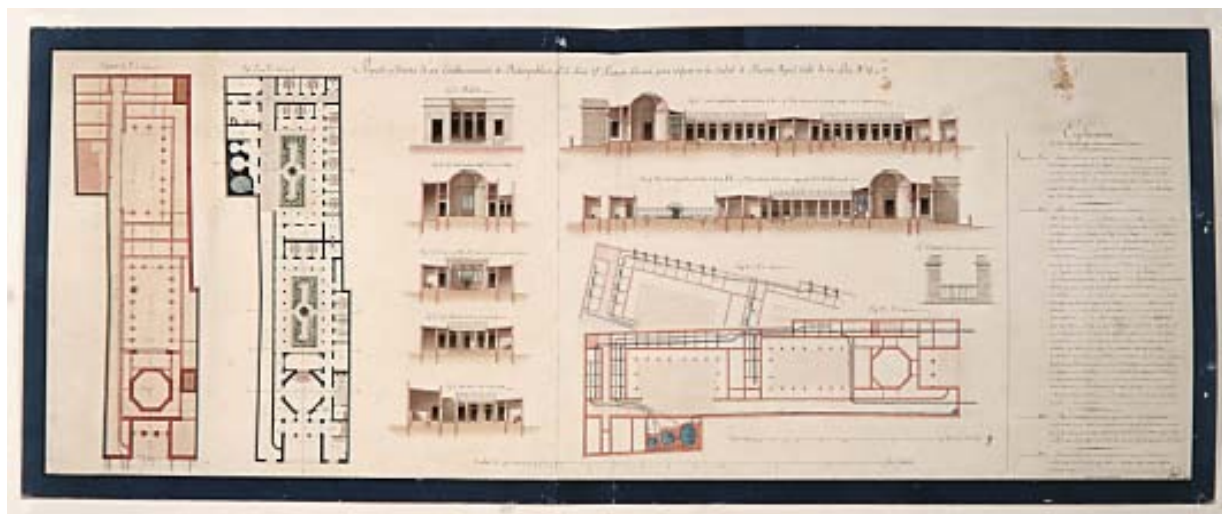
El comitente, hermano del diputado de la primera junta y ex oficial durante la guerra revolucionaria, formaba parte del grupo de comerciantes porteños embarcados en los negocios de Braulio Costa durante el período rivadaviano. A posteriori, Larrea participó activamente del golpe de Lavalle y fue nombrado capitán de milicias. La derrota del general unitario fue, seguramente, el motivo que decidió su exilio en Montevideo y el abandono de sus ne-





**ASRe AZ 910**

Proyecto de baños públicos para Ramón Larrea.  
Detalle de las bañeras.  
Lápiz, tinta sobre papel grueso blanco. Sin título ni firma.  
Sin escala denominada.  
Sin fecha.  
330 x 202 mm.



**ASRe AZ 23**

Proyecto de baños públicos para Ramón Larrea.  
Plano principal con planta, vista, cortes y esquema de distribución de aguas. Tinta negra, roja y acuarela sobre papel grueso.  
Firmado por Carlo Zucchi. Sin fecha.  
Escala: Varas castellanas.  
650 x 1680 mm.

gocios porteños. Sin embargo, la decisión de no materializar la casa de baños la tomó durante el gobierno de Dorrego, un año antes de embarcarse en la aventura del golpe de diciembre de 1828.

De todos modos, la construcción de este tipo de equipamiento en Buenos Aires no era una empresa aventurada. Según afirma Vallejo “los avances tecnológicos experimentados en las ciudades industriales del siglo XIX, acompañados de la consolidación de la noción de ‘higiene’, resultaron decisivos para que estos establecimientos –conocidos desde la Antigüedad– adquirieran el carácter de programas de la modernidad. El aumento en la demanda del confort doméstico –especialmente de higiene personal– fue consolidando entonces un rol complementario de la arquitectura privada, que caracterizó a las casas de baños modernas desde comienzos del siglo XIX”<sup>1</sup>

Este programa integró el conjunto de temas centrales en la enseñanza de la arquitectura en las escuelas y academias durante el período, prueba de ello son los concursos realizados por la Academia de Arquitectura francesa en los primeros decenios del siglo XIX. Sin embargo, se trató siempre de emprendimientos de escala gigantesca que exceden el modesto encargo de Larrea.

“La introducción de estas ideas en nuestro país con un propósito civilizatorio –ordenando las abluciones y construyéndola a habitáculos con bañeras de asiento para el uso individual– anticipándose aún a la generalización de las demandas locales, se reflejaron en esta primera propuesta para un establecimiento de baños. Carlos Pellegrini, en 1829, justificando el escaso eco que tuvieron estas iniciativas describía a las abluciones como una rara práctica que en el mejor de los casos se circunscribía a la utilización de medio tonel lleno con agua del pozo que no se cambiaba, sólo se cubría con un paño, y permanecía durante días para el uso sucesivo de toda la familia”<sup>2</sup>

La propuesta de Larrea tenía como potencial clientela a los grupos de la elite. La casa de baños podría constituirse una forma de diferenciar a los sectores más encumbrados de la “gente decente” del baño en el río en el cual, como denuncian muchos viajeros y cronistas, todas las clases se mezclaban de una manera considerada por los contemporáneos como poco decorosa.

El proyecto presenta dos versiones con algunas pocas variantes. La primera, que corresponde al diseño N° 321B y muestra un vestíbulo semicircular y un acceso para el baño de hombres lateral al patio de mujeres. Este esquema probablemente no prosperó porque implicaba cierta relación visual entre el pasaje de hombres y los habitáculos de mujeres. La siguiente versión, definitiva, genera un corredor aislado del primer patio para llegar al baño masculino y reemplaza el vestíbulo semicircular por un octógono cupulado. Se-

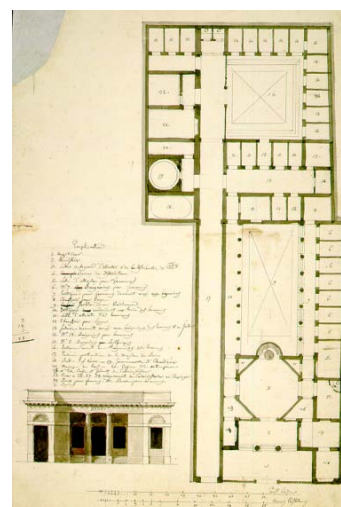
**ASRe AZ 811**

Proyecto de baños públicos para Ramón Larrea. Variante del proyecto presentado en el AZ 23. Planta principal y fachadas.

Lápiz, tinta y acuarela sobre papel grueso.

Sin título ni firma. Escala: Varas. Sin fecha.

645 x 494 mm.

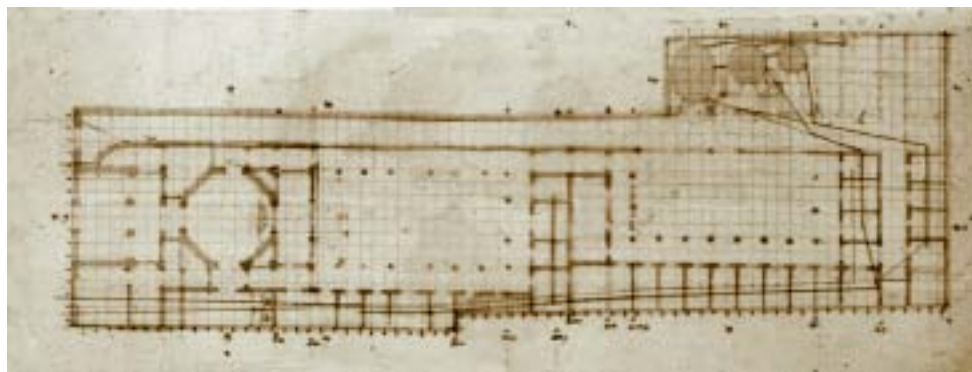




gún puede verse en algunos diseños (N° 322, 643, 809 y 810) Zucchi utilizó la grilla cuadrangular, recomendada por Durand, para proyectar este edificio.

A diferencia de los ejemplos realizados por los alumnos de la École, la casa de baños tiene un decidido carácter pompeyano. Es probable que Zucchi conociera los diferentes libros relativos a las excavaciones de Pompeya que se venían editando desde mediados del siglo XVIII. Especialmente la rigurosa colección que Mazois, director del museo del Louvre, había comenzado a publicar desde 1810. Según la correspondencia existente en el Archivo Zucchi, puede suponerse que el arquitecto haya conocido a Mazois en París. En particular algunas obras como la praedia de Julia Felix, una especie de hotel y casa de baños descubierto a mediados del siglo XVIII, que puede haber servido de modelo. También pueden encontrarse en el proyecto referencias a las termas estabianas, uno de los principales establecimientos termales de la ciudad, conocido ya desde las primeras excavaciones arqueológicas. Es probable que la voluntad arqueologista de Zucchi se viera aumentada por el uso local de la tipología de patio que le permitía conjugar la tradición española con la evocación de la Antigüedad. Sin embargo, a diferencia de los ejemplos antiguos que admitían tanto el baño individual como las prácticas colectivas, aunque divididas por sexo, la casa de Larrea sólo ofrece servicios individuales, más acordes con un orden moral que intentaba diferenciar esta práctica de la de los baños colectivos en el río.

### Fernando Aliata



#### ASRe AZ 810

Proyecto de baños públicos para Ramón Larrea.

Planta de cañerías.

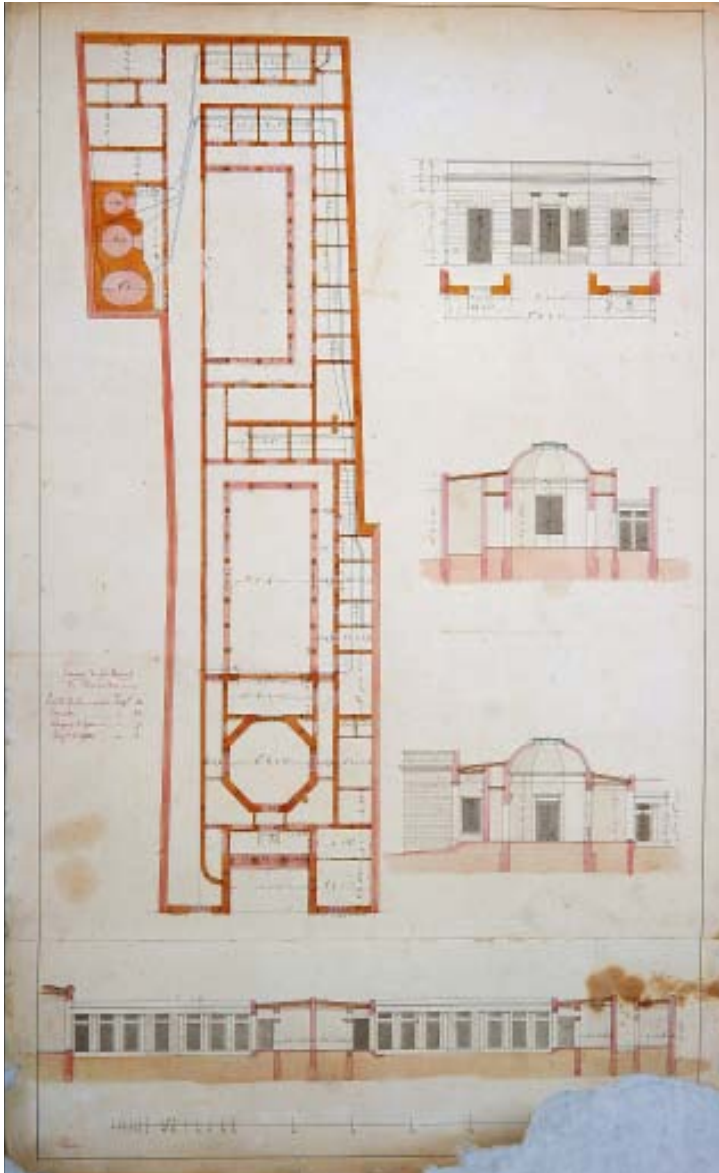
Lápiz sobre papel grueso. Sin título ni firma.

Sin escala denominada. Sin fecha.

660 x 245 mm.

<sup>1</sup>Gustavo Vallejo, voz: "casas de baño" en Jorge Liernur y Fernando Aliata, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, ob. cit. Tomo C-D.

<sup>2</sup>Carlos Enrique Pellegrini, *Álbum recuerdos del Río de la Plata*, Buenos Aires, Litografía de las Artes, 1841.

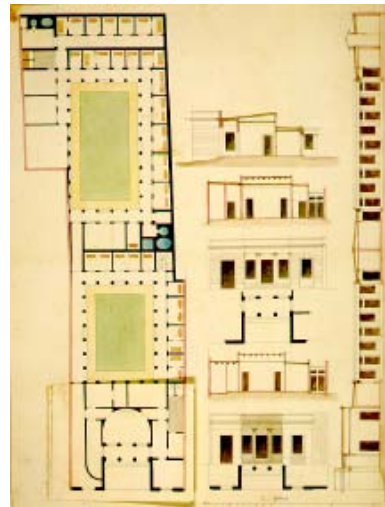


**ASRe AZ 911**

Proyecto de baños públicos para Ramón Larrea.  
Variante. Planta de distribución de agua. Lápiz, tinta  
acuarela sobre papel mediano blanco. Sin título  
ni firma. Con escala sin denominar. Sin fecha.  
772 x 490 mm.

**ASRe AZ 32 / B**

Proyecto de baños públicos para Ramón Larrea. Variante  
del proyecto presentado en el N° 23. Planta principal con  
distribución de bañeras, diversos cortes transversales,  
fachada y variaciones de atrio de acceso.  
Tinta negra y acuarela sobre papel grueso con papel  
adicional: Alternativo acceso. Sin título. Sin firma.  
Escala: Varas castellanas. Sin fecha.  
645 x 494 mm.



# ·| MUELLE DE MADERA PARA BUENOS AIRES |·

Buenos Aires, 1828

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 27, 30,  
30 bis. 169

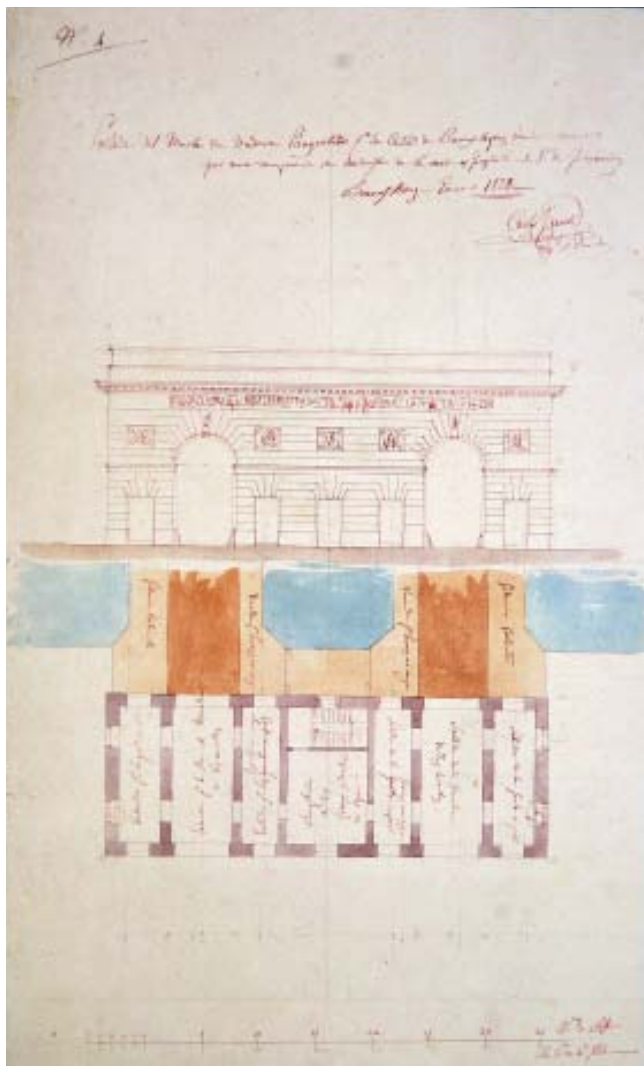
El anteproyecto de muelle está ejecutado íntegramente en madera mediante una malla de pilotes anclados en el río (N° 27, 30, 30 bis). Sobre el paseo de la Alameda se sitúa un arco de triunfo con dos ingresos que comunican con dos segmentos en los que el muelle se divide. Dichos segmentos se unifican en una cabecera de forma semicircular. La estructura posee una galería cubierta que lo circunda. Es probable que la división coincida con una separación entre cargas y pasajeros que concuerdan con salidas diferentes en la cabecera que da a la ciudad.

La cuestión de dotar a Buenos Aires de una solución definitiva al problema de la falta de puerto preocupó a las autoridades desde fines del siglo XVIII. Testimonio de ello son los proyectos de Boneo y Gianinni, este último comenzado a construir y suspendido luego de las invasiones inglesas. En la época rivadaviana es Bevens quien diseña una serie de opciones que luego serán prototípicas para la solución del problema.<sup>1</sup> Una de ellas vuelve sobre la idea de Boneo y plantea un muelle de amplia longitud sobre el río, esta vez de hierro, que intenta solucionar el desembarco de pasajeros y mercaderías impedido por la baja profundidad costera.

Zucchi realiza este proyecto de muelle en enero de 1828 en concordancia con el modelo de Bevens. Probablemente también utilizó como antecedente para su ejecución una copia del informe sobre la suspensión de los trabajos del muelle de Gianinni que se encuentra entre los papeles de su archivo.<sup>2</sup> Sin embargo no parece haber seguido su consejo, ya que Gianinni plantea la inutilidad de construir un muelle de madera frente a las bajantes y crecientes del río que harían inoperable este tipo de infraestructura durante muchos días del año y a la vez, la existencia de fuertes corrientes que socavarían los pilotes derrumbándolo en poco tiempo.

Esta estructura portuaria es uno de sus primeros trabajos en Buenos Aires, a partir del encargo de un grupo de comerciantes quienes impulsan la medida en los últimos meses de la Administración de Dorrego, tal vez amparados en la pronta solución de la guerra con el Brasil.

Frente a los modelos anteriores la característica del muelle de Zucchi es que plantea hacia la ciudad un arco de triunfo con la idea de organizar una cara arquitectónica, una puerta de la ciudad hacia el río dentro de los cánones estrictos de la teoría de la caracterización



**ASRe AZ 169**

Muelle de madera  
para Buenos Aires.

Estudio de arco de  
ingreso.

Tinta roja y acuarela  
sobre papel grueso.

Firmado por Carlo  
Zucchi. Buenos Aires,  
enero de 1828.

320 x 585 mm.

arquitectónica (lámina 169). El arco contiene en su interior las dependencias para los guardias y funcionarios del muelle. Su fachada es poco ortodoxa, ya que no respeta las proporciones tradicionales de un arco de triunfo y carece de órdenes. Su única decoración es un simple buñado adornado con un friso con relieves neogriegos y una cornisa superior. De todos modos, el arco de triunfo se adapta bien a la necesidad de una amplia cantidad de puertas que implican diversos tipos de acceso al muelle. El planteo no pasa de ser un anteproyecto.

Si bien, como ya anticipamos, el artefacto no se materializa, constituye otro antecedente más de los primeros intentos de organización portuaria ejecutados después de 1851, como el planteado por Eduardo Taylor en relación con los depósitos de la aduana y el contemporáneo muelle de pasajeros.

A diferencia de otros proyectos no realizados de Zucchi, la no construcción del muelle de madera parece relacionarse con circunstancias derivadas de ciertas condiciones de las operaciones urbanas locales. En ese sentido, lo que puede verificarse a lo largo de todo el período es una constante rigidez estatal para dar curso a proyectos particulares que implican modificaciones importantes sobre la ciudad y el territorio. A diferencia del negocio minero o el establecimiento de un banco de descuentos, el Estado no cede a las presiones que se producen en torno a los servicios urbanos. Múltiples ejemplos pueden probar esta aseveración.

Por otra parte, si hasta entonces la acción de los particulares se había limitado a la construcción y alquiler de viviendas, de ahora en más intentarán abarcar cuestiones de una magnitud desusada que implican la importación de capitales o la asociación entre un número significativo de personas para poder realizar grandes emprendimientos que incluyen novedosas actividades tales como la Sociedad Constructora de Edificios para Buenos Aires, o las diferentes empresas de colonización, por citar sólo algunas de las compañías que para 1825 cotizaban en la bolsa de Londres.

En ese sentido es notable el cerrado rechazo a cualquier acción privada que trata de solucionar el problema. Sobre todo por que se trata de una cuestión que tanto el gobierno provincial como el nacional, se encuentran imposibilitados de afrontar por su envergadura y sus costos iniciales desde el punto de vista económico.

De los varios proyectos portuarios de carácter empresarial, tal vez el más importante de todos por su relación con la ciudad sea el de Micklejohn<sup>3</sup> (1824). Este comerciante británico eleva al gobernador Las Heras, en junio de 1824, una propuesta que plantea en realidad tres alternativas, una de ellas de profunda significación para la estructura de la ciudad. La misma, implicaba ganar al río una porción de terreno importante (como después se hizo al construir Puerto Madero) generando una ciudad nueva, así como la creación de un dique rompeolas y la construcción de una dársena de unos setecientos metros señalada como rada interior o puerto. La serie de opciones que incluyen este proyecto –y que son más bien esquemas sin demasiada consistencia técnica–, son analizadas y desechadas por Bevans, pero es posible que contaran con una previa desestimación oficial, ya que implicaban desde una propuesta de negocio privado, la posibilidad de transformar profundamente la estructura de la ciudad. También corren igual suerte las ideas que para el mismo tema presenta, en 1825, la empresa del Puerto de la Ensenada formada por los mismos empresarios que no habían tenido problemas en controlar la gestión del empréstito Baring y el manejo del Banco. Algo similar puede decirse de la posterior proposición de Félix Castro y Guillermo Robertson para un muelle de hierro en Buenos Aires.<sup>4</sup> En este sentido el proyecto de Zucchi es un ejemplo más dentro de este permanente y conflictivo cruce entre intereses públicos y privados.

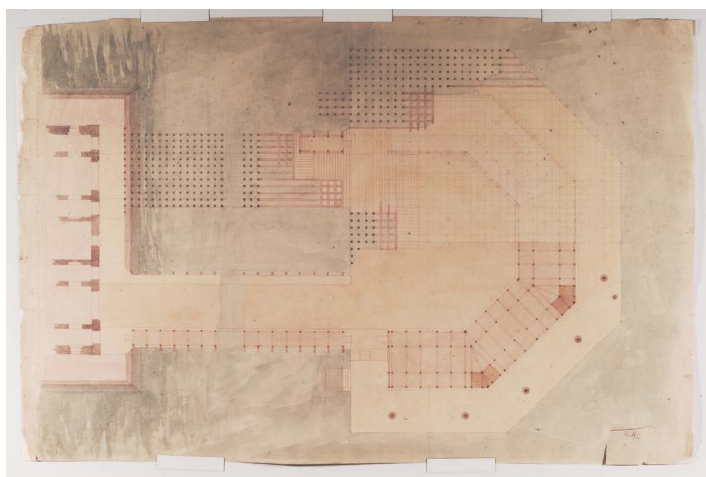
De todos modos, no parece ser la última alternativa. En 1842, Manuel José García inicia tratativas para construir un muelle privado. De Angelis le comunica en una carta a Zucchi los alcances de la iniciativa y le pide su aprobación para emprender gestiones con el objeto de que el proyecto y la dirección le sean adjudicados. Posteriormente, en agosto de ese mismo año, de Angelis precisa aún más los alcances del proyecto: el muelle de hierro y madera será traído prefabricado desde Inglaterra y armado en el lugar. García, según de Angelis, piensa en Zucchi como posible director de los trabajos. Para comienzos de septiembre de 1842 el negocio parece ya organizado. De Angelis aconseja a Zucchi que retorne de Río de Janeiro directamente a Buenos Aires y piensa que este encargo podría considerarse como una forma de regreso y reivindicación de su figura, luego de su retiro a partir del *affaire* de la catedral. Sin embargo, para fines de septiembre, una nueva carta del napolitano le anuncia que el negocio ha fracasado y que el muelle no será construido.<sup>5</sup>

**Fernando Aliata**

ASRe AZ 30

Muelle de madera para Buenos Aires. Planta de la estructura de madera.

Lápiz, tinta y acuarela sobre papel grueso listado. Sin título ni fecha. Sin firma. 650 x 1.000 mm.





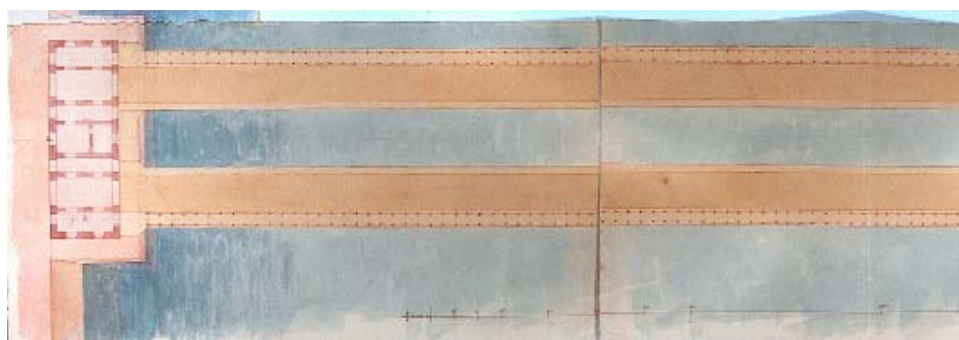
**ASRe AZ 30 bis**

Muelle de madera para Buenos Aires. Vista lateral y corte.

Tinta roja y acuarela sobre papel grueso. Sin título ni fecha.

Sin Firma.

300 x 1.300 mm.



**ASRe AZ 27**

Muelle de madera para Buenos Aires. Anteproyecto.

Planta. Tinta y acuarela sobre papel blanco.

Firmado por Carlo Zucchi.

Buenos Aires, enero de 1828.

340 x 1.330 mm.

—<sup>1</sup> Jorge Liernur, Graciela Silvestri, *El umbral de la metrópoli*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992. Sobre este tema aclara luego Silvestri: “Los proyectos de Bevans son los más conocidos (junto con los de Huergo y Madero), posiblemente por su temprana publicación en La Revista del Plata; ellos inauguran, puede decirse, la historia oficial del puerto de Buenos Aires. Bevans eleva tres alternativas en abril de 1823: la primera constaba de una dársena poligonal a seis cuerdas de la costa, unida a ella por un muelle de madera; la segunda proponía la formación en el bajo de la Residencia (la Boca) de un dique comunicado por dos canales por el Riachuelo (desviado a partir de la vuelta de Rocha) y el Río de la Plata, con esclusas y compuertas; la tercera consistía en acondicionar como puerto la Ensenada de Barragán, comunicándola por medio de un canal de balandras con Buenos Aires. La primera propuesta sirvió de base a toda una serie de proyectos que instalaban el puerto en aguas hondas y lo unían luego con la ciudad; la segunda, que recrea el proyecto de Gianinni, reaparece en la propuesta de Coghlan y las siguientes; el tercer proyecto refiere los orígenes del puerto de La Plata, y el canal se reproponen una y otra vez hasta las primeras décadas de este siglo.

La razón de la persistencia de los proyectos de Bevans, no realizados, debe buscarse más bien en la actitud que lo sustenta: Bevans trabaja por encima de las posibilidades técnicas inmediatas de la época, por encima de las suyas propias [...] el valor de estas propuestas débiles técnicamente y tan fuertes en la forma (está en que resumen) en ellas todas las posibilidades futuras”. Graciela Silvestri, *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*, Bs. As., Unqui Prometeo 2003. Cap. II. *La ciudad y el río*, pp. 112-113.

—<sup>2</sup> ASRer5 AZ, Carte, Minute e memorie, 2. BA, 1805 ago. 7 Suspensión de la obra del muelle.

—<sup>3</sup> Para una información detallada sobre el tema véase: Alberto S. J. de Paula, Ramón Gutiérrez, *La encrucijada de la arquitectura...* ob. cit. pp. 33-34. Luis Huergo, *El puerto de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1904.

—<sup>4</sup> En el transcurso del año 1825, los comerciantes Félix Castro, Marcelino Carranza, Pedro Lezica y Cía, Juan Pablo Sáenz Valiente, Braulio Costa, Diego Brittain, Juan Pedro Aguirre, Ruperto Albarelos, Juan Parish Robertson y Cía, Thomas Fair y asociados, Juan Fernández Molina, Diego Mac Kinlay, Miguel Ambrosio Gutiérrez, Miguel Riglos, Thomas Armstrong, Pedro Bonamy, Francisco Santa Coloma, Ramón Larrea y Manuel Pinto constituyen una sociedad. El objeto es ofrecerse al Estado como empresa contratista para construir un puerto en la Ensenada, abrir un canal navegable desde éste a la Boca donde construirán, entre otras cosas un dique aduana, bolsa, capitanía del puerto y plazas espaciosas. García, que estaba ligado económicamente al grupo, el 8 de junio de 1825 admite la propuesta y gira el asunto a la legislatura con un proyecto de ley aprobatorio. La Sala forma para su análisis una Comisión parlamentaria que rechaza el proyecto fundamentalmente por la falta de intervención y asesoramiento técnico de los organismos del Estado. El despacho definitivo plantea la formación de una sociedad mixta, situación que no se concretó posteriormente.

Otro proyecto de esas características es el muelle para Buenos Aires en estructura de hierro presentado por Castro y Robertson en octubre de 1825, que es directamente desestimado por un informe técnico de Bevans. Cf. : Alberto S. J. de Paula, Ramón Gutiérrez, *La encrucijada de la arquitectura...* ob. cit.

—<sup>5</sup> Las cartas de de Angelis pueden consultarse en Gino Badini, *Lettere dai due mondi*. ob. cit.



# .| HOSPITAL PARA AMBOS SEXOS DE BUENOS AIRES |.

Buenos Aires, 1831

## Documentos gráficos:

AS.Re; AZ N° 966-6,  
961-1, 966-2, 966-4,  
966-5, 966-7, 745,  
748, 304, 305, 306,  
363, 204, 177/11,  
177/7-2, 177/8,  
177/9, 177/11, 216.

## DOCUMENTOS ESCRITOS:

1. ASRe AZ. Carte professionalì, Memorie e minute, 3.

Carta a Juan Manuel de Rosas en relación a la memoria del Hospital de ambos sexos (borrador).

2. ASRe AZ. Carte professionalì, Memorie e minute, 3.

A propósito del encargo para la formación de un plano general para hospitales de ambos sexos (borrador).

3. ASRe AZ. Carte professionalì, Memorie e minute, 3.

Carta al Sr. Ministro Secretario de los Departamentos de Guerra y Marina y Relaciones Exteriores, en relación a la memoria del Hospital de Ambos Sexos.

4. Carlo Zucchi, *Memoria elevada al Superior Gobierno de Buenos Aires por el Ingeniero Arquitecto de la Provincia D. Carlos Zucchi al presentar el proyecto de Hospital General de Ambos Sexos que se mandó formar por decreto del 9 de diciembre de 1831*, Buenos Aires, Imprenta de la Independencia, 1833.

Este proyecto surge como respuesta oficial a una perenne crisis hospitalaria de la ciudad que se acentúa a fines de la década de 1820.<sup>1</sup> En polémica con quienes proponen pequeños hospitales barriales para evitar la concentración y

la producción de enfermedades hospitalarias, y con quienes abogan por el desmantelamiento del sistema y la generación de una estructura ambulatoria controlada por los Alcaldes de Barrio, el Estado plantea la construcción de un gran hospital general. La decisión parte de la posibilidad de generar una mayor intervención administrativa derivada de la centralización que se apoya en el esquema adoptado y que facilita la clasificación y ordenamiento de los enfermos según el tipo de dolencia, cuestión imposible de lograr en pequeños hospitales donde los pacientes se entremezclan produciendo un peligroso aumento de las posibilidades de contagio y la consecuente mortandad hospitalaria.

Para realizar este proyecto el arquitecto recibe un honorario considerable, 12.000 pesos fuertes, trabajando para su elaboración en detalle casi en forma continua alrededor de ocho meses. A fin de ejecutar el trabajo Zucchi solicita y logra la compra de las obras de Tenon, Costa y Duchanoy además de consultar los tratados de Pringles, Monro, Poyet y Durand. Según el viajero Arsenio Isabelle, testigo de los hechos, era el Dr. Tomás de Anchorena el impulsor más entusiasta de esta iniciativa para la construcción de un edificio que

debía ser la materialización exitosa, en relación con la política urbana, del primer gobierno de Rosas. El mismo Isabelle, quien analiza el proyecto definitivo expuesto en el año 1833 en las oficinas de gobierno, opina que el trabajo podría haber sido admirado de presentarse en alguna academia europea “tanto desde el aspecto de la distribución interior, los minuciosos detalles y las proporciones matemáticas, como por la belleza del dibujo y de la arquitectura.”<sup>2</sup>

Una cuestión importante a considerar es la ubicación del Hospital y las etapas de su construcción. Zucchi plantea la ocupación del sitio de la antigua Residencia (la manzana comprendida entre las calles Reconquista, Balcarce, Comercio y San Juan donde ya funcionaba un nosocomio), a la cual agrega la manzana contigua que da hacia el río. Estos terrenos, que estaban en manos de particulares, debían ser expropiados para la consecución final de la obra.

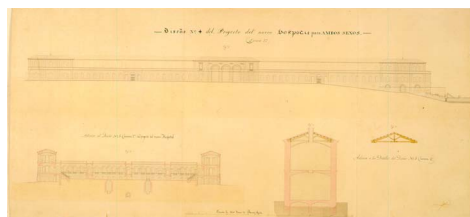
En cuanto a las preexistencias, Zucchi decide preservar la iglesia de la Residencia, aunque esto le genera algunos problemas en la composición del edificio, y derribar en su totalidad el viejo y vetusto hospital, al cual, ya para la época, se le habían demolido dos salas. Dentro de la documentación existente, el antiguo edificio aparece en su forma original a partir de un plano diseñado por Cabrer (N° 747) en el siglo XVIII, y la iglesia a partir de una serie de tres dibujos de un relevamiento y un proyecto de transformación no realizado, obra de Tomás Toribio a principios del siglo XIX (N° 304, 305, 306).

El diseño plantea dos versiones, una primera rápidamente abandonada y la segunda, desarrollada en detalle hasta transformarse en definitiva. El partido inicial, aparece en algunos diseños dispersos (N° 363, 204, 203, 177/13, 177/11, 177/8, 177/9). Cuatro de ellos son de la serie 177 en la cual también encontramos bocetos de la versión definitiva, por lo que podemos suponer que ambas fueron realizadas en un mismo momento. La versión primera surge de la unificación de todo el terreno a partir de una espina central de servicios de la que nace en doble peine una estructura de siete pabellones (N° 177/11). Una cinta de servicios cierra dichos pabellones hacia las calles laterales generando un recinto autónomo que se separa totalmente de las manzanas adyacentes. El esquema ofrece ciertas ventajas: mayor superficie de salas, centralización de los servicios de apoyo, pero no puede adaptarse bien a lo existente. En efecto, la decisión final de abandonar esta idea tal vez fue producto de los problemas que creaba este *partí* en relación con la iglesia de la Residencia que se superponía con la circulación central.

De allí que el segundo proyecto invierte la dirección de los pabellones (N° 966, 966/1, 966/2, 966/3, 966,4 966/5, 966/ 6, 966,7 355, 177-2, 205, 747, 216). La superficie de los mismos se reduce aumentando considerablemente la de los servicios hospitalarios. El esquema permite absorber sin proble-

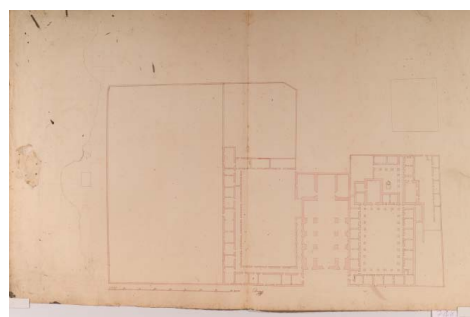
#### ASRe AZ 966-4

Hospital para Ambos Sexos. Vista longitudinal y corte transversales. Vista y Detalle. Tinta y acuarela sobre papel grueso. Buenos Aires, 1831. Firmado por Carlo Zucchi. Escala: 120 Varas de Bs. As. 638 x 1.370 mm.



#### ASRe AZ 748

Relevamiento de la iglesia de la Residencia y edificios aledaños en Bs. As. Planta. Tinta y acuarela sobre papel mediana. Sin título. Con firma de Cabrer. Escala: Varas. Sin fecha. 1016 x 665 mm.



mas el antiguo edificio que se transforma en la iglesia general del nuevo nosocomio (N° 966/2). Pero cabe aquí una observación, si bien se trata de una operación que intenta incorporar aquellas construcciones existentes que están en buenas condiciones, la iglesia, elemento central en la mayoría de las edificaciones hospitalarias, ocupa en este planteo un rol secundario. El factor medular de organización de este esquema pasa a ser la calle Balcarce que queda subsumida dentro del conjunto y se convierte en el eje central que divide dos sectores funcionales dándole al complejo una mejor implantación urbana, ya que dicha calle es la que une al nuevo hospital con la plaza mayor de la ciudad. Esta transformación es fundamental, ya que es un elemento circulatorio y no simbólico lo que define a este organismo. Un modo de organización arquitectónica que intenta legitimarse desde el discurso científico y no desde la tradición religiosa. En efecto, el segundo y definitivo esquema parece provenir del proyecto que Poyet realizara para la Academia de Ciencias, con la diferencia de que el gran patio que separa ambos hospitales en el diseño del arquitecto francés se transforma en calle, y el tamaño se reduce para adaptarse a las dos manzanas que comprende el terreno. El planteo resultante pertenece al tipo de hospital pabellonal circunscripto en un recinto. Esta tipología, perfeccionada precisamente por Poyet a fines del siglo XVIII, era conocida muy bien por Zucchi ya que los trabajos de Poyet se encontraban dentro de la bibliografía utilizada para la confección del hospital. Este nuevo modelo, a diferencia de las antiguas formas de organización, tiende a separar las funciones del hospital en pabellones interconectados entre sí, a fin de lograr una ventilación mayor, teniendo en cuenta que el aire era considerado por los químicos y médicos de la época como agente fundamental en la generación de enfermedades.

Desde el punto de vista compositivo en cada una de las manzanas se organiza un hospital; el de hombres es mayor ya que el de mujeres debe absorber la iglesia existente. Zucchi lo justifica a partir de las estadísticas locales que hablan de una concurrencia mayor de hombres que de mujeres enfermas a los hospitales. Las salas o enfermerías están dispuestas en el eje este-oeste, separadas por patios de ventilación combinados con un ambulatorio o galería que recorre como anillo todo el hospital y debe servir de paseo para los enfermos. El cuerpo de más de 200 metros paralelo a la calle del Comercio comprende el atrio de la iglesia de la Residencia y las viviendas de médicos y personal del hospital. El cuerpo paralelo a éste que da a la calle de San Juan está destinado a servicios hospitalarios y vivienda de los enfermeros. Las esquinas o extremos del rectángulo comprenden a los depósitos de víveres y ropería. El sector que mira hacia el río incluye las viviendas de los practicantes, los depósitos de cadáveres y, en el subsuelo, salas de operaciones y anfiteatro anatómico. Las alas en dirección norte-sur que separan los sectores de salas de enfermos están destinadas a servicios de enfermería, baños y letrinas, así como escaleras de acceso a las salas del segundo piso que reiteran el esquema.

El análisis del interior de los pabellones de enfermos (N° 966 y 967) nos permite observar una serie de procedimientos novedosos. No sólo están pensados en función de la resolución de los problemas higiénicos derivados de la ventilación y la evacuación de aguas, sino fundamentalmente en relación con la higiene del cuerpo. Al igual que Poyet, Zucchi crea una circulación diferenciada que separa las camas de las ventanas, de esa manera permite controlar mejor el ingreso del aire, pero a la vez, ubicar en esa zona los recipientes necesarios para las deyecciones de cada uno de los enfermos. Esta circulación técnica se ve acompañada por una cañería de agua que debe servir a la limpieza de las salas. El sistema se complementa con el equipamiento perimetral pensado para someter al paciente a un permanente control. A diferencia de lo que sucede con la ciudad durante las primeras décadas

del siglo XIX, aquí la ciencia ve como imprescindible la consideración del cuerpo. No hay espacio privado admisible y el enfermo debe someterse a una rigurosa normativa de lavado e higiene corporal, mucho antes de que esta práctica se haga masiva y la mirada del higienista se introduzca en el seno del hogar. El hospital, entonces, como lugar por excelencia de la regularidad, se convierte en laboratorio de las reformas que afectarán en el futuro al espacio urbano en su conjunto una vez que desaparezcan las restricciones que impiden un control más general de la sociedad.

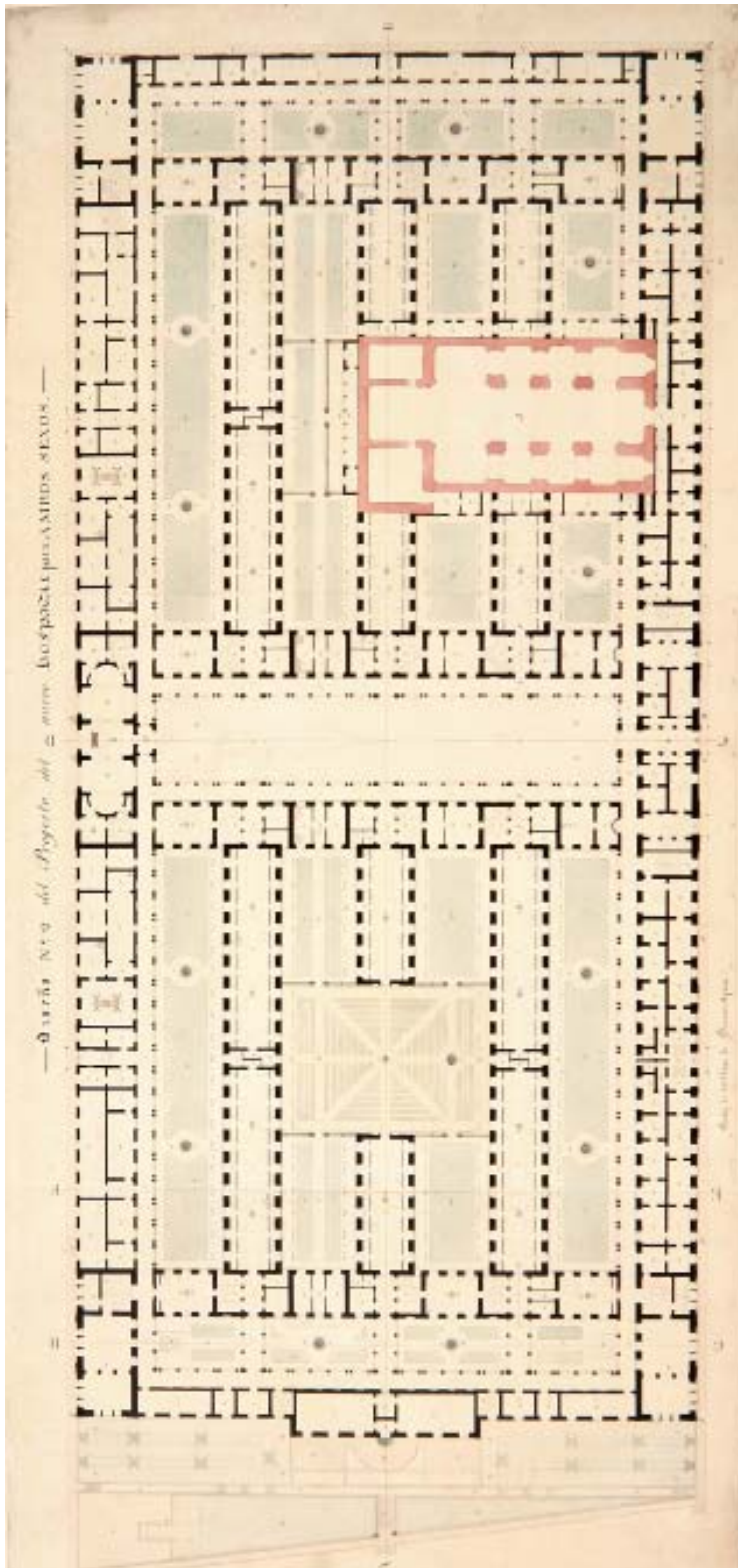
La respuesta de la Administración en relación al proyecto parece en principio auspiciosa. El 7 de mayo de 1834 el ministro de Gobierno Manuel José García envía una nota manifestando la aprobación y satisfacción del gobierno en relación con el proyecto del hospital. Pero las vicisitudes que siguen a su presentación coinciden con la crisis política que se desencadena a lo largo de la década del 30. En efecto, si bien la idea del arquitecto, según se desprende de sus escritos, era construir por etapas, la primera debía limitarse a la edificación de dos de las modernas salas, la obra no llegó nunca a materializarse. Aun cuando Rosas, en 1835, había reasumido la gobernación, las alternativas que caracterizan esta segunda etapa, conspiran contra la realización del edificio. La posterior emigración de Zucchi a Montevideo es otro factor que se aúna para dificultar la construcción de alguno de los edificios desarrollados para el complejo.

La importancia que el nuevo hospital tenía para la política gubernamental puede verificarse en la memoria que, una vez finalizado el proyecto, publicó Zucchi con la ayuda de su amigo Pedro de Angelis. Debe destacarse que este folleto de sesenta páginas constituye el primer escrito de arquitectura publicado en la Argentina. Es evidente que Zucchi era consciente de la importancia de esta obra que había obtenido el entusiasta apoyo de varios de los miembros del gobierno rosista entre ellos: Tomás Guido, Tomás Anchorena y Manuel José García según prueban los documentos de su archivo. En ese sentido, Zucchi nunca perdió las esperanzas de ver concretada su obra. De allí que muchos años después vuelva a insistir sobre la posibilidad de concreción del nosocomio. Así parece confirmarse en el análisis del epistolario del arquitecto realizado recientemente "el proyecto del Hospital de Buenos Aires, todavía dormido en la oficina de la Comisión en septiembre de 1840, como refiere Venzano al amigo Zucchi, ansioso de saber la suerte de aquel proyecto, es citado también cuatro años más tarde en una carta de Angelis"<sup>3</sup>

La misma preocupación la encontramos en una nota que el arquitecto dirige al gobernador Rosas solicitando una licencia para presentar su proyecto en las principales academias europeas. La propuesta que en principio parece exagerada, y así lo entiende el gobierno denegando el permiso, no lo es tanto si consideramos que para la fecha prácticamente no se habían construido hospitales pabellonales tanto en América del Norte como en Europa occidental. Por lo tanto, la presentación de este proyecto, un encargo oficial que acepta la absoluta renovación de las técnicas hospitalarias, debía otorgar necesariamente un reconocimiento internacional al autor.

En los años posteriores es indudable que este trabajo fue considerado por muchos de sus contemporáneos como una de sus obras más significativas. Así parece atestiguarlo el Barón de Porto Alegre, admirador del arquitecto, en el ámbito de la Corte Imperial de Río de Janeiro, quien en un artículo de la sección de Bellas Artes de *La Minerva Brasiliense*, se refiere en términos muy laudatorios a ese proyecto.

**Fernando Aliata**



**ASRe AZ 966-2**

Hospital para Ambos Sexos. Planta principal (con denominación de locales, con marcaciones de cortes).

Tinta y acuarela sobre papel grueso.

Firmado por Carlo Zucchi. Escala: Varas de Bs. As. 1831.

638 x 1.370 mm.

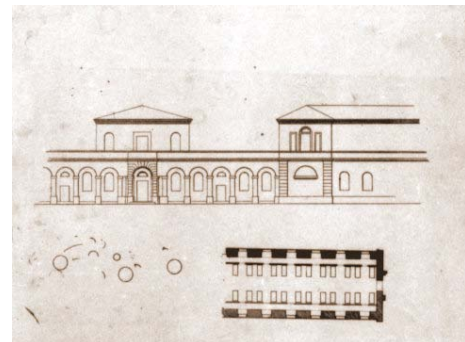
**ASRe AZ 747**

Hospital para Ambos Sexos. Fachada y planta de pabellón con disposición de camas.

Tintas sobre papel fino marrón.

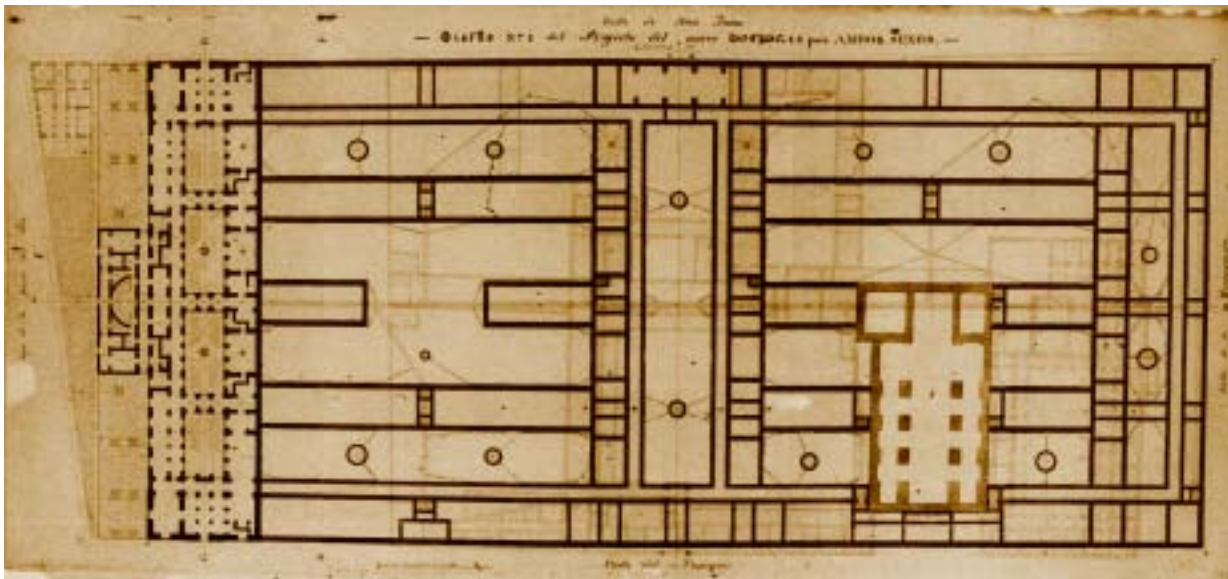
Sin título. Sin firma ni fecha. Sin escala denominada.

287 x 228 mm.



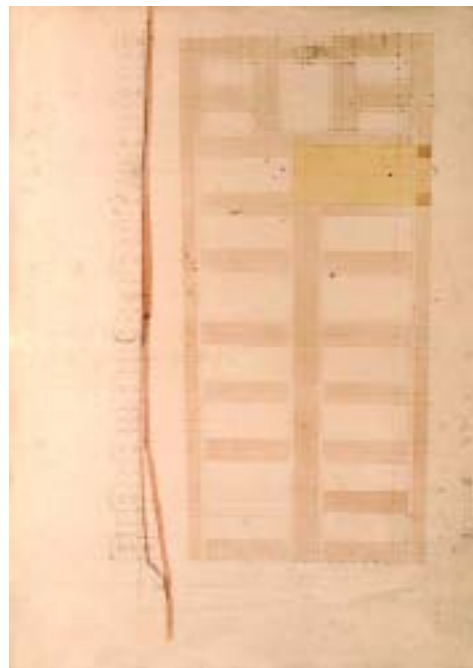
**ASRe AZ 966**

Diseño n. 1. del proyecto del nuevo Hospital para Ambos Sexos. Planta general. Tinta y acuarela sobre papel grueso.  
Con firma. Escala: 120 Varas Bs. As. 1831.  
638 x 1370 mm.



**ASRe AZ 204**

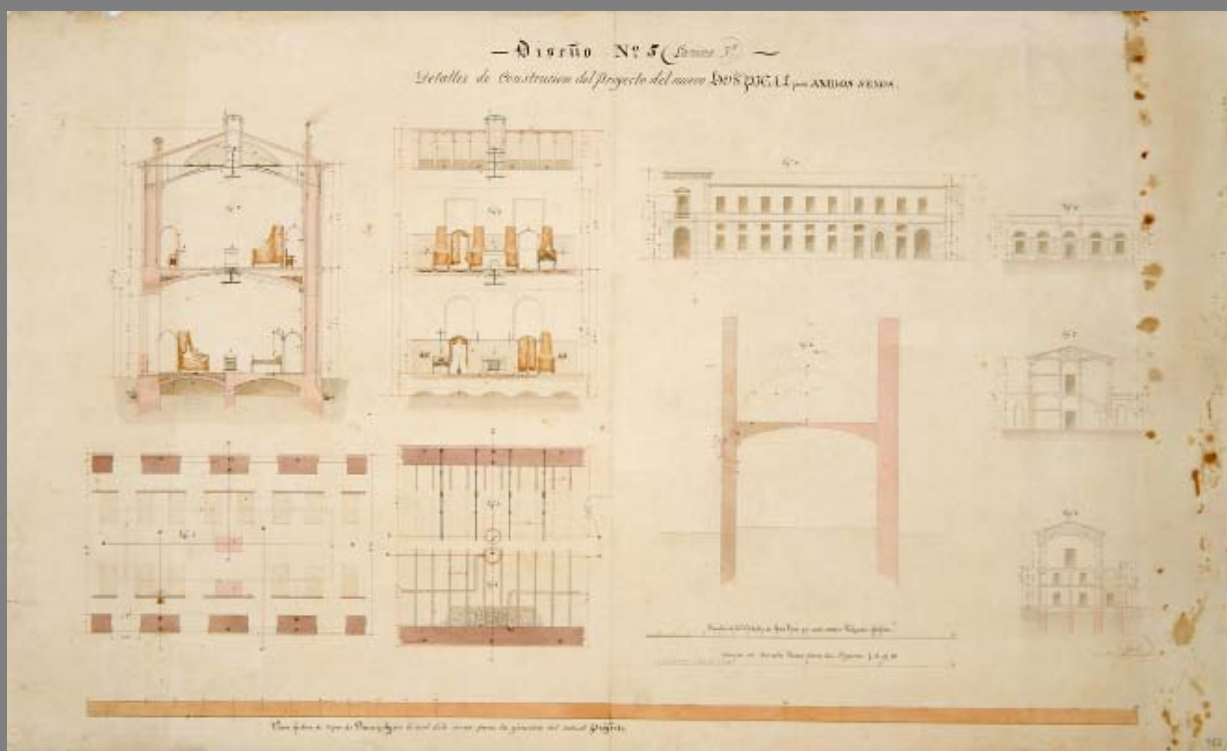
Estudio. Planta general y fachada lateral del Hospital de Ambos Sexos.  
Proyecto alternativo. Lápiz y acuarela sobre papel grueso.  
Sin título. Sin firma. Sin denominación de escala.  
545 x 760 mm.

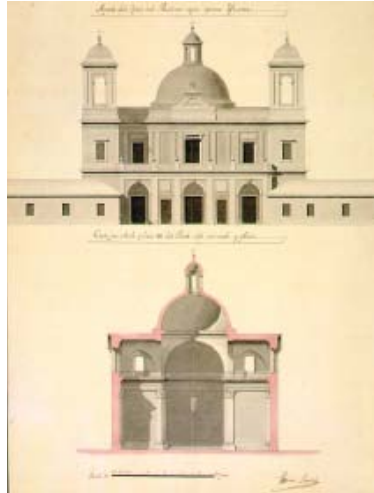




**ASRe AZ 966-7**

Sector de un pabellón con detalle de la disposición de las camas, ventilación, modo de construcción de los entrepisos, etc. Sector Planta, Cortes y Vistas. (con distribución mobiliaria, con cotas y distribución de cañerías). Tinta y acuarela sobre papel grueso. Firmado por Carlo Zucchi. Escala: Varas de Bs. As. 1831. 638 x 1370 mm.



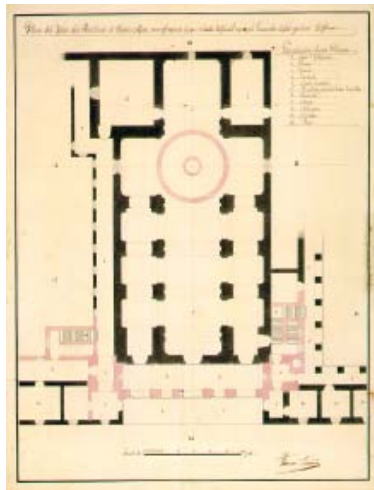


**ASRe AZ 305**

Iglesia de la Residencia. Fachada y corte. Tinta negra y acuarela sobre papel grueso. Firmado por Tomás Toribio.

Escala: Pies. Sin fecha.

530 x 410 mm.



**ASRe AZ 306**

"Planta de la Iglesia de la Residencia de BA y manifestando lo que se halla edificado lo negro y la encarnada lo que se piensa edificar..". (dis.: Tomás Toribio). Planta que indica los sectores a refaccionar. (fachada principal) con explicación y denominación de locales. Tinta negra y acuarela sobre papel grueso.

Firmado por T. Toribio. Escala: Pies. Sin fecha.

530 x 410 mm.

<sup>-1</sup> Una explicación de la política hospitalaria durante los períodos rivadaviano y rosista puede verse en: Fernando Aliata, "Higiene y sociedad. El Hospital General para Ambos Sexos de Carlo Zucchi", *Actas de las terceras jornadas sobre arte y arquitectura en la Argentina*, Facultad de Bellas Artes, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UNLP, La Plata, 2005.

<sup>-2</sup> Arsenio Isabelle, *Viaje a la Argentina, Uruguay y Brasil en 1830*, Buenos Aires, EMECE, 2001, pp. 136-137.

<sup>-3</sup> Gino Badini: "El epistolario de Carlo Zucchi: nuevas perspectivas de investigación acerca de la formación y la actividad del arquitecto reggiano" en Fernando Aliata, María Lía Munilla Lacasa, *Actas del coloquio: Carlo Zucchi y el Neoclasicismo en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.



**APÉNDICE DOCUMENTAL**

1. Carta a Juan Manuel de Rosas en relación a la memoria del Hospital de Ambos Sexos (borrador)

Para Comandante Gral. De Campaña Brigadier  
Don Juan Manuel de Rosas

Sr. Gral.

Me tomo la libertad elevar a manos de V. S. algunos ejemplares impresos de la Memoria que he redactado sobre el proyecto del Nuevo Hospital Gral. para ambos sexos que he tenido el honor de presentar hoy día a la aprobación del Sup. Gob. Esta obra pertenece a la Administración de V. S. ya que bajo ella fue decretado y esta es un justo título para que espere el patrocinio que V.S. sabrá acordarle y que será tanto mas eficaz si por ventura resulta favorable el fallo que deben pronunciar en sus informes las Comisiones nombradas al efecto.

Dígnese, pues, Sr. Gral., imponerse del contenido en la indicada Memoria siempre que se le permitan las multiplicadas atenciones que le rodean; y antes que todo quiera V. S. aceptarla como respetuoso tributo del profundo sentimiento que le profeso desde que...

ZUCCHI

2. A propósito del encargo para la formación de un plano general para Hospitales de Ambos Sexos

Ministerio de Gobierno

Buenos Aires. Mayo 7 de 1834  
Año 25 de la Libertad y 19 de la Independencia

Al Ingeniero de Provincia

Con esta fecha ha acordado el Gobierno lo siguiente:

Cuando el Gobierno encargó al Ingeniero de Provincia la formación de un plano general para Hospitales de ambos sexos, tuvo presente que una obra de ésta naturaleza, por su extensión, por los conocimientos que era indispensable adquirir, y aún los libros que era necesario traer de Europa para su ejecución; debía considerarse como una comisión extraordinaria. Por estas consideraciones, y satisfecho el Gobierno como lo está del resultado, pues los planos presentados han llenado sus deseos; viene en acordar por toda compensación, e indemnización de gastos, la cantidad de doce mil pesos: imponiendo al mismo Ingeniero la obligación de hacer sobre los mismos planos las observaciones y variaciones a que pudiera haber lugar.

Lo que se comunica al Ingeniero de Provincia a los efectos consiguientes.

Dios guarde al Ingeniero...

Manuel José García

3. Carta al Sr. Ministro Secretario de los Departamentos de Guerra y Marina y Relaciones Exteriores, en relación a la memoria del Hospital de Ambos Sexos (Borrador)

Excelentísimo Sr. Ministro Secretario en los Departamentos de Guerra y Marina y Relaciones Exteriores.

Excelentísimo Sr. Ministro:

Me tomo la libertad presentar a V.E. algunos ejemplares impresos de la Memoria que he redactado sobre el Proyecto del Nuevo Hospital General para ambos sexos, que hoy he elevado al Superior Gobierno para su aprobación.

No me he olvidado del interés que tomó V.E. a este trabajo, aún antes de ocupar la elevada categoría que a la fecha tan dignamente desempeña y si para mí es un recuerdo agradable por el cual conservaré siempre singular gratitud, es también una garantía cierta que emplearé V.E. todo su influjo para que no se descuide la ejecución del Proyecto reclamado por la Humanidad y el Honor del País.

Por lo que respecta a mi individuo es muy notoria la honrada protección que dispensa V.E. a las Bellas Artes para su-  
ponerme de ella; y también...

# .| DEPÓSITOS EN LA BARRANCA DE LA ALAMEDA |.

Buenos Aires, 1831

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 101/ 101a,  
126.

## DOCUMENTOS ESCRITOS:

ASRe AZ Carte professionali minute e memorie, 2. Al Jefe de Policía sobre la clase de obra que V.S. piensa ejecutar en el bajo de la Alameda. Septiembre de 1831.

La documentación existente muestra una serie de almacenes a construir en hilera sobre la playa del Río de la Plata a un costado del bastión norte del fuerte de Buenos Aires. Existen dos variantes. La primera (N° 126) consta de 11 depósitos con techo en apariencia de azotea; la segunda (N° 101) de 24 pequeñas cabañas con techo a dos aguas. La fachada es homogénea hacia el río y desaparece en parte hacia la Alameda en función de la pronunciada pendiente que existía entre la zona del fuerte y la calle Corrientes.

Al mismo tiempo que plantea la reorganización del Paseo de la Alameda y por orden del jefe de Policía, Zucchi proyecta esta hilera de almacenes aprovechando la diferencia entre la playa y la barranca. Se trata de un anteproyecto no construido y que el arquitecto no consigna en el catálogo de sus obras publicado en Buenos Aires y luego en París. La propuesta es una novedosa obra mixta entre el Estado y un grupo

de particulares. El gobierno cede el espacio para realizar depósitos sobre la playa y los particulares se comprometen a ejecutar el muro de contención correspondiente al segmento ocupado. En la memoria original se consigna que cada depósito debe tener 10 varas de frente por 29 de fondo. Zucchi calcula el costo de cada almacén que estima en 19.250 \$, a ello debe sumársele 4.140 \$ del tramo correspondiente de paredón.

Para los almacenes Zucchi recomienda construir "a la holandesa" es decir, sobre pilotes de madera, evitando el relleno entre la tosca y el piso del almacén. Los depósitos, realizados en madera pueden ser más baratos y proporcionan un doble espacio de guardado. El arquitecto consigna que para realizar el proyecto ha tomado como parámetros las marcas de las crecidas más altas del río.

Si bien Zucchi en un primer momento pide ser preferido para la ejecución de la obra, luego se desdice de esa petición. En efecto, en una carta al Jefe de Policía fechada en septiembre de 1831, algunos meses después de formulado el proyecto, comentaba su desacuerdo: "en el modo como quieren que se haga la obra y más me desanimó a encargarme de su dirección, sien-

do íntimamente persuadido que no puede salir de un modo satisfactorio ni para el público, ni para los que se interesen en ella". Es probable que la no aceptación de la propuesta original sobre pilotes, y alguna disidencia con los comerciantes impulsores del emprendimiento, haya motivado esta dispensa para hacerse cargo de las obras.

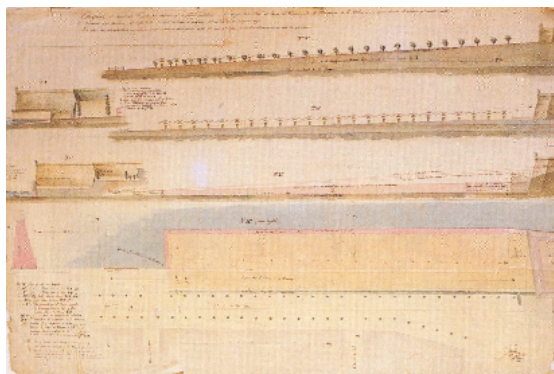
La hilera de depósitos formaba toda una unidad con la reorganización del paseo y la construcción del muelle de madera con arco de triunfo que Zucchi había proyectado en 1828. Desde el punto de vista de la organización de la estructura portuaria de la ciudad resulta una innovación, ya que intenta concentrar la zona de depósitos en cercanías del muelle, lo que luego será realizado mediante la aduana y depósitos de Taylor en 1854. Esta concentración podría permitir un mejor control impositivo y evitar la dispersión de las mercaderías en diversos almacenes y barracas diseminadas por toda la ciudad.

**Fernando Aliata**

**ASRe AZ 101**

Proyecto de sistematización del área costanera de Buenos Aires en el sector de la Alameda. Planta y vistas con detalle de los muros del fuerte y fachada de los almacenes a construir. Tinta y acuarela sobre papel grueso, con referencia y denominaciones. Firmado por Carlo Zucchi. Escala: Varas. 675 x 1000 mm.

Leyenda: [sic] "Croquiz pº servir al Proyecto del Paredon que se quiere construir en el Margen del Río al largo del Camino y de la Barranca de la Alameda; aprovechando el espacio que existe entre la Barranca y Paredón para edificar almacenes que tendrán su entrada por medio de un camino bajo. Este plano ha sido establecido con mediciones aproximativas pero existen datos para creer que seran pocos las alteraciones de cada ejecución".



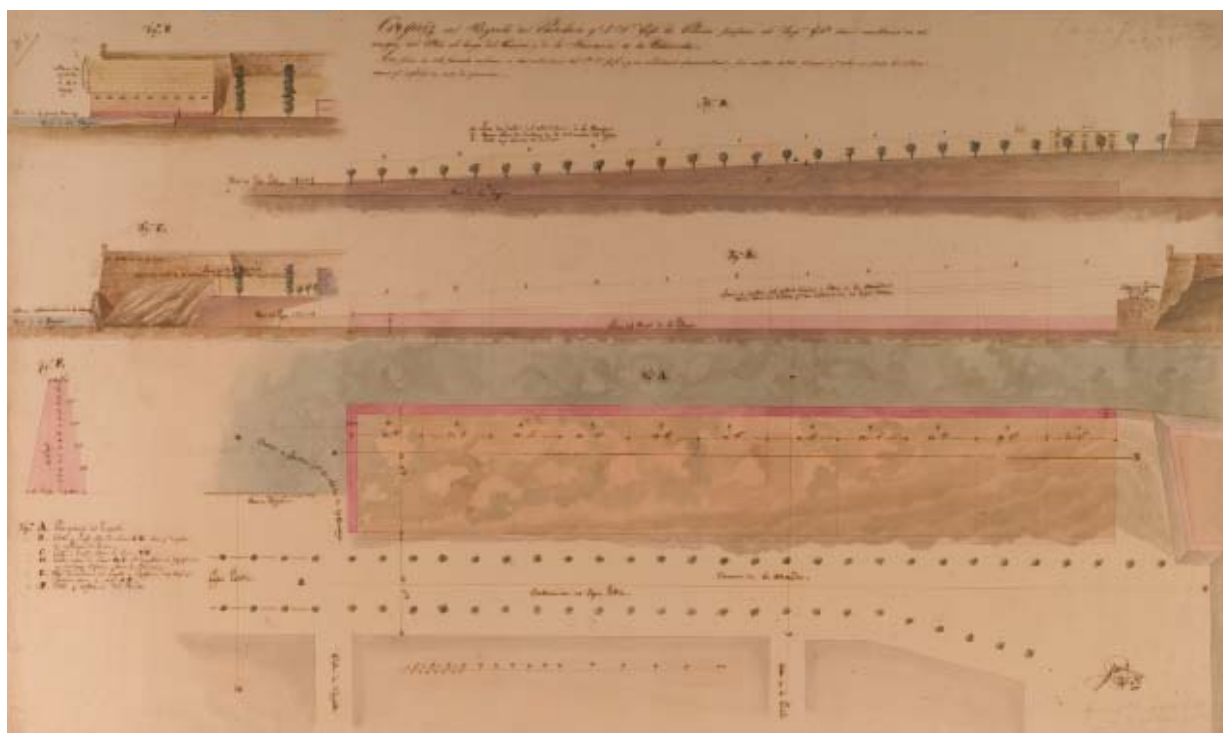
ASRe AZ 126

Proyecto de sistematización del área costanera de Buenos Aires en el sector de la Alameda. Variante.

Planta, cortes y fachada lateral. Tinta y acuarela sobre papel grueso crema. Firmado por Carlo Zucchi. 2 de Febrero de 1831 aprobado en marzo de 1831.

605 x 1.000 mm.

Leyenda: [sic] "Croquiz del proyecto del Paredón que el Sr Gefe de Policía propone al Sup Gob hacer construir en la margen del Río, al largo (a lo largo) del Camino y de la Barranca de la Alameda".



# .| AMPLIACIÓN DEL CEMENTERIO DEL NORTE |.

Buenos Aires, 1833

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ 14, 15, 260,  
340, 413.

## DOCUMENTOS ESCRITOS:

ASRe; AZ, Carte professionali, minute e memorie, 3. Cementerio del Norte.

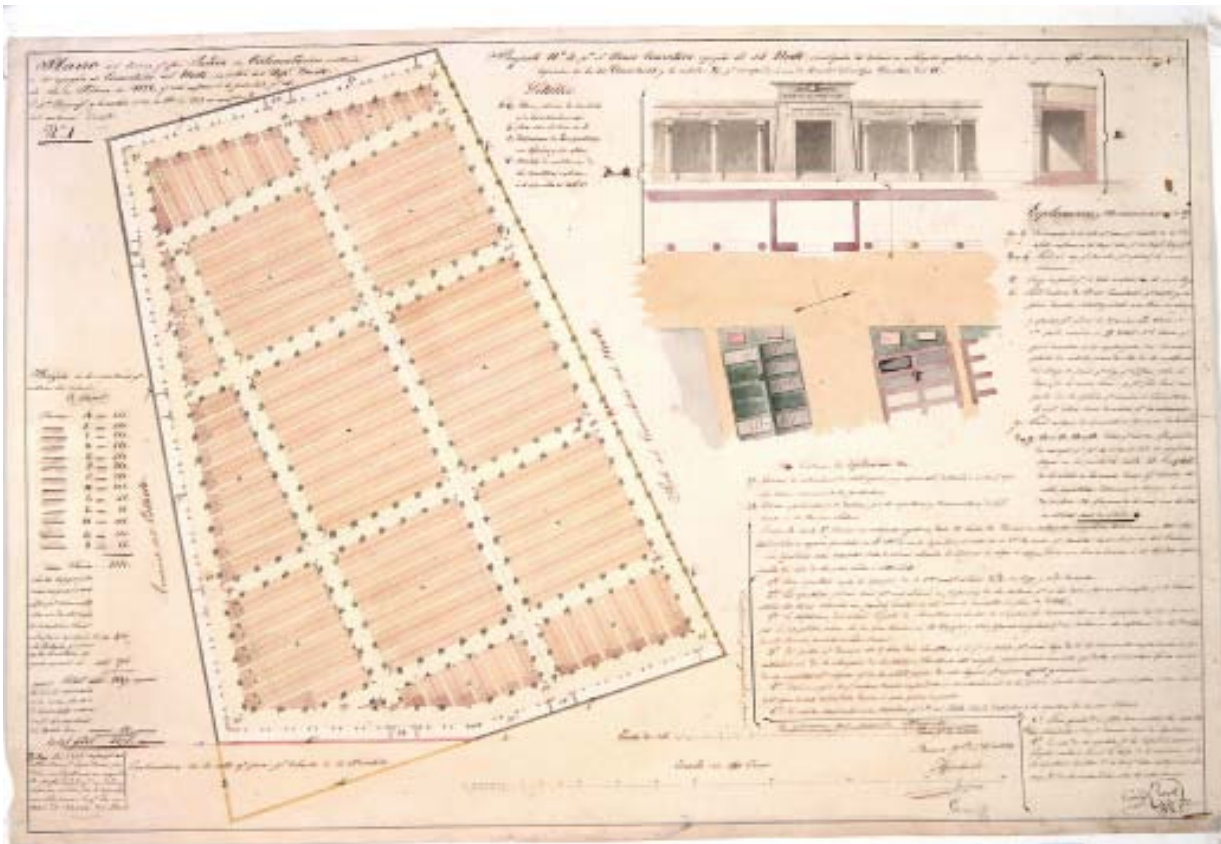
En las láminas de N° 14 y 15 se puede observar las plantas, notas y algunos detalles de dos versiones de la reforma del Cementerio del Norte propuestas por Carlo Zucchi. Mediante este proyecto el arquitecto intenta expandir el camposanto fuera de sus límites originales para incluir las tierras adyacentes, lo que anteriormente era el Jardín de Aclimatación creado por Rivadavia. Ambas plantas, colocadas en la parte izquierda de la lámina, tienen en común el mismo tipo de trazado regular, compuesto de una trama casi rectangular, encerrada dentro de un polígono de gruesos muros perimetrales. La lámina N° 413 es también un ejercicio sobre el mismo tema: la organización de un sistema de circulación que permita aprovechar al máximo la superficie. Todas las plantas tienen anchas arterias de circulación que se organizan en una grilla rectangular, con pasajes estrechos que corren perpendicularmente a los lados mayores del polígono y que dan acceso a filas individuales de fosas. Las hileras idénticas de tumbas modulares tie-

nen la apariencia de cuerdas en grilla y se asemejan a la estructura de una ciudad planificada. Mientras que la lámina N° 14 está rodeada por un muro alto y sencillo, la N° 15 se caracteriza por un pórtico cubierto que bordea tres de las paredes perimetrales del cementerio. Esta galería, representada en las láminas N° 15, 16 y 340, tiene la intención de cobijar las tumbas de los ciudadanos importantes, en ocho o diez mausoleos dispersos a lo largo de las galerías aporricadas. En las láminas N° 14 y 15, los pasajes de circulación y los diseños de las fosas difieren dependiendo de las relaciones espaciales que tienen con el perímetro.

Tanto la lámina N° 14 como la 15° consignan las notas e instrucciones en la parte derecha de la página. Entre los apuntes y croquis aparecen detalles, a vuelo de pájaro, de los solares de esquina del cementerio que deben ser diseñados especialmente por su carácter irregular. En la parte superior y a la derecha de la lámina 15 hay una sección parcialmente elevada del pórtico que revela austeros detalles neoclásicos que culminan con una tumba central de estilo noegipcio que se repite a lo largo del pórtico conformando los mausoleos destinados a ciudadanos beneméritos.

ASRe AZ 15

Proyecto de ampliación del Cementerio de la Recoleta.  
Proyecto con variante en la traza que incorpora pórtico  
perimetral. Planta general con detalle de columnata y  
disposición de las tumbas. Firmado por Carlo Zucchi.  
Bs. As., 5 de febrero de 1830. Aprobado por García en  
diciembre de 1833.  
640 x 935 mm.



En las décadas previas a la propuesta de Carlo Zucchi para la expansión del Cementerio del Norte, la concepción de la necrópolis en el contexto urbano experimentó una importante transformación. Históricamente, los cementerios se situaban contiguos a las iglesias, frecuentemente cerca del centro de la ciudad.<sup>1</sup> Pero en las urbes europeas de la segunda mitad del siglo XVIII,<sup>2</sup> se empezó a prestar más atención a las cuestiones de la salud pública y la higiene general; lo cual llevó a la idea de que los espacios considerados responsables de las emisiones de gases malsanos, como cementerios, hospitales e industrias, debían ser desplazados de sus lugares centrales hacia los suburbios. Para entonces, los cementerios llegaron a concebirse como extensiones del Estado y por eso mismo, extensiones de la urbe, y sus diseños a tomar la apariencia de microcosmos urbanos, pareciéndose cada vez más a las ciudades de los vivos, con sus cuadras y calles ordenadas y sus anchas arterias de circulación. En el campo local durante la época virreinal, la burocracia española intentó el traslado de los cementerios, pero por diversas circunstancias nada pudo ser realizado en Buenos Aires antes de la Independencia.<sup>3</sup>

Además de los cambios de ubicación y trazado, las necrópolis experimentaron un cambio en su administración. Estos lugares, que anteriormente se hallaban bajo la dirección de instituciones religiosas, llegaron a considerarse, por motivos de salud pública, seguridad y también razones de control estatal frente al poder religioso, bajo el dominio público. Como ministro de la administración del gobernador Martín Rodríguez, Bernardino Rivadavia inició la Reforma Eclesiástica y otras acciones que limitaron el poder de la Iglesia frente al Estado en un momento en que los vínculos con el Vaticano estaban rotos.

Una de las consecuencias de la Reforma fue la creación de un cementerio público que se construyó en lo que

para aquel tiempo era un suburbio cercano, a sólo dos kilómetros al norte de la ciudad. En efecto, el nuevo espacio de servicios se situó en el predio de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar, y Convento de los Monjes Recoletos, erigidos en la primera mitad del siglo XVIII. Dicho complejo pasó a manos del Estado luego de la reforma religiosa. Próspero Catelin realizó el trazado para el enterratorio y la fachada original. Previamente el gobierno había propuesto tres proyectos de cementerios municipales, en el norte, el este y el sur de la ciudad, pero la falta de fondos, la inestabilidad política, y la relativa capacidad del primer cementerio de servir las necesidades de la población hicieron que el Cementerio de Recoleta fuera el único construido por más de cuatro décadas.

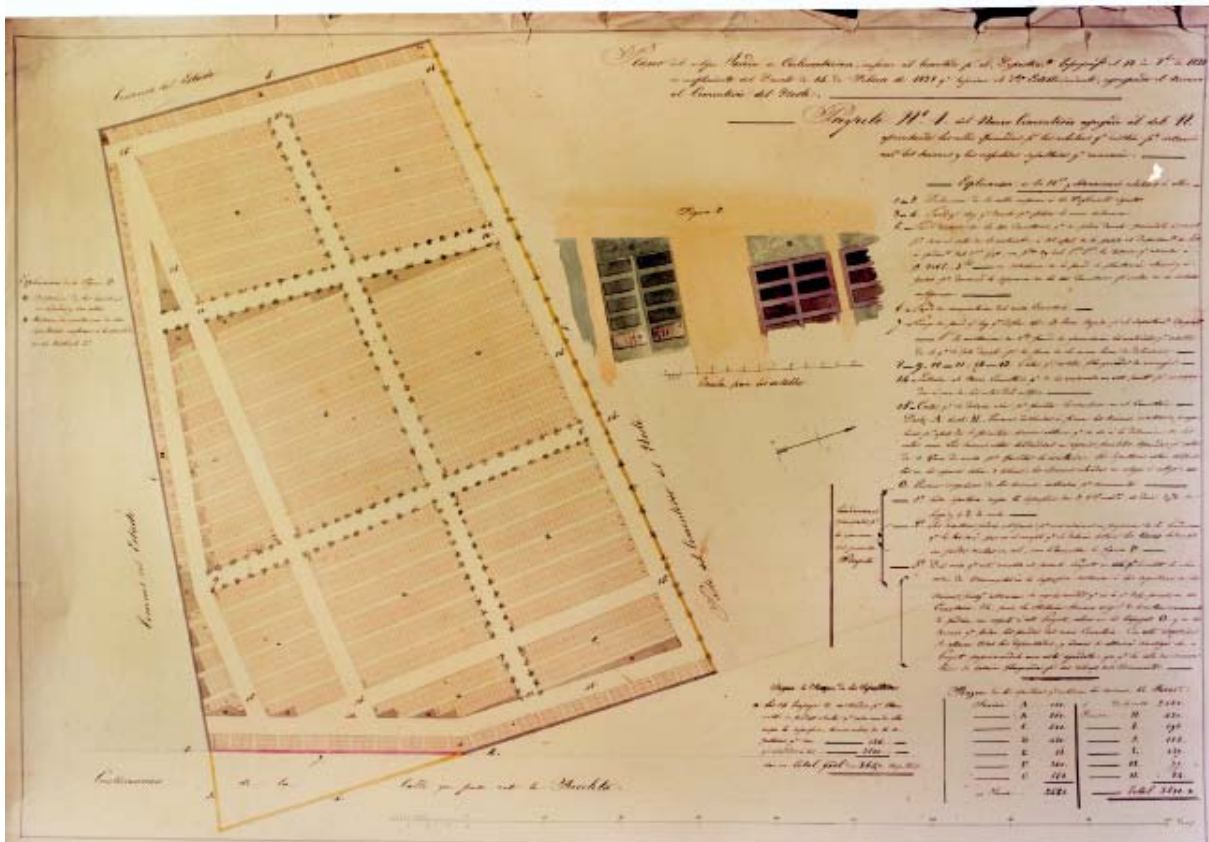
Luego de su erección se hizo poco, fuera de un crecimiento intersticial para crear espacio para nuevas sepulturas, hasta 1827, cuando el gobierno promulgó un decreto para ensanchar el cementerio y “elevar estos establecimientos al grado de dignidad que corresponde a su destino”. Sin embargo, el documento del 4 de enero 1827 dejó en claro que “mientras no mejoren las circunstancias del erario público” la Administración no podía instituir un plan muy elaborado.<sup>4</sup> La ejecución fue encargada al Departamento de Ingenieros y Arquitectos, aunque nada sucedió durante la presidencia de Rivadavia, salvo el proyecto de un parque público con bajada hacia el río en la plaza aledaña probablemente elaborado por Catelin (N° 260). Durante el mandato del gobernador Dorrego, en 1828, la idea fue retomada y se ocupó el contiguo Jardín de Aclimatación con lo cual el recinto alcanzó sus límites actuales. Aunque Zucchi propuso estos proyectos durante el primer gobierno de Rosas para dar cumplimiento al decreto de Dorrego, no fueron emprendidas reformas importantes hasta el mandato del intendente Torcuato de Alvear en 1881.

El diseño del arquitecto reggiano es un ejemplo del estilo de cementerio



ASRe AZ 14

Proyecto de ampliación del Cementerio de la Recoleta.  
 Variante sin galería perimetral. Planta con detalle de  
 disposición de las tumbas. Tinta y acuarela sobre papel  
 grueso. Sin firma. Bs. As., 1833.  
 655 x 950 mm.



que estaba en boga a comienzos del siglo XIX: una necrópolis a las afueras de la ciudad delimitada por un recinto murario que encierra un espacio organizado geométricamente al que puede ingresarse desde un solo acceso central.

No es casual que la tarea de ampliar el cementerio fuera encomendada a Zucchi, quien había trabajado previamente en este campo santo con motivo de la construcción del Mausoleo de Dorrego (ver ficha respectiva). En aquella oportunidad el arquitecto criticó severamente el diseño de Catelín en un informe que presentó al Sr. Ministro Secretario de Gobierno.<sup>5</sup> Este documento permite conocer sus opiniones sobre cómo arreglar “los vicios y abusos” que, según afirma, han llevado a un estado de abandono al Cementerio y sus pensamientos acerca de lo que deben ser las necrópolis modernas.

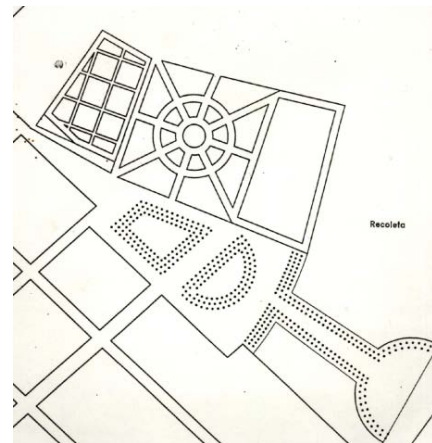
En su informe Zucchi indica la necesidad de: redefinir el trazado que está compuesto de solares desiguales que son difíciles de conservar; crear un pozo para suministrar a los constructores el agua suficiente para permitir la excavación de nuevos túmulos hasta tierra firme; controlar la excavación y la construcción de las tumbas; impedir los abusos de particulares con la institución de reglas adicionales, impuestos/tarifas y supervisión fiduciaria de un arquitecto.

Según Zucchi, las complicadas configuraciones geométricas de las manzanas del cementerio se habían hecho “con sólo objeto de agradar a la vista,” sin consideración de facilitar la gestión de los terrenos sepulcrales, ni la responsabilidad de usar el espacio con eficacia:

“No puede, el que subscribe, dejar de hablar de la delineación del cementerio; si por un lado, es agradable a la vista, por otro perjudica muchísimo los intereses del Estado; compuesta de líneas diagonales y rectas que se interseptan en todos sentidos, de muchas

*Dibujo de Santiago Aguerrebehere*

Reconstrucción de la planta del Cementerio de la Recoleta en la década de 1830. Puede verse el proyecto original de Catelín, la ampliación de Zucchi y el parque alledaño



plazas circulares y semicirculares, el todo ocasiona una pérdida considerable de terreno”.

Para corregir el problema de la existencia de espacios inútiles sugiere la realización de una nueva planta regularizada para utilizar el espacio más eficientemente. Se puede ver el esfuerzo para lograr este tipo de solución en sus propuestas que están caracterizadas por sus grillas extremadamente homogéneas que permiten racionalizar el espacio disponible y colocar un gran número de sepulturas.

En los dos trazados proyectados por Zucchi puede leerse una nueva forma de organización del espacio de la muerte que podríamos caracterizar como republicano. El cambio de ubicación de enterratorios en iglesias a cementerios municipales implicó en este caso una relativa democratización del espacio que luego fue distorsionándose en el tiempo. Anteriormente la mayoría de los fieles eran enterrados en las iglesias evidenciando su lugar social. Las familias más ricas o distinguidas muchas veces eran sepultadas en las capillas laterales o en lugares preferenciales. Más que reproducir la segregación social y religiosa que se puede encontrar en los enterratorios de la Iglesia, Zucchi recomienda la realización de un cementerio donde la mayoría de los túmulos son de tamaños iguales. También en su primera y más vistosa propuesta, la única diferencia que Zucchi quiere evidenciar es entre ciudadanos comunes (prescindiendo de su posición en la jerarquía social) ubicados en la grilla y ciudadanos beneméritos nombrados por el Estado cuyos cuerpos deberán descansar en los pórticos laterales. Zucchi enfocó el problema de colocación de túmulos en ese proyecto desde un ángulo diferente a los contemporáneos ejercicios premiados en *l'Académie Royale De Beaux Arts* de Francia. Varios ejemplos que resultaron ganadores de *Grands Prix* de la escuela, presentan divisiones entre sepulcros gratis, de individuos y túmulos de familias.<sup>6</sup> Para Zucchi, la única diferencia en la ciudad republicana debía estar marcada por el mérito alcanzado en relación a los esfuerzos por constituir la patria. Aunque sus diseños no fueron ejecutados en ese momento, puede notarse su influencia en el trazado definitivo de la ampliación del cementerio.

**Rachel Terp**

<sup>1</sup>Eugène Viollet-le-Duc. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, 1856.

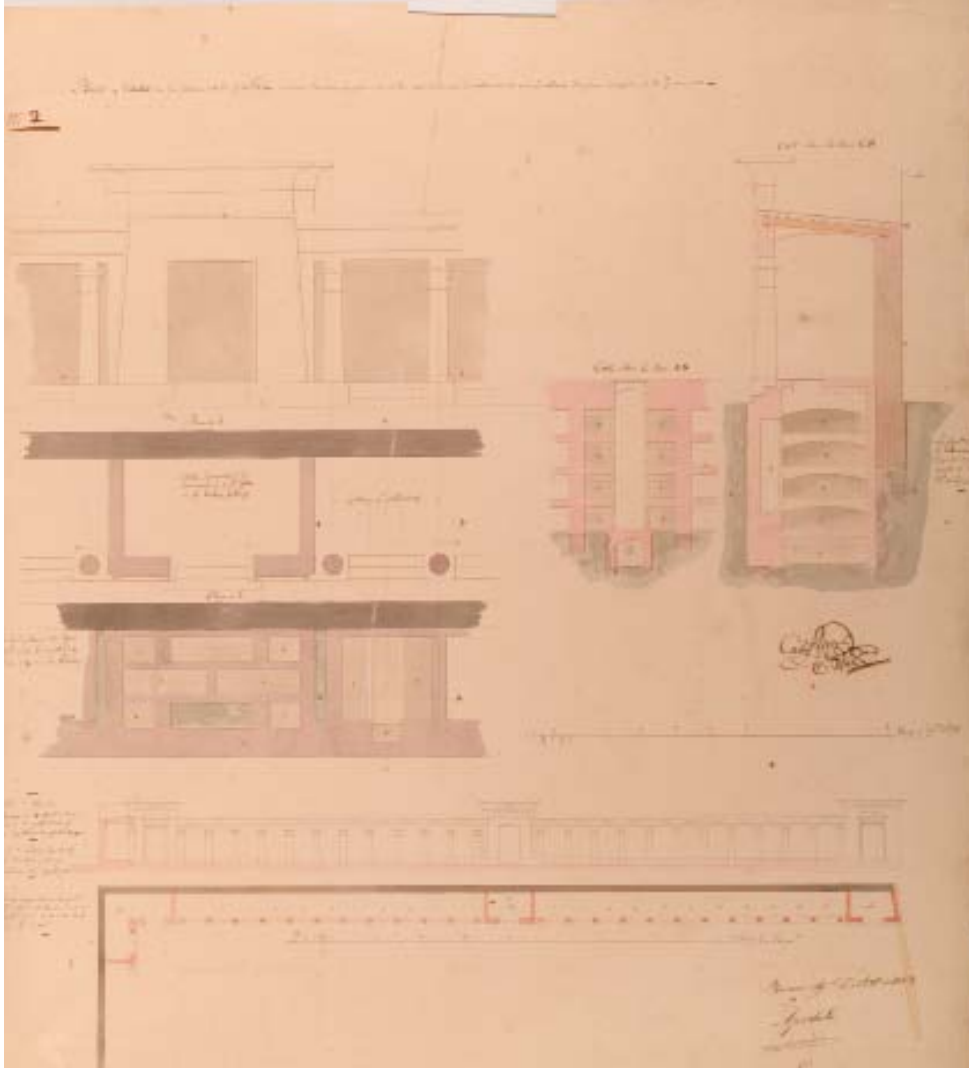
<sup>2</sup>Ejemplos franceses del período son: Montmorency en el norte, Le cimetière du Père Lachaise (1804) al este que fue el primero cementerio municipal, Cimetière de Passy (1820) al oeste y Cimetière de Montparnasse al sur (1824). Todos ellos en líneas generales adoptan el trazado de cuerdas y calles ordenadas.

<sup>3</sup>Cabildo del 3 de agosto de 1793. En: AGN, *Acuerdos del Extinguido Cabildo de Buenos Aires*, Serie III, Tomo X (1792-1795). Buenos Aires, Kraft, 1932, p. 249, p. 379. Informe elevado al Virrey sobre el establecimiento de cementerios fuera de las poblaciones. 6 de septiembre de 1794.

<sup>4</sup>República Argentina, *Registro Nacional*... ob. cit. Decreto del 4 de enero de 1827.

<sup>5</sup>El documento se reproduce en su totalidad en el apéndice documental.

<sup>6</sup>D. Avanzo et al. *Grand Prix D'Architecture: projets couronnés par l'Académie Royale des Beaux Arts depuis 1779 jusqu'à nos jours*, Liège, 1842.



**ASRe AZ 16**

Proyecto de ampliación del  
Cementerio de la Recoleta.  
Proyecto de pórticos en la  
pared lateral del recinto del  
cementerio. Planta y vista.  
Detalles y disposición de  
las tumbas. Tinta y acuarela  
sobre papel grueso.  
Firmado por Carlo Zucchi.  
Aprobado por García, 12 de  
diciembre de 1833.  
745 x 665 mm.

## APÉNDICE DOCUMENTAL:

El arquitecto que suscribe tiene el honor de dirigirse al Sr. Ministro Secretario de Gobierno para poner al conocimiento de S. E. varias observaciones que hizo cuando fue encargado del Proyecto, de la dirección y construcción en el cementerio de esta, del monumento fúnebre dedicado a los manes del finado Sr. Coronel Don Manuel Dorrego, Gobernador y Capitán - General de la Provincia...

Estas observaciones se retienen por la mayor parte a la excavación de las fosas y la elevación de los túmulos que la piedad de los parientes consagra a la memoria de los difuntos.

El abajo firmante tomando la libertad de exponer a S. E. los vicios y abusos que se han introducido en aquel lugar sagrado, se permitirá al mismo tiempo de proponer los medios para evitarlos. Acaso la imposibilidad de remediar hoy a unos inconvenientes que tienen la origen en la incuria y poca prevención que se han notado hasta ahora, no serán un obstáculo a que se adoptan unas disposiciones que serán útiles al gobierno así como al público.

No puede, el que suscribe, dejar de hablar de la delineación del cementerio; si por un lado, es agradable a la vista, por otro perjudica muchísimo los intereses del estado; compuesto de líneas diagonales y rectas que se interceptan en todos sentidos, de muchas plazas circulares y semi-circulares, el todo ocasiona una pérdida considerable de terreno, pérdida inevitable por los ángulos escálenos, isósceles, curvilíneos, y *multilíneas*(?) que describen las diferentes líneas.

También resulta de esta delineación que los compradores de terreno, con el fin de indemnizarse de la cantidad que les quitan las dichas intersecciones de la que les ha sido concedida para una sepultura, salen afuera de los límites de la configuración y usurpan el terreno de las calles o el de los cercanos.

Este inconveniente se podría remediar si la mitad del cementerio del lado del N. E. no estaría toda ocupada, si no fuera eso, los gastos que se invertirían para reducirlo en ángulos derechos, serían cubiertos con el producto del terreno que se ganaría por esa nueva delineación.

Dicho arriba, exigen imperiosamente la continuación del plan adoptado desde el principio. Sin embargo, es de esperar que la observación que se acaba de apuntar, preservara de aquí en adelante de semejante error. Con el solo objeto de agradar a la vista, no se deben sacrificar los intereses del Estado, sobre todo cuando no faltan medios de unir lo agradable con lo útil.

Las figuras cortadas caprichosamente en varias partes convienen a los jardines. Se deben multiplicar las comunicaciones en un cementerio, embellecerlo, hacerlo pitoresco [sic], - y alejar la tristeza, disimular lo monótono de las líneas derechas, evitar las sinuosidades y aprovechar lo mas posible la superficie de terreno; en eso debe desplegarse el talento del artista que se encarga de la distribución de un cementerio, y es por esa razón que debe consultarse todo lo que existe en este genero, a aplicar lo que mas convenga al terreno y a las localidades y necesidades del país.

No se puede dudar que el terreno del cementerio del N. sea móvil; por consiguiente requiere grandes cuidados, sea en la excavación, de las tierras y sustento(?) de ellas, sea en la construcción de los monumentos. Sin embargo es una falta general que casi ninguno de los compradores de sepulturas hace excavar hasta la tierra firme, y tampoco piensa en sostener las orillas de las sepulturas con tabiques con cal de 1/2 ladrillo. Una falta semejante es tanto más notable en los que hacen construir mausoleos que la mayor parte de estos monumentos, levantados sobre un suelo móvil [sic], se deterioran muy pronto y salen fuera de su plomo. Si algunos todavía no amenazan ruina, eso ha de suceder de un día a otro infaliblemente, cuando se edificarán otros monumentos cerca de estos, sin 'previamente' tomar las precauciones indicadas, y reclamadas por la solidez y la naturaleza del terreno.

Está ya dividido el terreno en las clases a saber: de a 25, a 20, a 15, 10. (#?) el valor de una sepultura, de 22 pies 1/2 cuadros de la superficie total. El sitio solo determina el valor. Ese precio, lo pagan los compradores al momento de la adquisición, y remuneran el mismo pago de 10 en 10 años.

Se ve claramente que no es el precio módico de terreno que puede ser un obstáculo a que el comprador excave hasta tierra firme y eleve hasta la superficie un tabique de medio ladrillo.

Creemos que un obstáculo será la falta total de agua en el cementerio; el agua se saca del río con pipas, y los aguateros piden muchas veces hasta 8 (#?) de la pipa, de modo que solo el agua cuesta muchísimo por poco que la construcción sea considerable. La mampostería y los materiales cuestan una tercera parte, y a veces con el doble, más que las construcciones en otros puntos. Sucede lo mismo para la mano de obra.

Es verdad de decir que muy pocos monumentos de los del cementerio del N. tienen un carácter sepulcral; no es por espíritu de economía, pues que los propietarios gastan sumas exorbitantes, de cuyos gastos la estupidez y la ignorancia, son las causas principales.

El que subscribe es de parecer que el gobierno puede obviar a esos inconvenientes tomando las medidas siguientes.

1°. Construyendo un pozo en el lugar que se juzgará mas conveniente para el servicio del cementerio. La construcción se hará por cuenta del gobierno. Cada constructor tendrá el derecho de sacar agua, pagando una retribución módica que se arreglara por varas cúbicas de construcción. Esa retribución compensará los gastos y manutención del pozo.

2°. Obligar a los compradores de sepulturas a que excaven las fosas verticalmente hasta la tierra firme, y a sostener los 4 costados con un tabique con cal de ladrillo que se elevará hasta la superficie del terreno.

3°. Inducir a los particulares que quieran construir túmulos, de hacer las dichas excavaciones con la diferencia de que los cimientos y los muros para el sustento de la tierra serán en proporción con la elevación y configuración del túmulo.

4°. Ordenar que ningún mausoleo, bóveda subterránea o cualquier clase de construcción se hagan sino bajo la dirección y aprobación del Arquitecto Conservador del cementerio, sea en cuanto a la construcción, sea en cuanto a la elegancia.

5°. Las particulares deberán al arquitecto nombrado por el gobierno, como retribución, un 3 1/2 por %. Sobre las obras que ejecutaran y no podrán confiar sino al arquitecto responsable de la dirección y solidez en virtud de los artículos 2 y 3.

El ligero bosquejo que el arquitecto que .. tiene el honor de elevar a manos del Sr. Min. Sec. de Gob. habrá convenido S.E. de la necesidad urgente de nombrar un Arquitecto-Conservador e Inspector de los monumentos fúnebres del cementerio del N. Las atribuciones de la persona que tendrá a bien el gobierno escoger para este empleo, serán las siguientes:

#### **Con respecto al Gobierno**

1°. Velar sobre la conservación de los edificios del cementerio como de los monumentos funerarios erigidos por la autoridad nacional.

2°. Hacer los planos y presupuestos de las obras que de aquí en adelante se erigirán.

3°. Hacer las aumentaciones, reparaciones con los presupuestos adjuntos, y las delineaciones que se juzgarían a propósito.

4°. Será también en las atribuciones la dirección de las obras que se harán en el cementerio.

El gobierno concederá al Arquitecto el sueldo correspondiente a las atribuciones arriba expresadas, en conformidad con la economía que reclaman las circunstancias, y para indemnizarle, el Gobierno le dará unas gratificaciones en case que se hagan obras extraordinarias.

#### **Con respecto a los particulares**

1°. Trazar la delineación de las sepulturas conformándose al plan general que existe en la Policía y cuya copia existe en el cementerio, haciéndose auxiliar por el capataz del cementerio que hoy día se halla encargado de dicha delineación.

2°. Velar sobre la excavación de las tierras que declaran hacerse a planeo, y hasta encontrar la tierra firme.

3°. Dirigir construcción de los tabiques de 1/2 ladrillo, con cal en los 4 costados de paralelogramo que describe la sepultura al fin de sostener las tierras; dicho tabique será elevado hasta el nivel de la superficie del terreno.

4°. Dirigir la construcción de los túmulos, bóveda subterránea y cualquier otra clase de construcción que los particulares desearan ejecutar.

5°. Dar cuenta de la cantidad (¿?) cúbicas de construcción para exigir de los particulares la suma que deberán pagar en Gobierno para la *consumación de la agua*.

6°. Hará los dibujos de los túmulos, de las bóvedas subterráneas acompañándolos si se lo piden los propietarios, con el presupuesto aproximativo de gastos.

7°. Será responsable de las ejecuciones de los trabajos contando con las deposiciones del gobierno.

8°. Propondrá a los particulares la recomposición de los monumentos que por falta de inteligencia de construcción, amenazan ruina.

9º. El arquitecto conservador del cementerio, recibirá de los particulares una retribución de 7 1/2 por % sobre el total de los gastos, producciones de la excavación de la tierra, elevación de los tabiques, construcción de los túmulos, y cualquier otra clase de construcción, y esto, a título de recompensa para la inspección, dirección y responsabilidad.

10º. Los dibujos y presupuestos pedidos por los particulares para las varias construcciones que juzgasen a propósito ejecutar en el cementerio, serán pagados al arquitecto conservador, solo encargado de y la dirección y conservación cementerio.

Los abusos que el arquitecto que subscribe acaba de señalar ya habían llamado la atención del gobierno al fin del año 27, y fui encargado el Sr. Don Esteban Moreno, junto con otra persona, de hacer un proyecto de reglamento interior del cementerio del N. Se dio principio a aquella obra que fue suspendida por las conmociones políticas que sucedieron después. Entre otros artículos muy sabios que contiene el borrador de dicho proyecto hay uno que sobre todo ha fijado particularmente la atención del que..., porque viene a caer absolutamente en... opinión; Dice un poco mal o menos:

Las fosas serán hechas de modo que puedan contener un cierto numero de cadáveres; y que el ultimo sea en todo caso, cubierto de 1 vara 1/2 de tierra. "

Semejante disposición viene al apoyo de la exposición, del abajo firmado, pues que en varios puntos del cementerio, no se encuentra la tierra firme sino a esta profundidad, y para lograr de poder colocar un cadáver o muchos en la misma fosa, es preciso excavar en la tierra firme.

El que subscribe concluirá diciendo que a la parecer, seria muy ventajoso al gobierno hacer construir un numero de fosas, como se ha indicado al articulo... de modo que el comprador del terreno para la sepultura, encontrase la fosa pronta y pagase a la vez el precio del terreno y de la construcción de la fosa, lo que le seria mucho menos costoso que si mandaría ejecutar y el mismo, dicha obra.

El capellán del cementerio ha sido encargado hasta ahora de velar sobres dicho lugar, y desempeña con toda el celo y probidad posibles, la parte de las atribuciones que se han sido confiadas, a saber la limpieza y la policía del cementerio. Pero no se a podido ni debido encargar a este Sr. de la dirección, y de la inspección de las construcciones, pues que este parte exige conocimientos positivos en arquitectura que es probable que no posea.

# .| PUENTE SOBRE EL RIACHUELO |.

Buenos Aires, 1830

## Documentos gráficos:

ASRe AZ N° 17

Se trata de un proyecto de puente para cruzar el Riachuelo por el denominado paso de Gálvez (aproximadamente la actual calle Vieytes). Su organización es sencilla. Se apoya en dos parapetos de mampostería sobre la costa. El tablero y la estructura son de madera y el tramo central es levadizo para permitir la navegación del Riachuelo. En su construcción se utilizan planchuelas de hierro en las cabezas de los pilotes, para articular el sector levadizo y para definir una huella sobre la que debían rodar los carruajes. A diferencia del muelle, que por estar dentro de la ciudad es acompañado por un arco de triunfo, este puente no presenta ningún tipo de preocupación estética ni arquitectónica.<sup>1</sup>

No podemos saber si fue construido. Sus características son similares a otros erigidos durante el período cuya duración en el tiempo era breve debido al uso y el desgaste, las crecidas del río o el circunstancial incendio por causas bélicas como sucedió con el puente que se erigió en el mismo sitio en 1806 y que

fue incendiado como infructuoso intento de dificultar el ingreso de los ingleses en la ciudad durante la primera invasión.

Un puente similar a éste aparece en la litografía de Carlos Enrique Pellegrini denominada "Riachuelo" publicada en 1831 y realizada sobre bocetos que el ingeniero probablemente ejecutó a comienzos de la década de 1830. La innovación que presenta Zucchi, y que no se encuentra en otros puentes de la época, es el carácter levadizo del mismo.

Por lo que puede observarse en otros dibujos del archivo, el arquitecto reggiano conocía muy bien la técnica de construcción en madera. Su experiencia en escenografía y arquitecturas festivas de carácter efímero deben haber contribuido al dominio de este sistema constructivo. Muelles y cinco puentes menores, probablemente proyectados para los caminos de salida de Buenos Aires, aparecen en la *Colección de los principales proyectos...* de 1835.

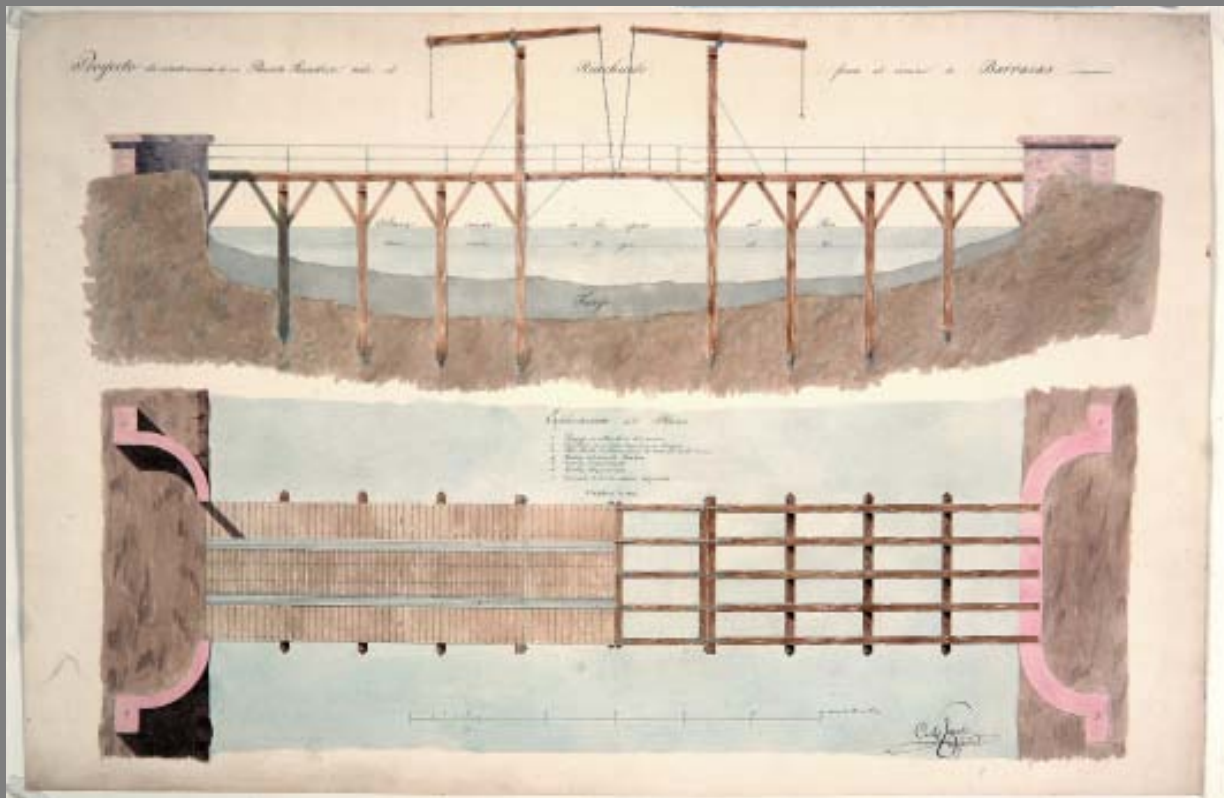
**Fernando Aliata**

<sup>1</sup> Graciela Silvestri, *El color del río. Historia cultural del paisaje sobre el Riachuelo*, ob. cit.



**ASRe AZ 17**

Proyecto de construcción de un puente levadizo sobre el Riachuelo frente al camino de Barracas. Puente con estructura de madera y cabeceras en mampostería. Planta y vista. (con explicaciones) Tinta y acuarela sobre papel grueso listado. Firmado por Carlo Zucchi. Bs. As., 5 de febrero de 1830. 630 x 975 mm.



# .| MERCADO EN LA PLAZA DE LAS ARTES DE BUENOS AIRES |.

Buenos Aires, 1828-1831

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 31,

133

La planta presenta dos secciones bien diferenciadas. Una serie de construcciones existentes que dan sobre la Plaza de las Artes y un espacio recintado que avanza sobre la superficie pública.<sup>1</sup> La serie de construcciones parecen provenir de un antiguo núcleo de casas de alquiler, del tipo de las que se edificaban en los terrenos que daban a las nuevas plazas y comprenden un conjunto de apartamentos pequeños unidos a una estructura de patio central con un patio de servicio adosado a uno de sus lados. Los pabellones, que corresponden al proyecto de Zucchi, son simétricos y regulares. Se alinean a partir de un eje que divide en dos lonjas de igual dimensión al terreno que finaliza en un pórtico que es el único elemento jerárquico que emerge de las construcciones existentes. Los pabellones son abiertos y contruidos en madera, y en ellos deben ubicarse los puestos de venta. La nueva estructura aparece rodeada por un recinto murario combinado con una hilera de cipreses que deja tres puertas abiertas para el ingreso controlado de público y mercaderías.

Un decreto del 8 de mayo de 1826 dispone el establecimiento de un segundo mercado de la ciudad en la Plaza de las Artes. El primero había sido creado

en 1823, en las inmediaciones de la Plaza de la Victoria y se denominaba Mercado del Centro. El decreto también aclara que “los edificios que en dicha plaza se han comprado mediante por la Contaduría de Policía de cuenta del erario público, queden aplicadas al establecimiento de dicho mercado.” Así mismo ordena al Departamento de Ingenieros la presentación de un plano y un presupuesto.

Según consta en los documentos de la Sala X del AGN, el proyecto fue encargado por Catelin, arquitecto Jefe del Departamento, al Ingeniero Marc pero el expediente no pasó de un relevamiento del sector. De allí que un nuevo decreto del 10 de noviembre de 1828 vuelva a insistir en la necesidad de “levantar un plano y presupuesto para el Mercado de las Artes”. La tarea recae esta vez en manos de Pons y Zucchi. Entre ambos firman el dibujo que figura con el N° 31 en el archivo. Se trata de un plano definitivo que presenta una planta y una vista. A ello se le agrega – y esta es una hipótesis que no hemos podido hasta ahora corroborar– un corte-vista de los pabellones de mercado (N° 133).

A diferencia del Mercado del Centro de Catelin, que es una remodelación

de los antiguos cuarteles de la Ranchería adaptados a la condición de recinto de servicios, en este caso Zucchi adopta un planteo diferente. No intenta construir el mercado propiamente dicho sobre las casas que el Estado ha comprado a tal efecto, sino que prefiere avanzar sobre la plaza y crear una estructura de dos pabellones enteramente nueva.

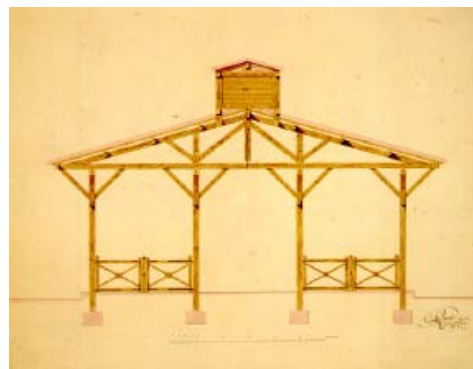
El edificio reitera en términos modestos las recomendaciones que para la realización de este tipo de programas se seguían en el campo internacional: la idea de recinto, la regularidad de las partes, el ingreso controlado, la utilización de árboles como elementos que ayudan a disipar los miasmas, etc. Se trata de una verdadera transformación desde el punto de vista proyectual de las relaciones que se plantean entre servicios y ámbitos urbanos. La similitud con los cementerios y con otros edificios de servicios es notoria: un recinto con accesos puntuales y controlados, una serie de islas de puestos en el interior ordenadas regularmente. Todo ello regido por un reglamento especialmente redactado al efecto por el cual la autoridad estatal regula las actividades y establece penas y prohibiciones.

El encargo figura en la *Colección de los principales proyectos* con cuatro dibujos y no existen constancias de que haya sido construido.

#### Fernando Aliata

#### ASRe AZ 133

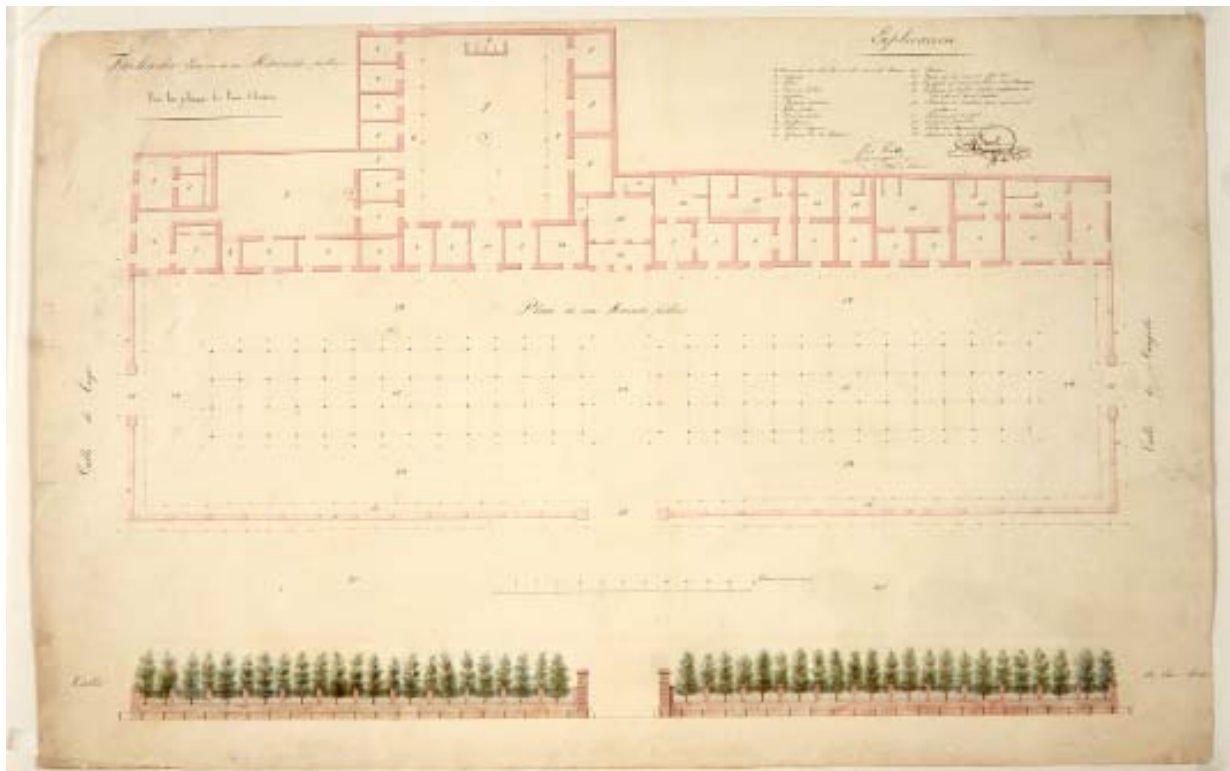
Possible Proyecto de detalle de los galpones del Mercado de las Artes. Vista frontal de una estructura de madera. Tinta y acuarela sobre papel grueso. Firmado por Carlo Zucchi 2do. Ingeniero. Escala: Varas. 505 x 640 mm.



—<sup>1</sup>La Plaza de las Artes estaba situada en la manzana correspondiente a las calles Artes, Suipacha, Cangallo y Cuyo en el sector que hoy ocupa la Avenida 9 de Julio.

**ASRe AZ 31**

Anteproyecto de mercado en la Plaza de las Artes.  
Planta con enumeración de locales y vista longitudinal.  
Tinta y acuarela sobre papel grueso.  
Firmado por Carlo Zucchi y Pons. Bs. As.  
610 x 960 mm.



# .| PUERTO DE MONTEVIDEO |.

Montevideo, 1835

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 187,  
188, 189

## DOCUMENTOS ESCRITOS:

ASRe; AZ. Carte professionali, minute, memorie 1.

Montevideo, 22 de agosto de 1837.

Relazioni sulle strade e terreni collegati all' opera de costruzione del "desembarcadero".

La lámina N° 187 presenta una planta general del sector de la costa de la bahía de Montevideo que va desde la calle San Benito a las antiguas "bóvedas". La imagen comprende el diseño de un nuevo puerto con tres muelles que generan sendos espejos de agua. Los muelles "A" y "B" están situados en dirección perpendicular a la "dirección de las olas en su mayor violencia". El muelle "A", el más extenso, está construido sobre el muelle existente. El muelle "C" es sólo una plataforma que divide dos de los espejos. A continuación se observa una rampa para carenare embarcaciones menores. El planteo propone un quai o rambla corrida que rectifica la costa, amplía la circulación y genera sitios para la construcción del Tribunal de Comercio y de un edificio para la Nueva Aduana. Según la memoria que acompaña al proyecto, los distintos muelles son alternativas posibles para la materialización de un único artefacto, pero también podemos pensarlos

como etapas en la conformación de un único puerto.

La lámina N° 188 presenta el proyecto de construcción en detalle del *quai*.<sup>1</sup> Se muestra en planta una superficie de maniobras portuarias con el nombre de "rampla corrida", con sus bordes elevados con respecto al resto de la franja costera. En ella se encuentra el proyectado edificio de la casa consular del Tribunal de Comercio (N° 181 y siguientes). El material de la construcción es piedra colocada en grandes cajones de mamposte-ría, como consta en la planta de detalle en escala más ampliada. En su perímetro sobre la bahía aparecen dibujadas cuatro escaleras alineadas con la costa, las dos centrales enfrentadas, las dos a los lados dispuestas de forma simétrica con respecto a las anteriores. En el muro hacia la bahía de Montevideo aparecen dibujados amarres para barcos pequeños, también un sistema de alcantarilla subterráneo para el escurrimiento del agua de lluvia hacia la bahía. En corte puede verse la diferencia entre las más altas y bajas mareas.

Poco después del fin de la guerra con el Brasil, las autoridades uruguayas comenzaron a preocuparse por el estado del puerto de Montevideo. Fue Fructuoso Rivera, por entonces ministro de

**ASRe AZ 187 N°9**

Planos de una parte de la Bahía de Montevideo adyacente a la Ciudad en que se señalan los parages. Elevación exterior de la rampla...Proyecto de un área costera de Montevideo con rampla, muelles, aduana nueva, carenero, bodegas y tribunal de comercio. Planta general. Tinta y acuarela sobre papel grueso. Montevideo, 5 de octubre de 1835. 505 x 715 mm.



gobierno del general Rondeau, quien comenzó las gestiones para la limpieza y dragado del puerto. El argumento de Rivera era que “la bahía, de pocos años a esta parte cuenta con 7 pies menos de agua para el fondeadero de las embarcaciones mayores a quienes, por consecuencia se le imponen dobles perjuicios...”<sup>2</sup> Solicitada la intervención del Tribunal del Consulado y la Capitanía del Puerto, se formó una comisión encargada de realizar un informe, pero se llegó a la conclusión que dado el carácter específico de los trabajos era necesario contar con el auxilio de un ingeniero hidráulico por lo cual se solicitaron los servicios de Santiago Bevans, residente en Buenos Aires. Finalmente el contacto con Bevans se vio frustrado por desavenencias económicas. Recién en febrero 1833, las autoridades aprovecharon la estadía en Montevideo de Carlos Enrique Pellegrini para requerirle su intervención. El técnico francés realizó un estudio para un nuevo muelle. Su trabajo fue publicado en un folleto ese mismo año, pero los planos correspondientes no se han conservado. En este documento, Pellegrini propuso la ejecución de un muelle de 180 varas de largo por etapas y la construcción, a futuro, de otro muelle paralelo que facilite el amarre de barcos a vapor. El ingeniero francés planteó al mismo tiempo que el sistema constructivo adoptado debía ser el de piedra unida por una mezcla con propiedades de endurecimiento bajo el agua. El muelle no se construyó ya que resultaba demasiado oneroso para los presupuestos públicos, pero tampoco se permitió su concesión a una sociedad particular como aconsejaba Pellegrini. De todos modos, el gobierno finalmente concesionó el dragado del puerto a un grupo privado constituido por algunos de los más importantes comerciantes locales. Los empresarios compraron en Inglaterra una draga que llegó Montevideo en noviembre de 1835. Una vez armada la maquinaria se realizó, en diciembre de 1836, una prueba frente a una comisión estatal de la cual Zucchi formaba parte. Si bien el informe aprobó el funcionamiento de la draga, el trabajo a realizar resultó más complejo de lo esperado y la falta de repuestos y piezas adicionales que pudieran solucionar crecientes dificultades hicieron que la actividad fuera prontamente abandonada sin haber podido lograr los objetivos deseados. El episodio de la draga marcó el comienzo de una serie de iniciativas particulares sobre el puerto entre la que se destaca el proyecto de la Sociedad de Canal y Dársena que gestionó y obtuvo del gobierno la cesión de una zona a cambio de realizar allí una rampa y dársena cuya ejecución se realizó fragmentariamente en los años sucesivos.<sup>3</sup> Un borrador de carta dirigido a un funcionario no identificado en relación a la construcción de este emprendimiento da cuenta de la desconfianza de Zucchi, ya por entonces miembro de la Comisión Topográfica, para otorgar a empresas particulares la concesión de obras y servicios portuarios. En dicha nota, que fragmentariamente reproducimos al final, el arquitecto afirma que la experiencia le había demostrado que era perjudicial entregar los servicios al afán especulativo de este tipo de empresas que intentaban quedarse con la legítima renta correspondiente al Estado.

El proyecto elaborado por Zucchi no ha sido registrado en detalle por la historiografía y está relacionado con el Tribunal de Comercio y no con las diferentes empresas particulares que aparecen en esos años. El trabajo es realizado con celeridad por el arquitecto, debido a las circunstancias especiales de su ejecución. Por solicitud de Xavier García de Zúñiga el 14 de agosto de 1835 el ministerio de Gobierno de Buenos Aires le concede a Zucchi una licencia por treinta días de su cargo de Ingeniero Arquitecto de la Provincia. Viaja entonces a Montevideo, probablemente recomendado por Pellegrini, donde se queda por dos meses elaborando este proyecto. Luego retorna a la capital porteña a mediados de octubre, para finalizar allí los dibujos definitivos.<sup>4</sup> Seguramente los contactos establecidos en esa oportunidad hayan servido para determinar su traslado definitivo al Uruguay. El Tribunal de Co-

mercio, en una nota con fecha de octubre de 1835, da cuenta de la entrega de los planos de la casa del Consulado, del nuevo muelle y rampa consignados por Zucchi, documentación que se ha conservado en su archivo, no así la memoria que los acompañaba. Esta iniciativa probablemente se vio frustrada, pero al parecer el edificio del Tribunal de Comercio comenzó a construirse en 1836, aunque no sabemos si fue terminado (véase ficha respectiva).

Si bien Zucchi no era ingeniero hidráulico como Bevans o Pellegrini, tenía cierta experiencia en el tema. Poco después de su llegada a Buenos Aires, en 1827, había realizado el proyecto de un muelle de madera encargado por comerciantes locales, que no se construyó.

Las diferencias de borde costero entre Buenos Aires y Montevideo no son menores y en consecuencia, los materiales empleados son diferentes. A la utilización de madera para los proyectos en la costa porteña, se le contraponen el uso de piedra en la bahía de Montevideo, material disponible en el lugar. Lo interesante es que el proyecto no es un muelle a la manera tradicional, como los que presentan tantas compañías particulares en Buenos Aires y Montevideo, sino que intenta ser un diseño global del área. En efecto, en su *Recueil des Principaux Projets...* denomina al proyecto como *mole et quai*.

Es decir, el arquitecto realiza una intervención que rectifica la línea de la costa para poder ubicar mejor los muelles, pero también para poder racionalizar la circulación y el equipamiento propio de un puerto (Tribunal de Comercio y Aduana). Este tipo de diseño del borde costero tiene antecedentes directos en ejemplos europeos contemporáneos. La obra de ingeniería e hidráulica impulsada por Napoleón, que seguramente sirvió de inspiración al arquitecto, se caracterizó por la consolidación de las zonas costeras de las ciudades constituyendo líneas de defensa de las inundaciones que son a la vez puertos y paseos públicos.

La intervención de Zucchi en la zona del puerto no se limita sólo a un número de proyectos dispersos, sino que es una sucesión de emprendimientos relacionados entre sí, que como en el caso de la Plaza Independencia, demuestra una visión global de la ciudad en las respuestas arquitectónicas.

### Fernando Aliata / Francisco Cellini

<sup>-1</sup> El dibujo N° 189 sólo presenta algunas variantes de la "rampla".

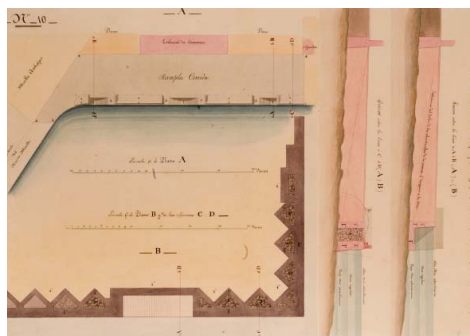
<sup>-2</sup> J. M. Fernández Saldaña, J. M. y E. García de Zúñiga., *Historia del puerto de Montevideo, desde la época colonial hasta 1931*, Montevideo, Administración Nacional de Puertos, 1939.

<sup>-3</sup> *Ibidem*. Véase también R. Gutiérrez, A. De Paula, *La encrucijada de la arquitectura argentina*. ob. cit.

<sup>-4</sup> Véase ficha relativa al edificio de Tribunal de Comercio.

#### ASRe AZ 188 N\_ 10

"Planos de una parte de la Bahía de Montevideo adyacente a la Ciudad en que se señalan los parages. Elevación exterior de la rampla..." Explicación. Tinta y acuarela sobre papel grueso.  
505 x 715 mm.





## APÉNDICE DOCUMENTAL

Relazioni sulle strade e terreni collegati all' opera de costruzione del "desembarcadero".

[fragmento]

Desde que por fatalidad se dio entrada a las especulaciones gravosas al Estado no hay quien deje de aprovecharlas y aún de apadrinarlas. (...) estas son las que por su efecto se dirigen a coartar las entradas de la Aduana, a frustrar la vigilancia de sus empleados. Tales son las pretensiones de construir muelles o desembarcaderos al frente de las propiedades o habitaciones que dan vista al puerto. En todas partes, en todos los países siempre se han considerado las concesiones perjudiciales al Estado, y si por acaso a veces los gobiernos han llegado a conceder algunas han sido dadas de un modo que pueden ofrecer algunas compensaciones, pero la que está pidiendo el solicitante qué bienes producirá al erario! A la población! Ninguno absolutamente. Ninguno, sino al contrario la facilidad de encubrir con más disimulo los (...) perniciosos a los ingresos y a las rentas públicas. El mismo fin obvio tiene, el mismo objeto tendrán los muellecitos o desembarcaderos que se pretende establecer en cualquier punto del puerto o la bahía. No crea V. E. que emitiendo con franqueza mi opinión sobre este particular sea mi intención coadyuvar a impedir la industria nacional o extranjera; yo soy el primero quisiera verla existiendo en toda su latitud, pero quisiera ver producir el bien del particular coaligado con el de la nación y para que en las especulaciones no aparezcan las ventajas de los particulares en perjuicio del erario, al tiempo que interpelado, haré oír mi débil voz, aún con la seguridad de acarrearle el odio, o el desprecio de empresarios codiciosos.

ASRe; AZ. "Carte professionali, minute, memorie 1.

Montevideo, 1837, ago 22...

# ·| REMODELACIÓN Y AMPLIACIÓN DEL CEMENTERIO NUEVO DE MONTEVIDEO |·

Montevideo, 1837

## Documentos gráficos:

ASRe, AZ N°3 10, 11, 12,  
13, 16, 87, 320, 345, 346

El proyecto consiste en la ampliación y remodelación del Cementerio Nuevo de Montevideo, hoy Cementerio Central, que había sido inaugurado en 1835. La propuesta incluye cuatro diseños principales que detallan varios aspectos de la reforma y expansión de la necrópolis. Este trabajo está relacionado con una serie de planos realizados por Zucchi para construir una capilla en el antiguo cementerio ubicado en las cercanías del sector central de la ciudad (ver ficha respectiva).

El diseño N° 10 muestra el trazado propuesto y su ubicación dentro de la trama del ensanche proyectado por José María Reyes en 1829. Las sepulturas están organizadas en una trama de tres pequeñas manzanas por dos de ancho cerradas por amplios senderos. El complejo está rodeado por un grueso muro. Estos pequeños cuadrados tienen un punto central donde hay una plazoleta para la colocación de algún elemento ornamental o, eventualmente, el acceso a un osario subterráneo. Entre las dos primeras manzanas está situada la capilla, detallada en el diseño N° 12. Se puede ingresar a la necrópolis sólo por un acceso a través de una fachada totalmente ciega que está acompañada por líneas de árboles y bancos. Los deta-

lles del acceso están desarrollados en las láminas N° 33/1 y 33/2. Avanzando a lo largo de la línea del eje longitudinal se encuentran las dos primeras manzanas que están divididas diagonalmente por anchos senderos. Zucchi decidió conservar esta disposición que ya existía, pues en gran parte ambos cuadrados estaban ocupados con sepulturas desde la inauguración del cementerio. En las otras cuatro manzanas, las hileras de sepulturas se disponen longitudinalmente a lo largo del sitio, tratando de lograr un máximo aprovechamiento del espacio. Las últimas dos manzanas en el sentido longitudinal –más pequeñas– son producto de la ampliación propuesta por Zucchi que eleva la cantidad de sepulturas de 12.254 a 14.806. En efecto, el arquitecto aprovecha el muro divisor para generar una galería donde se ubican tumbas a perpetuidad y sepulturas de ciudadanos notables. Al mismo tiempo, dibuja en detalle la disposición de las tumbas, con la idea de lograr una extrema racionalización que permita una alta densidad de ocupación en la ciudad de los muertos: cada fosa contiene cinco cadáveres.

En el diseño N° 11, aparecen en detalle dos opciones para la ubicación de sepulturas distinguidas en la galería

que debía dividir el cementerio existente de la ampliación propuesta. En la primera, las tumbas se colocan dentro de una columnata de pilastras de orden toscano; en la segunda, dentro de una sucesión regular de nichos que se desarrolla a lo largo del muro. En ambas iniciativas buena parte del espacio es utilizado para ubicar monumentos para familias, con algunos espacios reservados para ciudadanos beneméritos, nombrados por el gobierno. Varias versiones aparecen dibujadas también en las láminas N° 16 y 320.

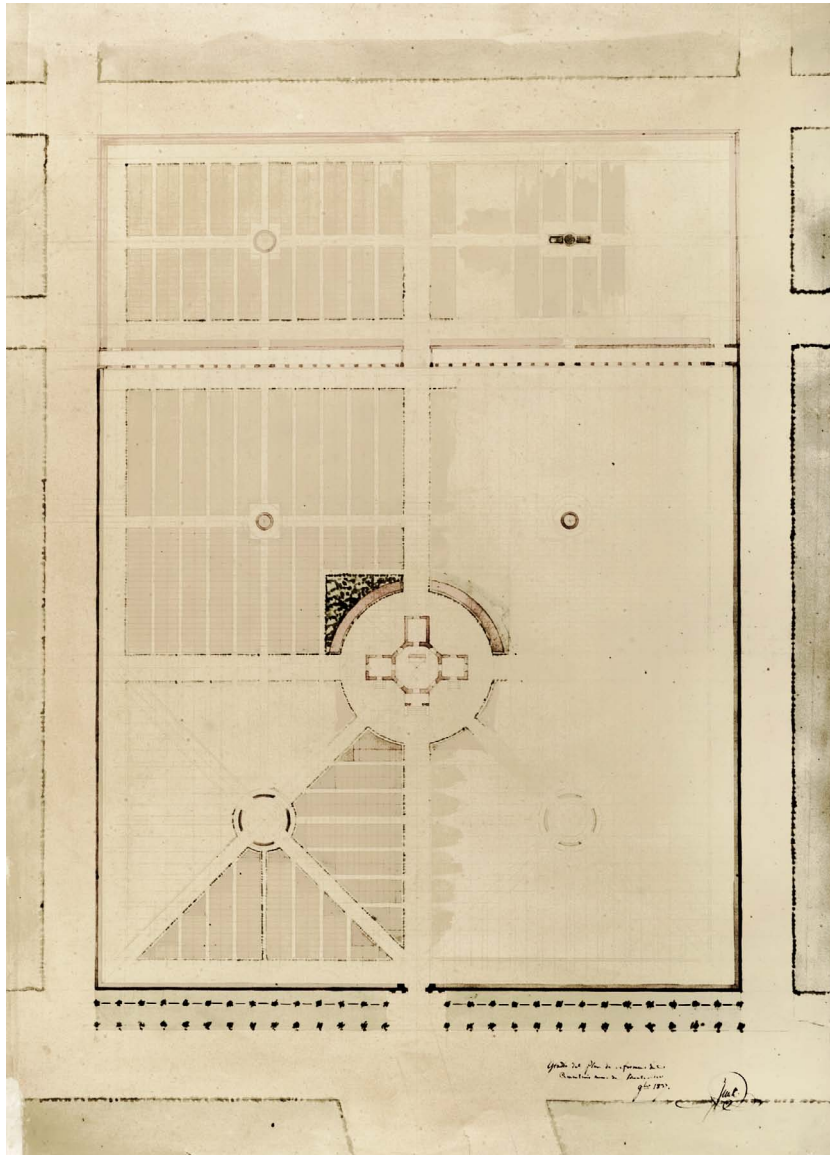
En el diseño N° 12 se muestra el proyecto de la capilla fúnebre, con planta, cortes, y fachada principal. Se trata de una rotonda con un plano de planta en la forma de cruz. Los lados laterales albergan la sacristía y dos salas para depósitos de muertos. Rodeando la capilla aparece una exedra reservada para sepulturas estatales. Bocetos y dibujos preparatorios de la capilla también aparecen en las láminas N° 320, 345 y 346.

En el diseño N° 13, puede verse un plano para un edificio ubicado en una cuadra contigua del sitio de la entrada del Cementerio Nuevo, donde deben colocarse los servicios para mantenimiento. Incluye planta y vista de una casa para el capellán y conservador, un espacio para la caballeriza y carros fúnebres.

En sus dos diseños de puertas de acceso al recinto (N° 33/1 y 33/2), las aberturas aparecen rodeadas de altos pilares que emergen sobre la pared externa. Semejan estelas griegas, con piñas coronando de la parte superior. Dichos pilares son muy sencillos, aunque intentan comunicar con signos precisos el carácter del sitio: adornadas sólo con escritura en la lámina 33/1, mientras que en la lámina 33/2 se muestran parejas de ánforas, y cráneos en relieve –un imagen usada asimismo en el pequeño estilóbato del pórtico de la capilla de la lámina N° 11. Esos diseños tienen semejanzas con los pilares de entrada dibujados en el fondo de la perspectiva para el panteón dedicado a los hombres ilustres de la República Argentina que realizó en 1831 y que supuestamente iba a ser ubicado en el interior del cementerio porteño (véase ficha respectiva).

En las décadas previas a la propuesta de Carlos Zucchi para el Cementerio Central, la concepción de las necrópolis en el contexto urbano experimentó una transformación como hemos analizado en relación al caso de la Recoleta en Buenos Aires.

Durante buena parte del período colonial los enterratorios en Montevideo se efectuaban en pequeños cementerios anexos a las Iglesias o en el interior de las iglesias mismas. También dentro del sector urbano existió un pequeño cementerio para los muertos en el hospital y otro de carácter militar. Habiéndose transformado la urbe en una ciudad amurallada, se pensó en construir un cementerio extramuros. En 1808 se decidió erigir el que luego fue llamado Cementerio Viejo en la intersección de las actuales calles Andes y Durazno. Para fines de la década de 1820 la necrópolis era obsoleta y el ensanche urbano proyectado en 1829 justificaba su traslado hacia la periferia. Según los contemporáneos el antiguo enterratorio “había yacido hasta una época muy inmediata en un abandono completo; pues el Cementerio antiguo, lejos de infundir respeto y recogimiento, era más bien un objeto de repugnancia, hallándose ofendida al extremo la sensibilidad al penetrar en aquel lugar, y observar hacinados á la vista del público los huesos humanos, no siendo raro ver entre ellos cráneos y otras osamentas que presentaban señales evidentes de su anticipada y prematura exhumación, a que obligaba la reducida capacidad de un recinto que ni siquiera estaba bien cercado. Tal era el cuadro que presentaba el Cementerio de Montevideo, hasta que personas piadosas animadas se un celo poco común y de un respeto religioso por las reliquias de los muertos, proyectaron y echaron las bases del actual Cementerio...”<sup>1</sup>



**ASRe AZ 134**

"Estudio del plan de reforma del Cementerio Nuevo de Montevideo". Planta general.

Puede tratarse de un plano de relevamiento de lo ejecutado por Zucchi.

Lápiz y acuarela sobre papel grueso.

Firmado por Carlo Zucchi.

Montevideo, noviembre de 1837.

645 x 890 mm.

Si bien el luego llamado Cementerio Nuevo fue consagrado en 1835 con un acto en el cual se sepultaron algunos de los héroes patrios cuyos cadáveres fueron trasladados del antiguo enterratorio al nuevo, el emprendimiento tardó mucho tiempo en consolidarse. En 1837 la Comisión Administradora del Cementerio Público solicitó a Zucchi un proyecto de remodelación y ampliación que el arquitecto entregó a fines de ese año. La Comisión solicitó entonces un dictamen al Dr. Teodoro Vilardebó que fue elevado a consideración de la Comisión en abril de 1838. Dicho dictamen fue acompañado por un anexo, realizado por el arquitecto ingeniero Ramón de Minando a quien Vilardebó requirió opinión por carecer de conocimientos específicos de arquitectura. El escrito, ampliamente laudatorio para el proyecto de Zucchi, recomendaba su realización teniendo en cuenta que se trataba de una obra de largo aliento a realizar por etapas y que podía financiarse con la venta de las sepulturas. De todos modos, los acontecimientos políticos llevaron a que este espacio recién comenzara a organizarse definitivamente a partir de 1855.

Este proyecto es un ejemplo ambicioso de un cementerio moderno e higiénico siguiendo los principios de la arquitectura neoclásica de fines del siglo XVIII. Contiene muchos de los temas explorados en sus propuestas de carácter republicano para el Cementerio del Norte de Buenos Aires durante su residencia en Argentina que explicamos detalladamente en la ficha respectiva. Nuevamente propone un trazado cuadrangular con alta densidad de tumbas encerradas por amplios senderos. También incorpora una capilla con algunos rasgos distintivos, aunque simplificados, que recuerda su ya citado proyecto de un panteón a los hombres ilustres de la República Argentina. Los dos comparten cruces griegas y cúpulas en los cruceros de sus plantas, y tienen entradas jerarquizadas por el uso de un estilóbato.

Sin embargo, de algún modo, el plan trazado por el Cementerio Nuevo de Montevideo marca un acercamiento distinto al diseño de necrópolis por parte de Zucchi. La circulación se organiza alrededor de la capilla, colocada en el eje central del espacio. Las plazoletas, en el centro de cada manzana, suministran divisiones adicionales del espacio que el arquitecto no utilizó en el diseño del Cementerio del Norte. También en esta propuesta aparecen varias clases de tumbas: ciudadanos heroicos nombrados por el Estado, particulares con o sin monumentos, familias y enterratorio general. En ese sentido, el proyecto parece menos igualitario y homogéneo, y responde tal vez a una visión más realista que indica la existencia de una sociedad más estratificada que lo que puede leerse en el proyecto de ampliación de la Recoleta.

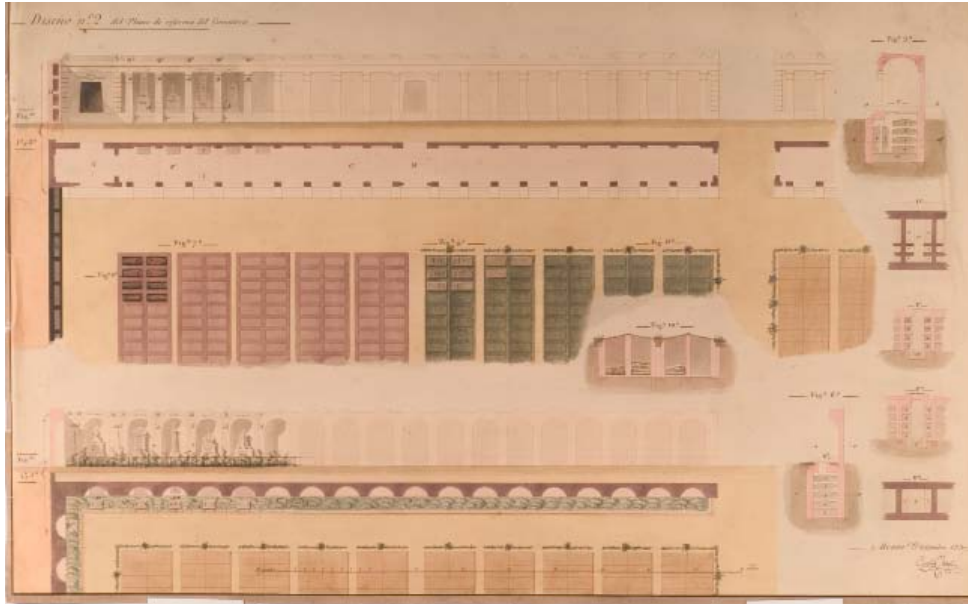
El planteo se comenzó probablemente a construir pero no fue terminado, y no se sabe que parte de esas obras iniciales fueron conservadas. La ordenación definitiva del cementerio y la construcción de la capilla fueron realizadas por Bernardo Poncini entre 1858 y 1863.

**Rachel Terp**

**ASRe AZ 033**

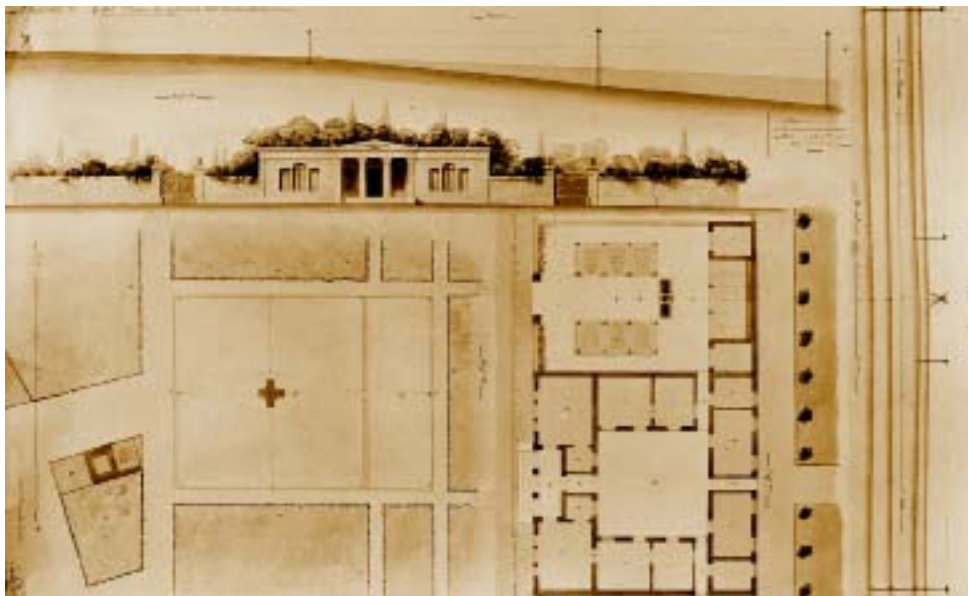
Cementerio Central de Montevideo. Variante de puerta de acceso al recinto. Vista. Tinta y acuarela sobre papel fino.  
Sin fecha ni escala. Firmado por Carlo Zucchi.  
320 x 500 mm.





**ASRe AZ 011**

Cementerio Central de Montevideo. Proyecto de disposición de las tumbas y de los pórticos perimetrales. Planta, vista y detalles. Tinta y acuarela sobre papel grueso listado. Firmado por Carlo Zucchi. Diciembre de 1837. 740 x 1020 mm.



**ASRe AZ 013**

Diseño N° 4 del plano de reforma del Cementerio. Proyecto de edificio de servicios en parcela contigua al cementerio. Planta, vista y plano de implantación. Tinta y acuarela sobre papel grueso. Firmado. Montevideo, diciembre de 1837. 650 x 1.020 mm.

→ Eugenio Baroffio, *Informe emitido por el doctor teodoro Vilardebó en abril de 1838, sobre un proyecto de reformas para el cementerio central presentado en el año 1838 por el arquitecto Carlo Zucchi, Montevideo*, Ed. Ceibo, 1994.

# PROYECTO DE COLEGIO INTERNADO PARA NIÑAS

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 5, 6, 7, 8

Se trata de un anteproyecto de un gran establecimiento educacional, posiblemente un colegio internado de niñas. Con esa denominación figura en la *Colección de los principales proyectos...* en el rubro de trabajos arquitectónicos comisionados por particulares. El número de diseños designados para mostrar este proyecto es de diez, pero los que se han conservado en su archivo son ocho, repartidos en cuatro láminas, (N° 5, 6, 7, 8).

El planteo es simple: un edificio de dos plantas de forma rectangular, sin ubicación concreta dentro de la ciudad y fuera de las proporciones del esquema cuadricular de las ciudades latinoamericanas. El partido de Zucchi se organiza a partir de dos patios (N° 5), uno mayor donde se encuentran las instalaciones educativas y uno posterior de servicios. Sobre el cuerpo que define la fachada principal, que da a la calle, se sitúan la parte administrativa y las escaleras de acceso a la planta superior; en los laterales aparecen las aulas alargadas, propias del sistema de enseñanza lancasteriana. El patio posterior contiene cocheras, caballerizas y otros servicios. La planta superior (N° 6) incluye los dormitorios para alumnas, divididos en salas generales, y dormitorios individuales

para los docentes. El rectángulo se completa con dos cuerpos salientes una rotonda cupulada y un pequeño teatro. Las fachadas son uniformes para todo el edificio y carecen de órdenes (N° 8). Cada uno de los niveles está remarcado por una cornisa. La planta baja se diferencia de la superior por presentar ventanas bajo arcos de medio punto y una textura de tenue buñado. La vista de planta alta presenta ventanas rectangulares. Los únicos puntos donde aparece una decoración más definida son: el acceso (un doble orden de semicolumnas sobre pedestal) y en la rotonda (dentro de una planta cuadrada se inscribe una columnata de orden jónico). Las techumbres (N° 7) son de tejas sobre cabriada de madera, aunque ocultas dentro de la cornisa del nivel superior, por lo que el aspecto exterior parece indicar la existencia de una cubierta plana.

Por la magnitud se trata de un caso bastante singular en el contexto del Río de la Plata, donde los establecimientos educativos eran de menor tamaño y en general se situaban en casas acondicionadas para tal fin o en estructuras conventuales que al mismo tiempo tenían diversas funciones.

A diferencia de otros de sus edificios que recurren a la tipología local

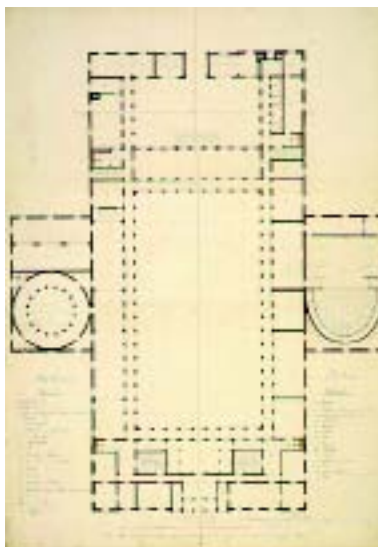


de patio, el colegio presenta algunos antecedentes verificables en instituciones europeas del tipo situadas en el norte de Italia y Francia. La existencia del pequeño teatro puede estar relacionada con las exposiciones, tanto de material didáctico como artístico y las representaciones o actos escolares, frecuentes ya para la época. La rotonda, en cambio, parece haber sido pensada como capilla.

Es probable que este anteproyecto, diseñado con cierta ligereza, tenga alguna relación con las propuestas de establecimientos educativos de Pedro de Angelis, planteados en los últimos años de la década del 20 conjuntamente con su esposa Melanie y Joaquín de Mora. En efecto, según informa Josefa Sabor en el prospecto que acompaña la inauguración del Colegio Argentino, publicado en 1827, de Angelis afirma que quiere hacer del mismo "una muestra de lo que será otro de mayores proporciones que espera fundar en el futuro".<sup>1</sup>

La apariencia del edificio puede relacionarse con la construcción estatal francesa de ese periodo. La utilización de un almohadillado en la planta baja, cornisas en ambos niveles y ventanas rectangulares, define una ornamentación que apunta hacia la economía y recuerda, tempranamente, al Renacimiento italiano.

**Fernando Aliata**

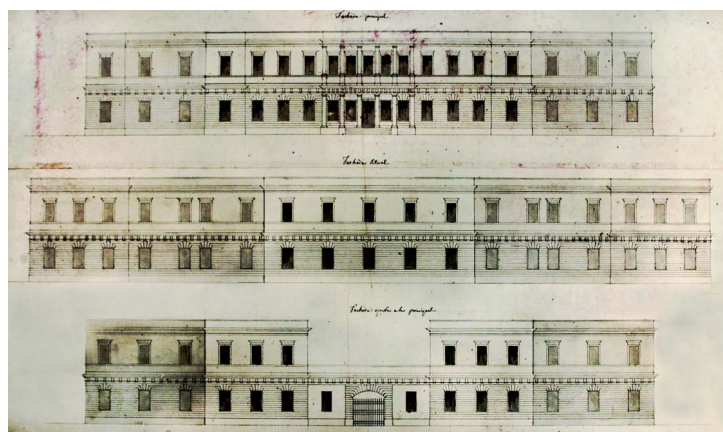


**ASRe AZ 5**

Anteproyecto de colegio e internado para niñas. Planta baja de edificio de dos patios con sala teatral y rotonda. Tinta y acuarela sobre papel grueso blanco Sin firma. Escala: Varas castellanas. Sin fecha. 710 x 510 mm.

**ASRe AZ 7**

Anteproyecto colegio e internado para niñas. Fachada Principal. Fachada lateral. Fachada opuesta a la principal. Tinta y acuarela sobre papel blanco. Sin firma. Sin fecha. 390 x 650 mm.



–Josefa Emilia Sabor, *Pedro de Angelis y los orígenes de la bibliografía argentina*, ob. cit., pp. 22.

# .| ESCUELA DE NIÑAS EN LA PARROQUIA DE SAN NICOLÁS. BUENOS AIRES |.

Buenos Aires, 1834

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 106

La única lámina existente relacionada con este anteproyecto presenta un esquema dispuesto en tres patios sucesivos. El primero es el de la escuela propiamente dicha, en el que se destaca el amplio salón requerido para la enseñanza según el método lancasteriano. El segundo patio pertenece a la vivienda de la maestra, forma una galería en tres de sus lados, y desde allí se accede al jardín y el sector de servicio. La fachada está resuelta con severidad. El acceso está enmarcado por dos columnas dóricas y un tenue almohadillado encuadra dos tipos de ventanas diferentes colocadas simétricamente.

Durante el período posindependiente hubo una preocupación generalizada por la alfabetización; de allí que podamos verificar la cración de un importante número de escuelas, tanto en la capital como en los pueblos de campaña. Los inventarios de planos del Departamento de Ingenieros conservados en el Archivo Zucchi, muestran la existencia de diversos proyectos de escuelas en Buenos Aires y localidades del interior de la provincia. Esta proliferación de nuevos edificios se debe probablemente a la instauración del método lancasteriano, que produjo la necesidad de contar con espacios más amplios

para el desarrollo del aprendizaje y al fuerte impulso dado a la educación primaria durante el período rivadaviano.

De todos modos, la acción estatal no era la única vía de organización de la enseñanza durante el período. Según afirma Carlos Newland<sup>1</sup> el rol que le cabía al Estado durante la primera mitad del siglo XIX no se definía con frecuencia; no estaba claro si eran los municipios u organismos centralizados quienes debían administrar la educación. Durante el gobierno de Rosas se descentralizó la organización de la enseñanza elemental hasta ese momento controlada por la Universidad. De allí en más, la educación pública fue desmantelándose en la medida en que la crisis del Estado y la consiguiente falta de recursos desalentaron su manutención. La Sociedad de Beneficencia por su carácter mixto de órgano estatal y a la vez privado, sobrevivió al cambio político, así mismo Rosas destinó algunas pequeñas partidas de dinero a causa de que estas escuelas educaban y daban alojamiento a las hijas de muchos oficiales del ejército.

En este caso particular de acción estatal, el pedido proviene de un grupo de vecinos de la parroquia de San Nicolás, nombrados en comisión a tal efec-

to, que el 31 de diciembre de 1833 solicitan que el establecimiento se construya sobre un terreno de propiedad pública aledaño al templo. Previamente, realizan una medición del solar aconsejando que este se subdivida, vendiendo uno de ellos y utilizando el restante para edificar la escuela que se pagaría en parte con el dinero de la venta. En la nota también invocan la existencia de un proyecto de Escuela para niños y niñas, realizado por el departamento de Ingenieros en 1826, que serviría como antecedente para el nuevo proyecto. Zucchi parece haber seguido los consejos de la Comisión, ya que proyecta la escuela en una de las partes del terreno. La planta no se aparta de la tipología de dos patios y demuestra cómo, para la época, el edificio no tenía una entidad particular asemejándose en buena parte a una casa tradicional. Sin embargo, analizando las funciones que se desarrollan en su interior puede verse cierto nivel de especialización: un aula alargada para la enseñanza por el método lancasteriano, aulas menores dedicadas a otras actividades y la vivienda de la directora del establecimiento.

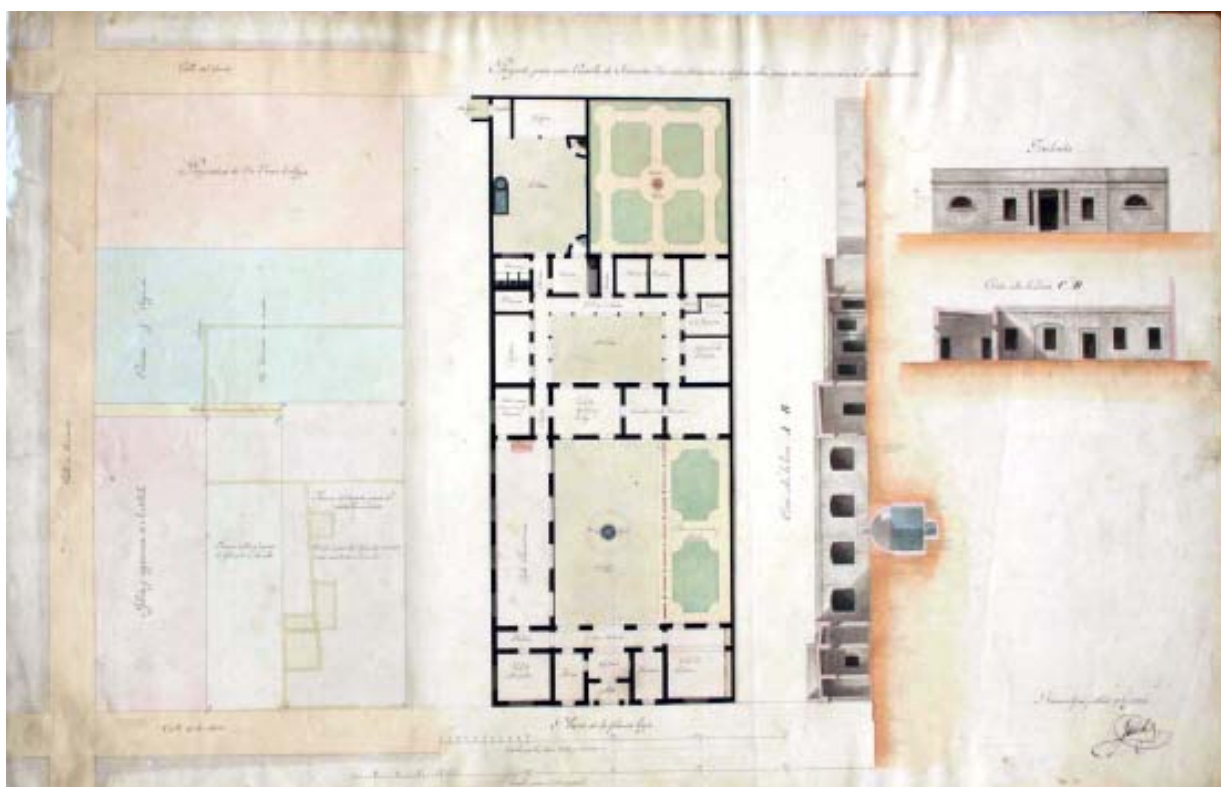
A diferencia de la planta, la fachada no es tan convencional. Trata de demostrar con su lenguaje un cierto grado de ornamentación que, pese a su austeridad, está planteando una sutil diferenciación con el entorno barrial evidenciando algunos rasgos inequívocos de arquitectura pública. De todos modos estos rasgos son mínimos. El uso de un pórtico de dos columnas de dórico sin base está expresando una diametral diferencia entre lo que debe ser este equipamiento barrial planteado por el Estado y aquellos edificios del sector central como la catedral o la fachada sobre la Vereda Ancha que Zucchi diseña con una ornamentación fastuosa.

La escuela, que figura en la *Colección de los principales proyectos*, no fue finalmente construida debido a la situación presupuestaria. La prueba de ello es que en la lámina correspondiente del catastro Beare de 1860, el terreno lindero a la iglesia todavía aparece como desocupado.

**Fernando Aliata / Rosana Obregón**

ASre AZ 106

Escuela de niñas en la parroquia de San Nicolás.  
Plano de implantación en la manzana, planta de distribución,  
corte transversal, longitudinal y fachada principal. Tinta y  
acuarela sobre papel grueso listado. Firmado por Carlo  
Zucchi. Escala: dos diferentes. Bs. As., 12 de abril de 1834.  
640 x 980 mm.



—<sup>1</sup> Carlos Newland, *Buenos Aires no es pampa: la educación elemental porteña 1820-1860*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1992.

# .| PASAJE COMERCIAL ENTRE LA PLAZA DE LA VICTORIA Y LA CALLE POTOSÍ. BUENOS AIRES |.

Montevideo, 1837

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 177/1

Luego de retirarse de la función pública en Buenos Aires, residiendo ya en Montevideo, Zucchi presenta un anteproyecto de pasaje comercial entre la Plaza de la Victoria y la calle Potosí (actualmente Alsina). Esta intervención es complementaria de otras iniciativas que intentaban lograr un mejoramiento estético y funcional de la plaza central de la ciudad. El proyecto en cuestión es una galería vidriada con una doble hileras de tiendas para alquilar en su interior. Dichas tiendas poseen un aposento interno y una escalera que permite subir a un depósito superior, un recurso que otorga una altura más cómoda para el desarrollo del techo vidriado. A la galería se ingresa desde la remodelada Vereda Ancha, según la propuesta de Zucchi que analizamos en la ficha respectiva. El acceso se resuelve con un vestíbulo que utiliza el mismo tipo de columnas dóricas con base que organiza la opción preferida por Zucchi para la fachada pública. A los lados se ubica un patio de servicio lateral común a dos tiendas, que es también accesible desde la galería.

De dicho proyecto existe un solo diseño (N° 177), lo que prueba que se trata de una tentativa que rápidamente quedó abortada. Recordemos que la

carpeta 177 comprende un conjunto de anteproyectos, la mayoría de ellos no continuados luego por el arquitecto.

Según podemos leer en un borrador de una carta enviada a un ministro de Rosas, el arquitecto intentaba mediante el dibujo convencer a los propietarios de la zona de la ventaja de contar con este pasaje en el sector más central y prestigioso de la ciudad. La intervención podía servir como modo de compensar las molestias y los gastos causados a los particulares por la erección de la nueva fachada pública y tenía el objeto de demostrar a los mismos el pingüe negocio que implica una transformación radical del predio. Según sus palabras: "el proyecto en cuestión no podrá tener efecto, sino cuando los propietarios linderos se pusiesen entre sí de acuerdo para aprovechar el fondo completo de su propiedad, que actualmente está destinada para corrales u otras actividades".

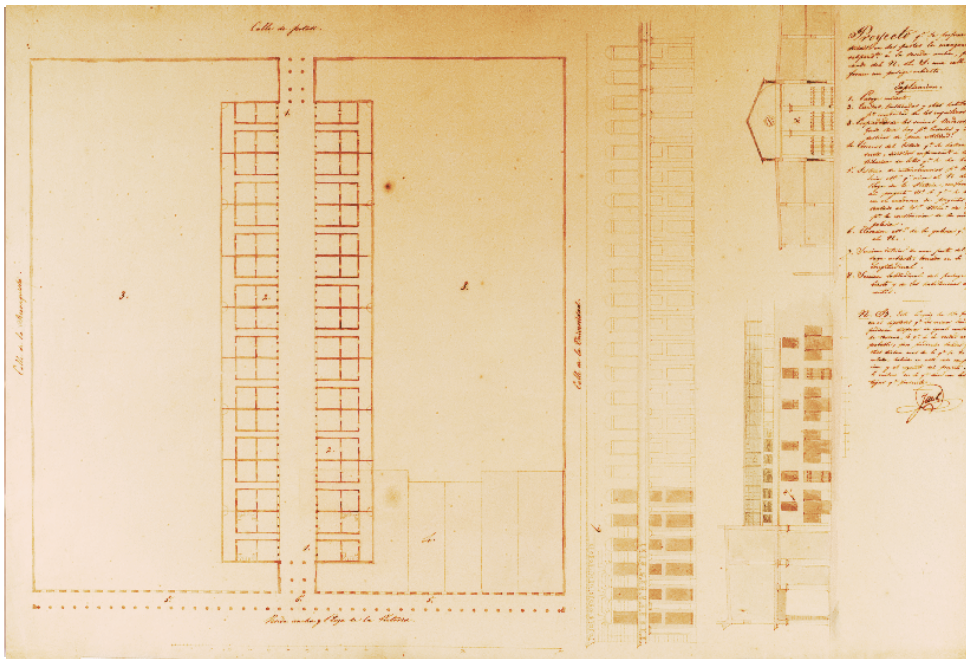
El pasaje, similar a los que en esos mismos años se construían en París y Londres, intentaba seguir con la tendencia a prestigiar la Plaza de la Victoria especializándola como lugar representativo de las nuevas costumbres de sociabilidad urbana que se habían generado luego de la Revolución. Las dife-

rencias más notables entre la nueva plaza y la antigua virreinal giraban alrededor de una transformación funcional, con el objetivo de desplazar los usos modalidades de los sectores populares hacia los nuevos mercados o controlarlos mediante una reglamentación más precisa de las conductas públicas que debía imponer la policía.

Este tipo de zonificación urbana era la recomendada en la tratadística de la época que aconsejaba, de manera compulsiva, transformar a estos espacios en lugares de recreo y esparcimiento generando, entre otras cosas, un paseo y una serie de tiendas que contenían productos de categoría.

Es interesante hacer notar que el proyecto de Zucchi indica por un lado, la buena relación que el arquitecto mantiene, luego de su alejamiento de Buenos Aires, con miembros del gobierno –la carta va dirigida a un ministro– y por el otro, la contemporaneidad del diseño con aquel efectuado para la fachada de la Plaza Independencia de Montevideo. El éxito inicial del proyecto montevideano debe haber servido probablemente como aliciente para que el arquitecto elevara esta propuesta a las autoridades porteñas.

### Fernando Aliata



ASRe AZ 177 / 1

Proyecto de un pasaje o galería comercial a construir entre la Plaza de la Victoria y la calle Potosí. Planta, corte transversal, fragmento de corte longitudinal y fachada sobre la plaza con explicaciones y denominación. Tinta y acuarela sobre papel grueso. Firmado por Carlo Zucchi. Sin fecha. 680 x 985 mm.

# .| TRIBUNAL DE COMERCIO DE MONTEVIDEO |.

Montevideo y Buenos Aires, 1835

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 4, 181, 182,  
183, 184, 185, 186

El edificio forma parte de un conjunto de construcciones destinadas a la remodelación del puerto que ya analizamos anteriormente. Fue presentada en seis láminas (N° 181, 182, 183, 184, 185 y 186) a fines de 1835. Con posterioridad el arquitecto agregó una lámina detallando los cimientos (N° 4). Al igual que la curia de Buenos Aires, la composición se organiza alrededor de dos patios, aunque en este caso se trata de dos patios simétricos. La configuración decorativa adoptada plantea una austera ornamentación exterior y la utilización de ornato arquitectónico sólo en los sectores más representativos como: la sala central del tribunal en la planta alta, ornada con pilastras corintias, inscripciones alusivas en el arquitebe y una serie de monumentos alegóricos situados en los nichos laterales; también ambos patios organizados a partir de un peristilo dórico sin base en planta baja y uno jónico sobre pedestales en el piso superior. Los cortes muestran la existencia de cisternas para el agua potable bajo los patios y techumbres en pendiente ocultas bajo las cornisas superiores.

Mediante una carta enviada en mayo de 1835, Xavier García de Zúñiga invita a Zucchi a realizar el edificio del Tribunal de Comercio en la capital uru-

guaya. En junio de ese mismo año el arquitecto contesta afirmativamente a los requerimientos. Si bien en un principio Zucchi había decidido posponer la realización del trabajo, le confiesa al funcionario uruguayo que habiendo sido separado de la obra de la catedral no tendría reparos en trabajar en ese encargo. En agosto pide licencia al gobierno de Buenos Aires para pasar a Montevideo. La licencia es concedida y en el mismo mes se encuentra en esa ciudad donde recoge los antecedentes y documentos necesarios. Retorna a Buenos Aires donde realiza un proyecto más amplio que el acordado inicialmente que incluye la remodelación del puerto y la "rampla". En noviembre envía el proyecto definitivo con seis láminas y una memoria, no sin antes agradecer a García de Zúñiga haberlo dejado sacar copias del mismo para la futura publicación de su obra que por ese entonces planeaba. Aparentemente el edificio comenzó a realizarse y hubo problemas en la construcción de los cimientos. Ante una consulta de Miguel Vilardebó, enviada por carta el 6 de noviembre de 1835, Zucchi responde que ha dejado los planos correspondientes y dado las instrucciones necesarias a Juan Bautista Garmendia, encargado de la obra, para llevarla a cabo y que si

existen dificultades es por la resistencia de Garmendia y los maestros encargados de realizar la construcción según el plan trazado. Para evitar todo equívoco remite un nuevo plan de cimientos, zócalo y mampostería (N° 4), así como las características de los ladrillos que deben ser usados para levantar las columnas. Al mismo tiempo desaconseja la construcción del edificio por etapas, ya que de realizarse de esa manera debería dársele pendiente al techo de la planta baja, que luego debía convertirse en piso del primer nivel, lo que traería aparejado inconvenientes constructivos. En una de sus notas solicita al Tribunal que no permita que los edificios aledaños que puedan erigirse en el futuro superen la altura de la fachada del edificio del Tribunal que debe dominar el pequeño puerto. No existen informaciones posteriores acerca de la obra.

El edificio presenta similitudes con los realizados en esos años para algunas ciudades menores del interior de Francia y que publica Gourlier en su compilación de edificios públicos realizados por el Estado francés durante la primera mitad del siglo XIX, sobre todo el palacio de justicia y tribunal de Saint Etienne, que se parece notablemente al ejemplo que analizamos. Es probable que Zucchi haya conocido alguno de ellos durante sus años de estadía en Francia.

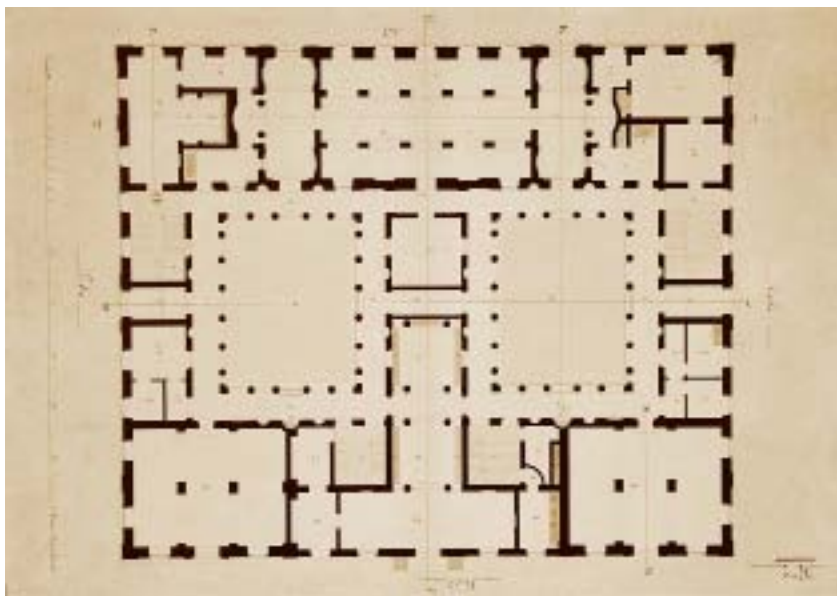
La idea de Zucchi, según expresa en una memoria elevada al Tribunal, es realizar una obra que "sin ser sumamente grandiosa sin embargo lleva el sello que debe ser propio de esta clase de edificios que por su naturaleza y e importancia sale de la esfera de los particulares para tomar rango en los monumentos públicos"<sup>1</sup> En ese sentido puede decirse que el arquitecto coloca al tribunal en una escala intermedia entre las realizaciones más elevadas del Estado, sedes de gobierno, edificios religiosos, y la arquitectura privada generando un interesante ejercicio de austera decoración.

Seguramente, este primer trabajo sirvió para cimentar el prestigio de Zucchi en Montevideo y su traslado definitivo a la capital uruguaya asumiendo el cargo de vocal de la Comisión Topográfica.

**Fernando Aliata**

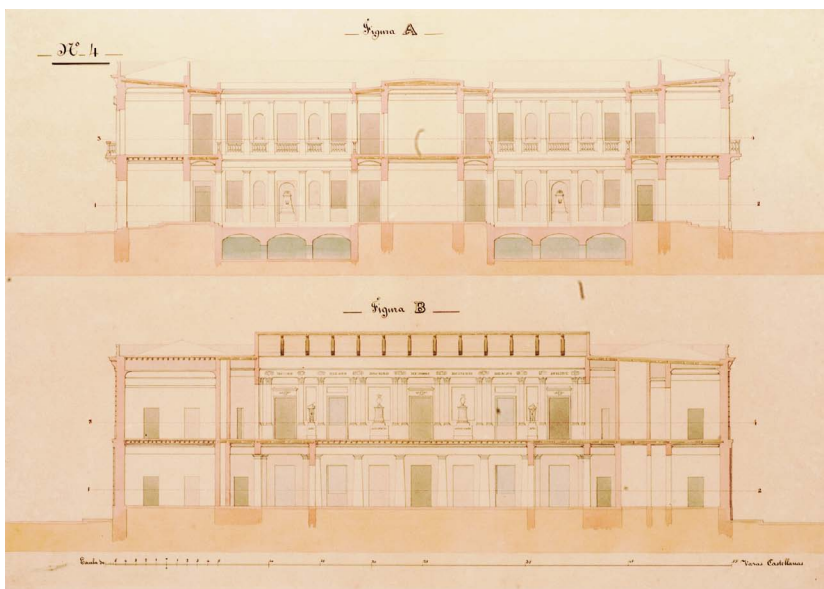
<sup>1</sup>ASRe AZ, Carte professional, minute, memorie, 2. Consulado de Montevideo. Edificio Consular del Tribunal de Comercio de Montevideo.





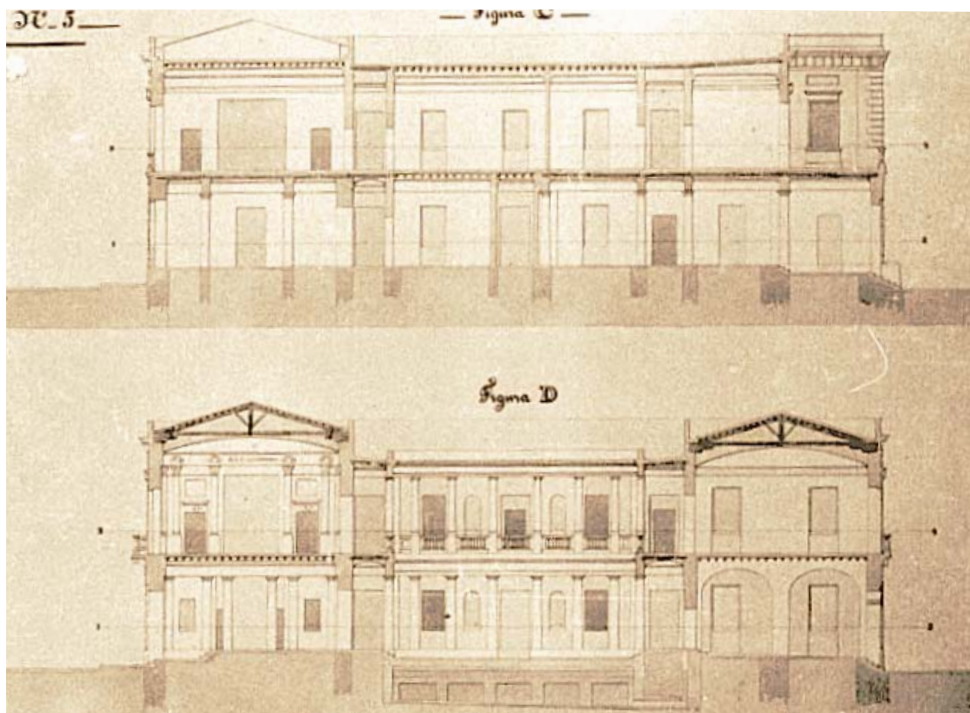
**ASRe AZ 181**

Tribunal de Comercio de Montevideo. Planta baja, con denominación de locales y ubicación. Tinta y acuarela sobre papel grueso. Sin título. Escala: Varas castellanas. 5 de octubre de 1835. 505 x 730 mm.



**ASRe AZ 183**

Tribunal de Comercio de Montevideo. Cortes longitudinales. Tinta y acuarela sobre papel grueso. Sin título. Escala: Varas castellanas. 5 de octubre de 1835. 505 x 730 mm.



ASRe AZ 183

Proyecto de la casa del  
Tribunal de Comercio de  
Montevideo. -Figura A-B  
(Nº 4). Cortes longitudinales.  
(cant. 2). Tinta y acuarela  
sobre papel grueso. Sin título.  
Escala: Varas Castellanas. 5  
de octubre de 1835.  
505 x 730 mm.

# .| COMANDANCIA DE MARINA Y RESGUARDO DE LA CAPITANÍA DEL PUERTO DE MONTEVIDEO |.

Montevideo, 1839

## Documentos gráficos:

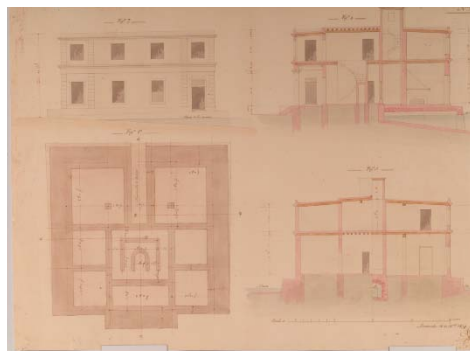
ASRe, AZ. N° 136, 138,

139

Se trata de un anteproyecto para realizar un pequeño edificio para la Administración del puerto. La lámina N° 136 contiene bosquejos de la planimetría completa del edificio así como un croquis explicando su posible ubicación. La lámina N° 138 plantea la misma documentación pero con un grado mayor de elaboración. La lámina 139 presenta la planta de cimientos, corte y la vista de la fachada posterior. Estas dos últimas parecen ser las que el arquitecto presentó a las autoridades y están firmadas en Montevideo en mayo de 1839. El edificio de planta cuadrada, dos niveles y sótanos, es de líneas sencillas y es del todo coherente con el tipo de decoración que Zucchi plantea para edificios menores del Estado. Sólo presenta un vestíbulo con cuatro pilastras toscanas y una escalera central como detalles arquitectónicos dignos de enumerarse. Este trabajo no figura en el *Recueil des Principaux Projets* y es posible que no haya superado esta etapa inicial de desarrollo.

## ASRe AZ 139

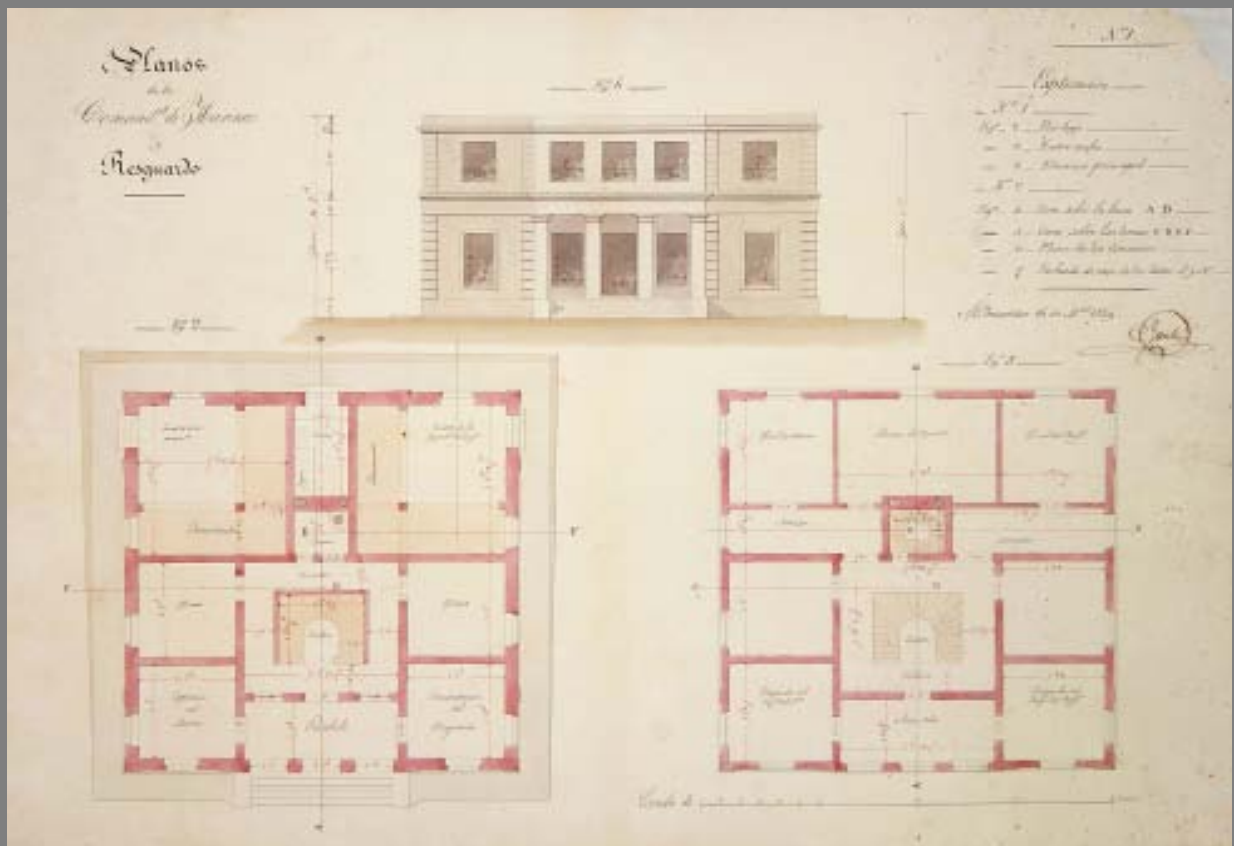
Planos de la Comandancia de Marina y resguardo.  
Proyecto. Planta de cimientos, cortes y fachada secundaria. Tinta y acuarela sobre papel grueso.  
Firmado por Carlo Zucchi.  
530 x 740 mm.



**Fernando Aliata**

**ASRe AZ 138**

Proyecto de la Comandancia de Marina y Resguardo de la Capitania del puerto de Montevideo. Plantas y fachada principal, con explicaciones, cotas y denominación de locales. Tinta y acuarela sobre papel grueso. Firmado por Carlo Zucchi. Montevideo, 16 de marzo de 1839. 530 x 740 mm.



# .|TEATRO SOLÍS|.

Montevideo, 1840

## Documentos gráficos:

ASRe AZ N° 196,  
208, 210, 211, 221,  
223, 229, 230, 231,  
232, 233, 234, 235,  
236, 237 A-D, 238,  
239, 240, 241, 242,  
243, 244, 245, 246,  
247, 248, 250, 251,  
252, 253A, 254, 461,  
942, 943, 946, 947,  
964/14 al 32.

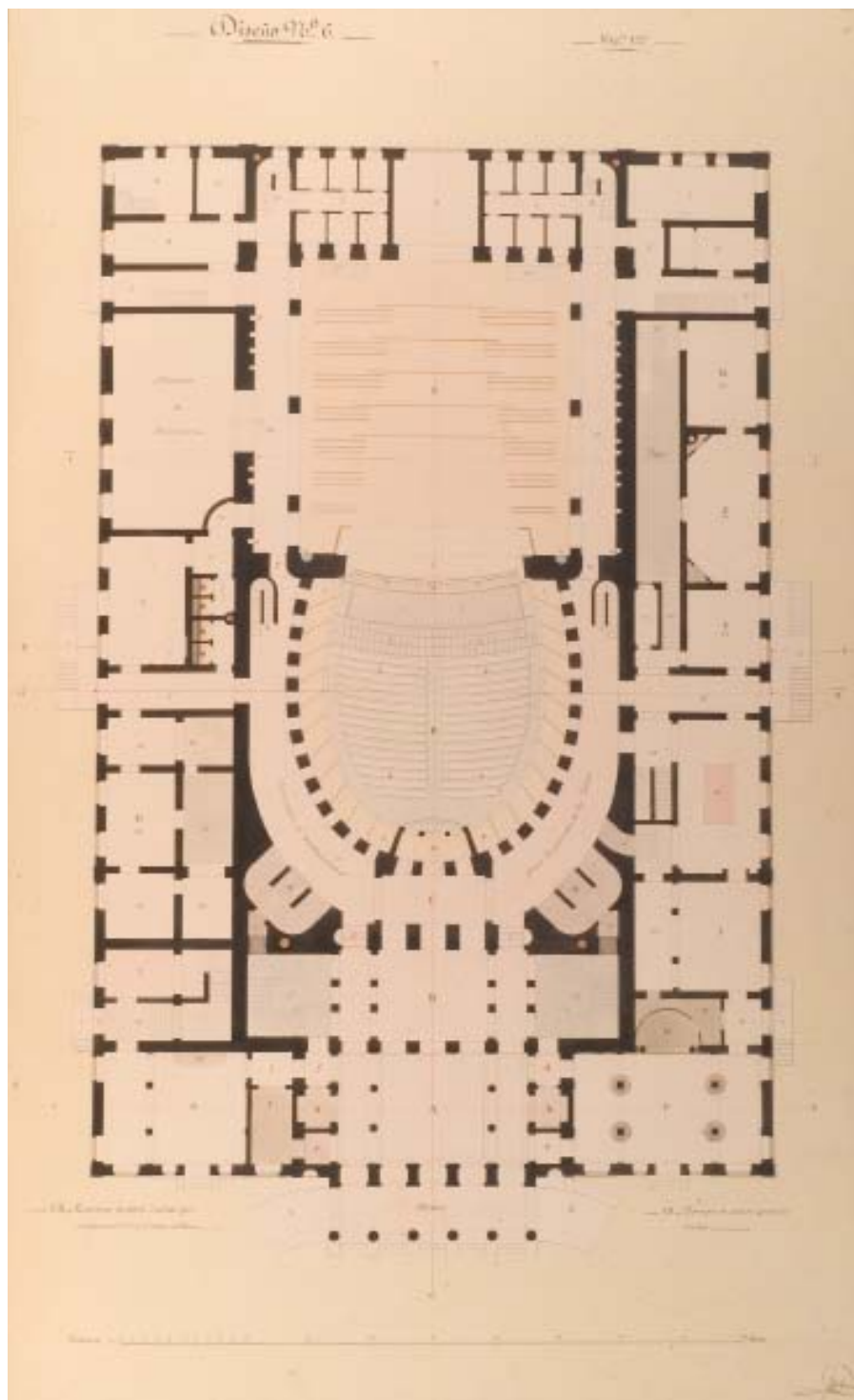
## DOCUMENTOS ESCRITOS:

1. Carlo Zucchi, Informe acerca de los distintos terrenos que se presentan en vista a la Comisión Directiva para la construcción del Nuevo Teatro, Montevideo, agosto de 1840.
2. Carlo Zucchi, Memoria que acompaña los planos del teatro proyectado por el ingeniero arquitecto Carlo Zucchi. Bosquejo histórico sobre la arquitectura de los teatros, Montevideo, enero de 1841.

Desde 1794 existía en Montevideo un “Coliseo” o “Casa de Comedias” levantado por el rico vecino portugués Manuel Cipriano de Mello –en la esquina de la actual plaza Zabala y la calle 1ro de Mayo–. Se trataba de un barracón con piso de ladrillo y techo a dos aguas, similar a “La Ranchería” de Buenos Aires. Sus condiciones como teatro eran mediocres: mal iluminado, de estrecho palco escénico y pequeño foso de orquesta. Sin embargo, durante muchos años fue el único espacio escénico de la ciudad. Luego de la independencia se realizaron varias inspecciones y consiguientes reparaciones que intentaron paliar las deficiencias del vetusto edificio. Teniendo en cuenta esta situación, en 1834 fue presentada una propuesta para la construcción de un

nuevo teatro en el mismo sitio donde se encontraba la “Casa de Comedias”; esta fue formulada por el señor Pascual Costa con el auxilio del arquitecto Pierre Benoit, quien viajó expresamente desde Buenos Aires para realizar el proyecto. El trabajo ejecutado por Benoit se encuentra entre los papeles de Zucchi en las láminas (N° 929 a 939) y seguramente fue entregado al arquitecto reggiano como antecedente a tener en cuenta para la realización definitiva del teatro.

La apertura de las murallas y la extensión de la ciudad hicieron cambiar definitivamente la idea del lugar que debía ocupar el nuevo coliseo. En efecto, en el año 1837 se conoció una propuesta formulada por el acaudalado comerciante Juan María Pérez en un sitio diferente. En ella se ofrecía construir un teatro con fondos obtenidos por la venta de loterías, pero se reservaba la propiedad de la sala a perpetuidad para Pérez y sus herederos, por lo que el gobierno la rechazó por inadmisibles.<sup>1</sup> Inicialmente, para llevar a cabo tal propósito se reservó la plazoleta del antiguo Parque de Ingenieros contigua al núcleo de la vieja Ciudadela, pero luego del fracaso de la propuesta, se enajenó parte del terreno y ya no fue posi-



ASRe AZ 964 / 19

Proyecto definitivo para el Teatro Solís. Planta 1º nivel. Tinta roja, negra y acuarela sobre papel grueso. Sin firma ni fecha. Sin escala denominada. 610 x 957 mm.



ble destinarla al objeto inicial. Probablemente la propuesta recogía la iniciativa de Zucchi que en su informe de 1837 había destinado un lugar para la construcción del teatro de ópera de la ciudad en los sectores aledaños a la nueva Plaza Independencia, siguiendo las recomendaciones de teóricos y tratadistas que aconsejaban la ubicación del teatro en cercanías de los paseos y plazas celebrativos del nuevo Estado. Debemos tener en cuenta que la construcción de un teatro de ópera representaba para la burguesía urbana de mediados del siglo XIX la aspiración máxima de expresión tanto de la sociabilidad como del grado de civilización alcanzado por una comunidad, de allí que durante el período de relativa paz que se sucede en la década de 1830, éste se transforme en un programa central en la construcción de los nuevos símbolos republicanos. En ese sentido, el informe elaborado por Zucchi para la Comisión Topográfica decía lo siguiente: "El teatro, Exmo Sr., es materia de que se habla de diez años a esta parte, sin que se haya podido arribar a un resultado aproximadamente útil. Ella ha sido el objeto de todos los deseos, porque todos conocen cuan necesaria es la construcción de uno que sea digno del honor del pueblo montevideano; y sin embargo la sociedad continúa defraudada en sus anhelos, y lo será hasta que el gobierno, con decisión peculiar de su autoridad paternal, no corte de una vez con mano firme las trabas que le opone la codiciosa especulación..."<sup>2</sup> A continuación admitía la posibilidad de formar una sociedad de accionistas para que estimulados por su amor a la patria realicen la obra bajo la guía de la Administración. Esto es precisamente lo que sucedió a partir de 1840, ya que con la autorización del ministro de Gobierno Francisco A. Vidal y la previa iniciativa de la Comisión Censora y Directiva del Teatro, se hizo un llamado a través de la prensa con el fin de que cuantos quisieran hacer propuestas las remitieran al

## ASRe AZ 964 / 22

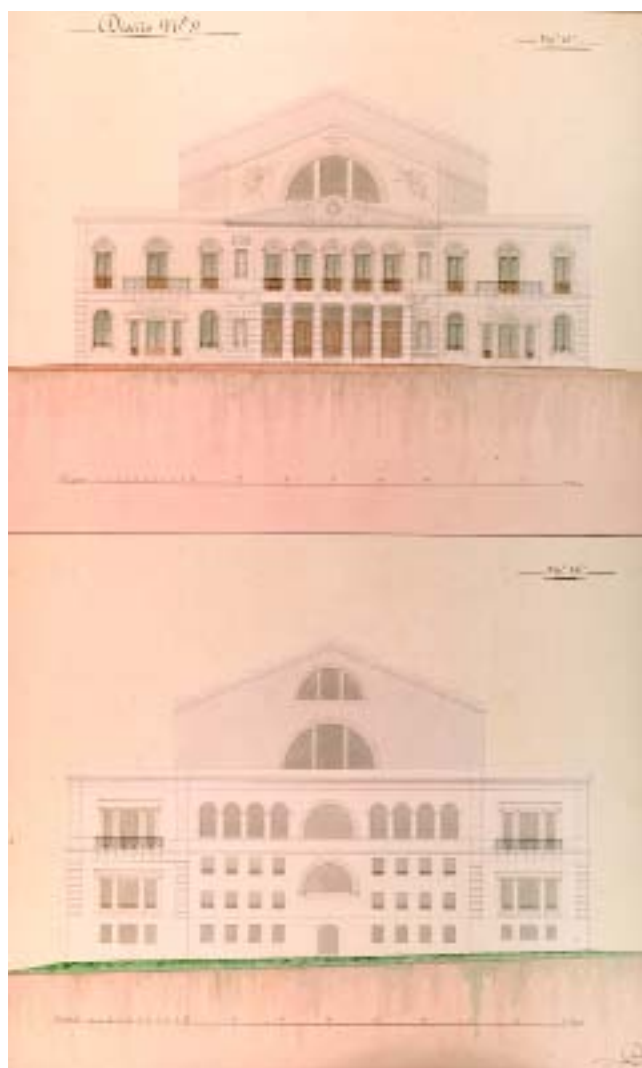
Proyecto definitivo para el Teatro Solís.

Fachada principal y posterior.

Tinta roja, negra y acuarela sobre papel grueso.

Sin firma ni fecha. Sin escala denominada.

610 x 957 mm.



presidente de la Comisión acompañadas por un proyecto. Dicho proyecto debía comprender: 1° el plano del edificio con sus accesorios; 2° el sitio que pareciese más conveniente; 3° cálculo del costo y solidez de la obra; 4° el tiempo en que debe quedar concluida; 5° las ventajas que resultarán de esta empresa, y 6° los auxilios que deberán recibir de la autoridad para la mejor realización de la iniciativa. Rápidamente la idea tomó cuerpo y cobró impulso con la creación de la Sociedad de Accionistas entre cuyos miembros figuraban los personajes más importantes de la elite montevideana. Esta Sociedad decidió no realizar un concurso y encarar el proyecto directamente a Carlo Zucchi. Según Pérez Montero, el arquitecto había ya proyectado previamente un teatro desarrollado en 14 planos probablemente para Buenos Aires.<sup>3</sup> En principio, en agosto de 1840, éste fue invitado por la Sociedad para que eligiese el terreno más acorde al nuevo proyecto. La empresa tomó en cuenta las consideraciones elaboradas por Zucchi quien propuso tres posibles localizaciones en torno a la plaza: la primera en la plazoleta frente al antiguo Parque de Ingenieros; la segunda al sur del antiguo mercado, en los terrenos en los que el arquitecto erigió luego la casa de Elías Gil, y la tercera en el solar que actualmente ocupa el teatro que fue el sitio que finalmente eligió la Sociedad. Se compró dicho solar a su propietario, Ramón de las Carreras, y se le encargó a Zucchi la confección definitiva proyecto. Para su ejecución el arquitecto debía prever el alojamiento en la sala de 1.500 personas, realizarlo en una arquitectura elegante pero sencilla, con un costo del cuerpo del teatro de no más de 125.000 pesos aproximadamente. También se solicitaba al proyectista que contemplara la posibilidad de construir adherencias, o sea cuerpos laterales del teatro destinados a servicios a prestar por particulares mediante un arriendo, que debía rendir beneficios a la Sociedad. El arquitecto presentó su trabajo de 32 láminas en enero de 1841, acompañado de un folleto impreso que contenía la memoria explicativa. Examinados los planos, la empresa desechó el proyecto de Zucchi por considerar que su costo excedía sus recursos. El arquitecto reclamó el 19 de abril y el 9 de junio de dicho año por los honorarios relacionados con su actuación y recibió en ambas ocasiones una contestación negativa de los accionistas.

Luego de rechazar el proyecto, la Sociedad optó por invitar a otros arquitectos para que enviaran sus propuestas ajustadas al presupuesto que la empresa imponía; entre los invitados figuraban José Toribio, Francisco Xavier Garmendia y Antonio Paullier. Recibidos los proyectos la empresa por unanimidad aprobó, el 19 de agosto de 1841, el trabajo de Garmendia a quien se encomendó también la dirección de las obras del nuevo teatro que comenzaron inmediatamente. Cuando la construcción de los cimientos estaba terminada y los muros alcanzaban medio metro de altura, las tareas debieron ser suspendidas, a principios de 1843, por la iniciación del sitio a la ciudad. Reanudadas las obras en 1852, luego de la finalización de la Guerra Grande, la Comisión encomendó a Garmendia que modificase los planos originales acercándose al planteo original de Zucchi. El teatro pudo ser inaugurado recién en agosto de 1856.

La amplia documentación gráfica existente puede dividirse en diversas categorías. Encontramos estudios de implantación de acuerdo con las tres opciones planteadas por Zucchi (N° 210, 253A, 942), bosquejos de anteproyecto (N° 196, 221, 230, 231, 947, 256), detalles de sector que incluyen foyer, escaleras, palcos (N° 223, 229, 236, 237, 245, 246, 247, 248), fachadas (N° 208, 234, 239, 240), sectores de planta (N° 223), cielorraso y araña central (N° 241, 242, 244); finalmente el proyecto definitivo realizado en una serie de láminas acuareladas (N° 964), probablemente copias de las entregadas a la comisión del teatro en 1841, acompañadas por una memoria. La documentación principal presenta un teatro de ópera desa-

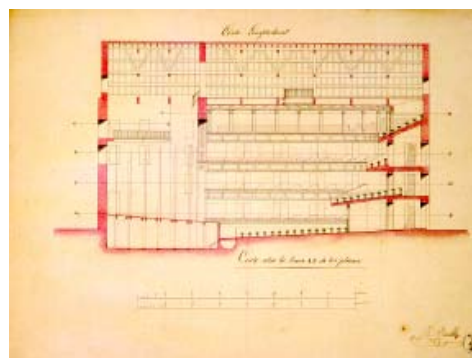


rollado en un terreno libre con un cuerpo central de platea y palcos en herradura y un foro cuyo desarrollo es igual en tamaño al de la sala, lo que permite presumir la importancia que ya para la época había asumido la maquinaria escénica. La estructura del teatro se completa con un foyer ubicado sobre la zona más cercana a la nueva plaza que da ingreso a los diferentes sectores de la sala y también a dos tiras adyacentes, cuya función es servir de apoyatura al teatro, pero que debían ser alquiladas a particulares e incluso construidas en una segunda etapa.

La cantidad de dibujos elaborados por Zucchi nos permite verificar la complejidad del proyecto y las diferentes vicisitudes de su realización. En sus papeles hay estudios para teatros de menores dimensiones y esquemas desarrollados para las diferentes implantaciones propuestas. Del análisis puede deducirse el camino seguido por el arquitecto para llegar a la opción definitiva. Para Zucchi el proyecto tuvo especial significación, dada su condición de escenógrafo y conocedor del mundo teatral, le dedicó además bastante tiempo a la realización del trabajo e invirtió dinero en la confección de un folleto explicativo del trabajo acompañado por grabados realizados en Buenos Aires por la litografía de Carlos E. Pellegrini.<sup>4</sup> De acuerdo con lo que puede leerse en la memoria, el arquitecto se basó el tratado de Lomet y Krafft como cuerpo teórico central para su formulación y según se desprende de su escrito es probable que haya organizado el programa que luego se llevó a cabo, ya que la Comisión, sólo lo limitó en el número de asistentes posibles (1500). En la memoria del proyecto el arquitecto también destaca el debate existente en Europa en los comienzos del siglo XIX entre la vuelta a la forma semicircular, propia de la Antigüedad y que había ensayado Ledoux en el teatro de Bensançon, o la continuidad del teatro tradicional en herradura. El principal inconveniente que encuentra en relación a la cavea antigua es la imposibilidad de configurar un gran teatro con capacidad para muchos espectadores siguiendo esta tipología. Zucchi defiende la sala en herradura como la que más se adapta a las conveniencias modernas y cita como ejemplo algunos de los teatros inaugurados recientemente como el Carlo Felice de Génova, el de Nápoles, etc. Recordemos que si bien a comienzos del siglo XIX, Durand describía al teatro semicircular como más cómodo y simple de organizar que el teatro en herradura, ya para la década de 1830 el teatro a la italiana había vuelto a ocupar un lugar central en el gusto del público. En cuanto a los costos, Zucchi se opone a la Sociedad y plantea la necesidad, refrendada por Lomet y Krafft, de que en edificios de esta naturaleza debe hacerse economía pero no ahorro. Esto quiere decir, economía en el proyecto y en la racionalidad de la composición, pero sin olvidar de que se trata de una fábrica de primer orden dentro de los edificios públicos y en ellos los procedimientos técnicos y los materiales

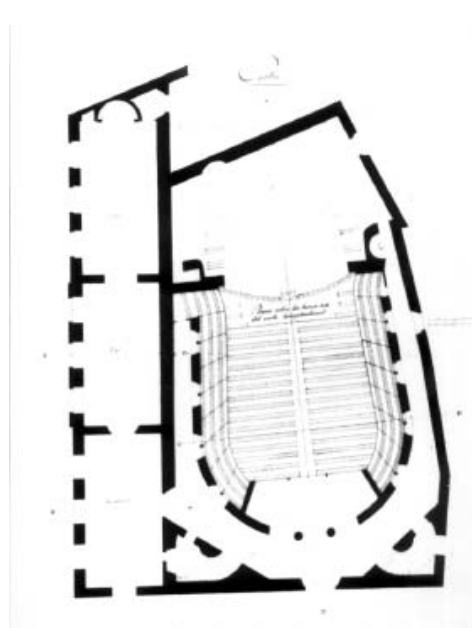
#### ASRe AZ 940

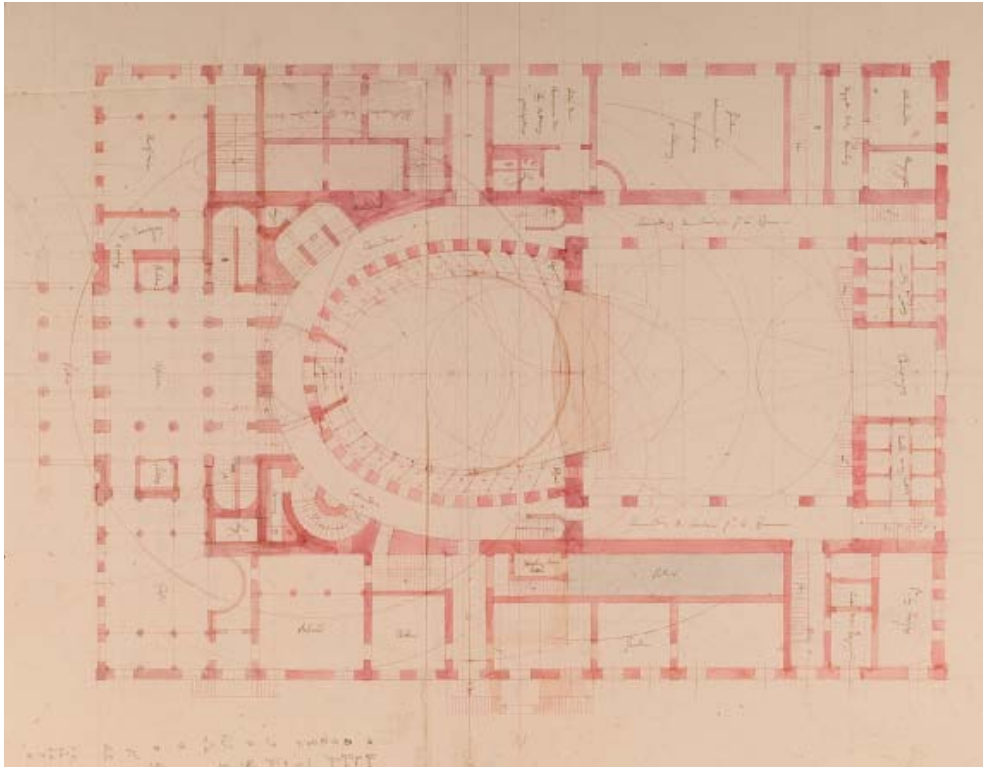
Teatro para Montevideo diseñado por Pierre Benoit. Corte longitudinal. Lápiz, tinta negra y acuarela sobre papel grueso. Con firma de P. Benoit. y sello. Escala: Varas y Pies Franceses. Sin fecha. 695 x 543 mm.



#### ASRe AZ 929

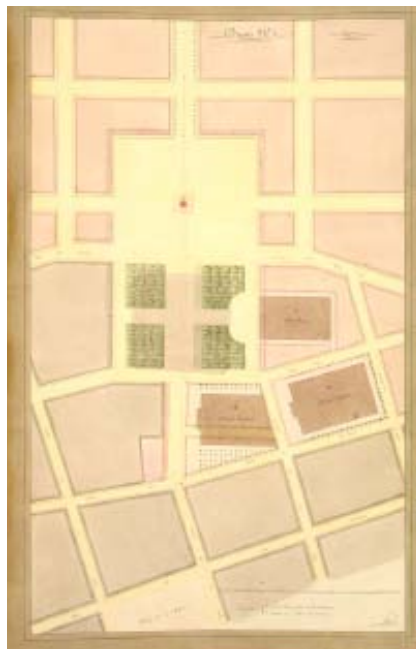
Proyecto de teatro para Montevideo, diseñado por Pierre Benoit. Planta principal. Con marcado de corte. Tinta negra y acuarela sobre papel mediano listado. Con firma de Benoit. Escala: Varas y Pies Franceses. Sin fecha. Marca de agua: 1814. 700 x 541 mm.





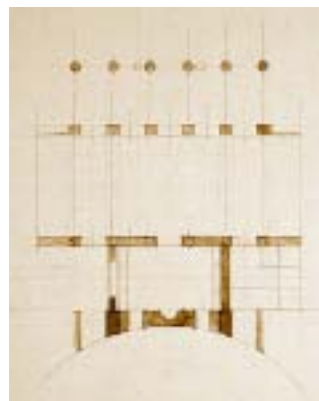
ASRe AZ 254 / 1

“Estudio del teatro de Montevideo”. Planta principal con denominación de locales y explicación (referencias). Tinta roja y acuarela sobre papel grueso. Firmado por Carlo Zucchi. Sin denominación de escala. Sin fecha. 730 x 530 mm.



AZ 964 / 14

Proyecto definitivo para el Teatro Solís. Planta del área de la actual Plaza Independencia con diversos estudios de implantación. Tinta roja, negra y acuarela sobre papel grueso. Con firma de Carlo Zucchi. Escala: Varas. Sin fecha.



109a ASRe AZ 213

Boceto del foyer del Teatro Solís. Estudio de variante con pórtico. Tinta roja y acuarela sobre papel medio. Sin título ni firma. Sin denominación de escala. Sin fecha. 352 x 532 mm.

deben ser de primera calidad. En la disposición general, Zucchi aprovecha al máximo el relieve del terreno para colocar en el punto más elevado el acceso y en el más bajo los sótanos que necesariamente debe poseer el foro para desarrollo de la maquinaria escénica. El modo de la decoración, si bien utiliza un estilizado dórico sin base en el pórtico principal que el arquitecto remite a Paestum, tiene una organización que lo acerca al Neorrenacimiento italiano. El uso de aberturas de arco de medio punto, de serlianas, de columnas con almohadillado, de ventanas termales para iluminar la parte superior del teatro indica que pese a la reminiscencia griega, la arquitectura de Zucchi se inclina cada vez más hacia una evocación de la tradición renacentista.

La forma de teatro en herradura a la italiana, que el arquitecto utiliza para la confección del proyecto, estaba para la época ya estereotipada y ejemplificada en numerosos tratados. Es posible que el modelo inicial del edificio haya sido el Carlo Felice de Génova. A este modelo remite también el teatro de Garmendia. Este hecho motivó que algunos historiadores como Pérez Montero hayan formulado la hipótesis de que el proyecto luego construido fuese una copia realizada por Garmendia del original de Zucchi. Si bien las fachadas elaboradas por el Zucchi eran bien diferentes a lo que luego se realizó, no podemos decir lo mismo en relación a la organización interior. La disposición general elaborada por el arquitecto reggiano se conserva en el proyecto finalmente construido por lo que no puede dejar de atribuirse a éste la paternidad de las ideas centrales en la concepción del edificio.

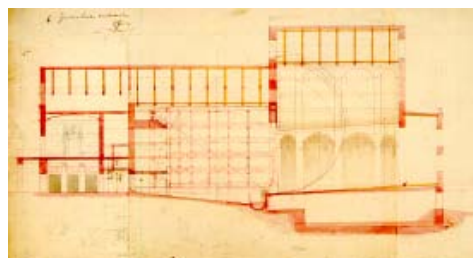
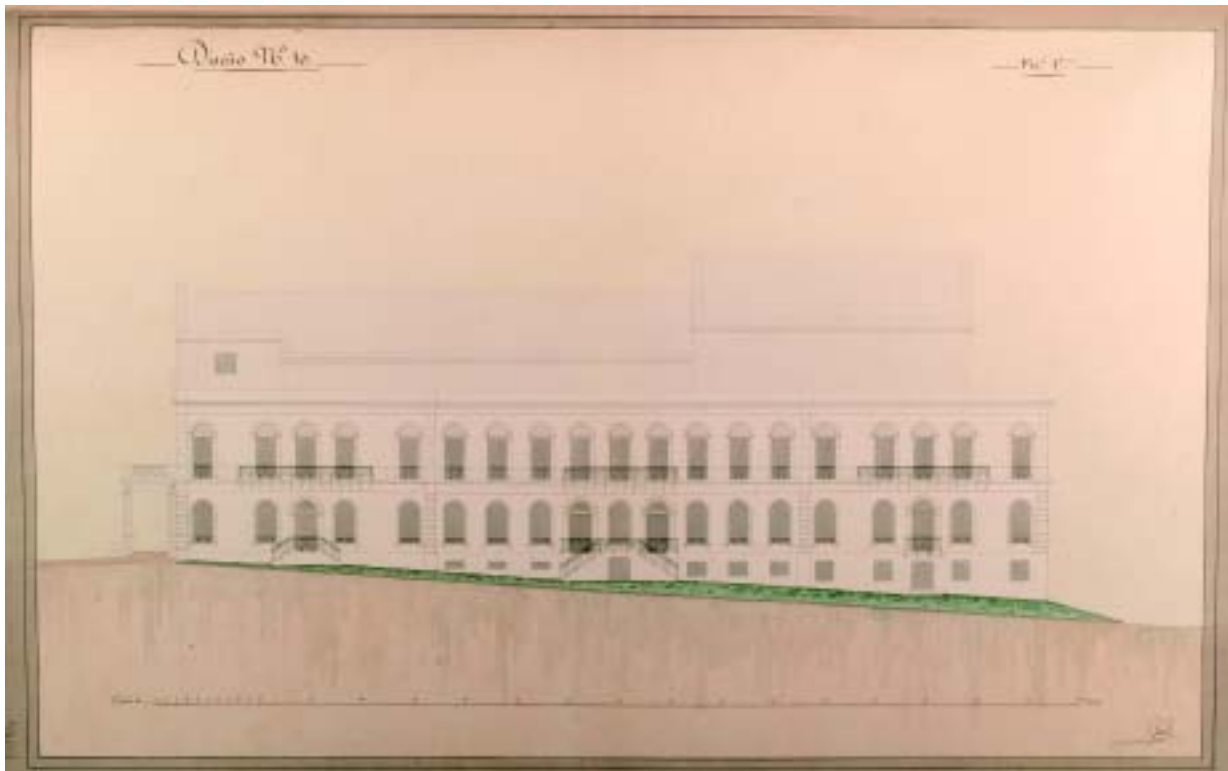
Una cuestión que emerge de las vicisitudes que rodean a la actuación de Zucchi en relación al teatro es que la negativa de la Sociedad a considerar su proyecto por haberse excedido en el presupuesto podía estar unido a otras razones. La acción del grupo impulsor del proyecto no parece casual y coincide con el enrarecimiento de la situación política del arquitecto en Montevideo. Es notorio que con la acentuación de los conflictos de Rivera con Rosas, la amistad de Zucchi con el presidente Oribe y con varios allegados al gobierno rosista como de Angelis, a lo que se suma la constante correspondencia del arquitecto con Buenos Aires, lo colocaban en una situación política difícil, más allá de la pretendida neutralidad técnica que quería establecer en relación a los conflictos en acto. A ello debe sumársele la llegada de numerosos emigrados argentinos que ven en el arquitecto un agente rosista y lo atacan permanentemente desde la prensa. A estos ataques va a contestar Zucchi con un artículo publicado en la prensa de Río de Janeiro que termina por hacer odiosa su presencia en Montevideo a los partidarios de Rivera y a los emigrados argentinos. Pero su situación se volverá cada vez más difícil en medio del inicio del sitio y de la Guerra Grande. El episodio del teatro, conjuntamente con el frustrado proyecto para la catedral de Asunción, serán los últimos actos de Zucchi en el Río de la Plata.

Desde el punto de vista específico el edificio tampoco logró la fortuna crítica deseada por el arquitecto. En marzo de 1842, Zucchi lo presentó a la Academia de Bellas Artes de Río de Janeiro que, en sesión especial, emitió un dictamen acerca de la calidad del diseño. Si bien los profesores de la Academia encontraron a la disposición de la planta correcta y sólo hicieron algunas pequeñas observaciones, criticaron duramente la ornamentación exterior e interior. A partir de un cerrado criterio decorativo, admitieron para los teatros, templos de Apolo y de las Musas, sólo la arquitectura griega y declararon que el ensayo ornamental de Zucchi era sólo un capricho que desmerecía el conjunto.<sup>5</sup>

**Fernando Aliata**

**ASRe AZ 240**

Estudio para el teatro de Montevideo. Fachada principal.  
Variantes en la altura de la sala. Lápiz, tinta roja y acuarela  
sobre papel grueso y fino. Firmado por Carlo Zucchi.  
Sin denominación de escala. Sin fecha.  
350 x 530 mm.



**ASRe AZ 196**

"Estudio teatro de Montevideo". Estudio de la sala con trazados  
reguladores. Corte. Tinta roja y acuarela sobre papel medio  
(2 papeles superpuestos con alternativos de vestíbulo).  
Firmado por Carlo Zucchi. Sin fecha.  
350 x 750 mm.

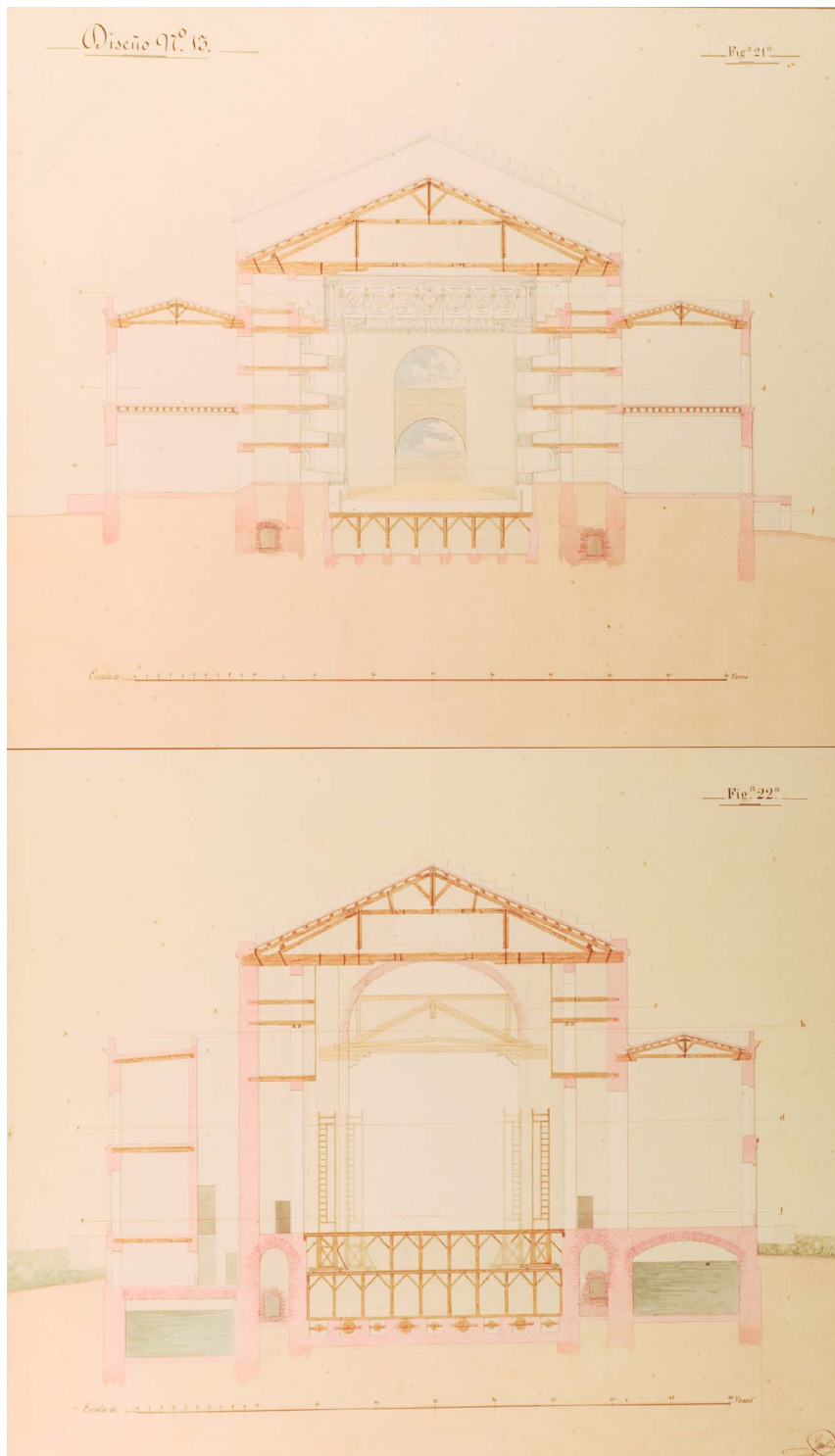
—<sup>1</sup> Carlo Zucchi, *Memoria elevada por la Comisión Topográfica*, ob. cit.

—<sup>2</sup> Seguramente se trata del teatro para la entrega de premios de la Sociedad de Beneficencia que figura en el inventario publicado de su obra, pero del cual no existen constancias en su archivo, salvo un boceto no identificado (Nº 677) que tal vez se refiera a dicha obra.

—<sup>3</sup> Carlos Pérez Montero, "El arquitecto Carlo Zucchi en Montevideo", en *Anales de la facultad de Arquitectura*, Montevideo, 1º de enero de 1930.

—<sup>4</sup> Carlo Zucchi, *Memoria que acompaña los planos del teatro proyectado...*, Buenos Aires, 1841.

—<sup>5</sup> Academia Imperiale Des Beaux Arts de Río de Janeiro, Extracto da acta de reindo extraordinaria da congregao des profesores en 22 de março de 1841, ASRe, documentos honoríficos ed'altro genero.



ASRe AZ 964-24

"Proyecto de Teatro compuesto y dibujado por el ingeniero arquitecto don CZ por encargo de los señores de la Comisión Directiva de la Sociedad de Accionistas, Montevideo, Enero de 1841." Dibujo acuerelado sobre cartulina blanca. Corte longitudinal por el foyer y la sala. 610 x 957 mm

## APÉNDICE DOCUMENTAL

Memoria que acompaña los planos del teatro proyectado por el ingeniero arquitecto Carlo Zucchi.  
Bosquejo histórico sobre la arquitectura de los teatros

Empeñarse en establecer comparaciones entre el teatro antiguo y moderno sería engolfarse en un trabajo infructuoso, ya que es bastante conocida la inmensa diferencia que existe entre ellos. Si aquel tuvo por objeto la instrucción, la emulación, la grandiosidad y aun el fausto, los modernos carecen de en su mayor parte de esas calidades orgánicas. Desde que los gobiernos cesaron de dispensar su patrocinio a estos establecimientos, o más bien desde que dejó de estar a su cargo su construcción, dirección y conservación, desapareció también el verdadero motivo de su institución.

Sin embargo, el pueblo, acostumbrado a las dulces emociones que le proporcionaba el teatro, no pudo acostumbrarse a verse privado de él; y lo que antes era resultado directo de la munificencia de los gobiernos, y el auxiliar poderoso de la autoridad para entretener con agradable y provechoso recreo a la población, pasó a ser el móvil de cálculos productivos para personas privilegiadas o especuladores.

Largo fue la lucha: pero la razón, ayudada por la filosofía que ya había empezado a difundir su benéfica luz, preparó los siglos esclarecidos en que la literatura y las bellas artes florecieron a porfía: volvió la época en la que los gobiernos tomaron bajo su inmediato patrocinio los teatros, que desde luego fueron construidos con arreglo a los preceptos arquitectónicos.

Las ciencias exactas y las físico-matemáticas concurrieron a establecer sus reglas invariables: la primera con respecto a las proporciones generales, la segunda, por la aplicación de la óptica y acústica.

Los siglos 17 y 18 fueron riquísimos en estos ejemplos. Enumerar los principales teatros, erigidos por magnánimos príncipes o espléndidos gobiernos, sería ocioso; pero no debo ocultar que, por ser aquellos de perfección artística, han servido de modelo para que los que sucesivamente se han edificado, y hubiera sido de desear, para el honor de las ciencias y las artes, que hubiesen tenido más imitadores; pues que no ha faltado quien haya hecho de la composición de esta clase de edificio objetos de moda, ¡como si las ciencias y las artes fuesen susceptibles de las variedades a que están sujetos los dijes que sirven para adorno de una dama!

Es fácil que la moda seduzca a un joven e inexperto artista, pero el juicioso arquitecto tiene sobrados medios para precaverse de tales engaños, consultando los autores que han escrito sobre el arte de construir teatros.

De la forma y la capacidad de los teatros

Los grandes maestros del arte-ciencia de la arquitectura de los teatros, entusiasmados por la belleza de los antiguos, y deseosos de conducir el arte a aquellos tiempos de grandiosidad en todo compatible con nuestros usos y costumbres, recomiendan la forma semicircular para los teatros de primer orden, suponiendo, y no sin motivos, que ni la economía ni la especulación deben ser admitidas en su construcción. Al efecto nos ofrecen bellos modelos, teorías acertadas, pero que presentan grandes dificultades si se tuviese que ejecutarlos; ocasionadas:

1º por los ingentes gastos que causa el método de techarlos para que lo sean con independencia de los palcos, anfiteatros, etc.;

2º por la amplitud de la boca de ópera o proscenio y en razón a lo multiplicado del mecanismo para el servicio de las decoraciones;

3º por los igualmente crecidos gastos que se necesitan para costear el material del teatro, actores, representación, administración, etc.;

4º porque positivamente nuestros costumbres no se avienen con edificios de tanta mole, donde se pueden reunir cerca de cinco mil individuos.

Sin embargo, en Francia a principios de este siglo se hicieron ensayos, cuyos resultados no fueron ni la imitación de los preceptos de los maestros que he indicado, ni la copia de los bellos teatros que expertos arquitectos

nos han dejado en Nápoles, Milán, Burdeos, Berlín y Turín, que son los más grandes que se conocen, aunque de figuras elípticas.

Los innovadores en sus nuevas composiciones semicirculares pusieron en contribución todo lo que el lujo pudo imaginar de suntuoso y brillante. Con estos requisitos, propios para producir ilusiones encantadoras, muchos creyeron llegada la época que establecía para siempre la verdadera forma y tipo de los teatros.

Pero no fue así, pues desde que la ciencia y la razón se hicieron cargo de su análisis, se vio que tan suntuosos teatros parecían más bien elevados para hacer de ellos el exclusivo tocador de las gracias, hasta el punto de haber sus compositores olvidado, para colocar en expectación la concurrencia, las indispensables disposiciones que reclaman los teatros, para que llenen los objetos de su institución.

Era muy natural que tantos tropiezos, desenvueltos con maestría, señalasen a los arquitectos la ruta que debían seguir para trazar la forma de los teatros encomendados a su dirección. Agrégase a todo esto la opinión general de todos los eruditos y célebres artistas, pronunciada a favor de la elíptica, más conocida vulgarmente con la denominación de herradura, propia para la reducción de las dimensiones que es indispensable emplear para adoptar los teatros al auditorio que deben contener.

Los nuevos teatros de Génova, Cremona, Lodi, Parma, etc.; los de Nápoles y Milán después de la restauración, que son los que en este momento puedo recordar, son testimonios elocuentes para poder asegurar que los teatros que se construyen en este siglo de luces no están sujetos ni a la moda ni al capricho, sino al buen gusto del acuerdo con la ciencia y los usos, y hasta con algunas exigencias puramente locales, si estas no pueden evitarse.

La capacidad de los teatros está en razón de sus dimensiones; y estando estas como hemos dicho subordinadas a principios geométricos, un teatro de determinado diámetro contiene el número de personas que colectivamente produce la superficie que a cada una de ellas se le asigna, en conformidad del lugar que ocupa. No hay propiamente regla ninguna que determine el espacio de cada plaza: sus dimensiones están sujetas más bien a las localidades físicas de los países, que a otra cosa, cooperando al establecerlas el prudente arquitecto que debe conocerlas, dando la aplicación conveniente; advirtiendo el evitar los eflujos o sorpresas de la especulación ávida, que aglomera los concurrentes a despecho de la comodidad.

Por lo mismo, la capacidad de los teatros es la que fija su clasificación: se considera de primer orden todo teatro que reúna de 3.000 a 3.500 personas (son excepciones de la regla general los de Milán, Berlín y Nápoles, que por término medio contienen 4.200 personas); de segunda clase los de 2.000 hasta 2.300;

De tercera, los de 1.500 a 1.800; y de cuarta todos los demás que contengan desde 1.200 hasta 600 ó 700 concurrentes. La clasificación de primer orden explica por sí lo que exige y conviene a un teatro de esta especie.

En estos se representa todo lo que la imaginación, el genio artístico, concibe e inventa, para producir el deleite: grandes óperas líricas, espectáculos coreográficos, son los objetos a que se les da preferencia, y con tanta pompa y acertada magnificencia que las ilusiones que producen transportan al espectador por encanto tan pronto a los Elíseos como al Empíreo, y desde el Olimpo a lo más profundo del Tártaro.

Todas estas mágicas sorpresas son el efecto de la asociación de la escenografía con la mecánica, las cuales no pueden dar vuelo a las combinaciones sin tener a su disposición grandes espacios que solo puede suministrar un teatro de primer orden, ya que es práctica establecida que las dimensiones de las bocas de ópera son repetidas en igual profundidad por debajo del palco escénico, y lo mismo en elevación vertical desde la línea superior de aquella hasta el puente donde se colocan las máquinas, para que las decoraciones, bastidores y demás objetos concernientes a los expresados espectáculos, puedan subir y bajar perfectamente enteros por medio de la correspondiente maquinaria: lo que no sucede en los teatros de segundo y tercer orden, donde las decoraciones suben dobladas, siendo los espacios destinados a la colocación de las máquinas más reducidas por consultar la economía.

Sin embargo, en estos teatros se produce todo lo que se da en los de primer orden, sin que la disminución de la escala en que están establecidos disminuya la exactitud y prolijidad de la ejecución, ni quite un solo ápice a las perfectas ilusiones ópticas que son los resultados de tan complicadas combinaciones.

En los teatros clasificados de cuarta clase, el mecanismo no es un objeto de primer interés, ya que a veces las decoraciones suben enrolladas, y aun dobladas en cuatro. Los bastidores giran sobre pernos, y todo lo demás participa de lo angosto de los foros, de la poca elevación de los techos y de la poca o ninguna excavación que existe bajo el tablado.



### Descripción del teatro

El teatro cuyo proyecto presenta es, en cuanto a su disposición, de segunda clase; y con relación a su capacidad, de tercera,; pues que contiene 1.584 personas, colocadas todas con comodidad y conveniencia. El guarismo de su capacidad ha sido designado por los Sres. de la Comisión Directiva; sin embargo, ha sucedido que más bien he ampliado que observado sus instrucciones, pues que ella exigía que fuese para 1.500 personas.

No debo tampoco ocultar que en la composición de este proyecto ha alejado toda idea de mezquindad, sin por eso separarme de la economía. Obrando de este modo he puesto en práctica el inconcluso axioma recomendado por todos los hombres versados y prácticos en la materia, y que tan a propósito repiten Lomet y Krafft en su *Arquitectura de los teatros*: “que los edificios de utilidad pública se han de construir con economía, pero sin ahorro”.

Ha sido también para mi de mucho peso, para hacerme inclinar hacia el precitado precepto, saber que la obra que se intenta efectuar no es la consecuencia de un premeditado cálculo o de una sórdida especulación, pero sí el movimiento espontáneo de unos desinteresados ciudadanos que tratan de enriquecer a su patria con un edificio que, a la par de ser reclamado por la necesidad y civilización, es de utilidad pública.

Por lo tanto he deducido que un pensamiento tan noble y patriótico no se liga con la parsimonia, ya que es indudable que el amor propio de cada accionista lo impele a dejar una memoria digna del desinterés que los anima a elevarla, y con ella recordar a sus nietos, para que les sirva de ejemplo, que las obras que se emprenden para lustre del suelo patrio no han de participar de las que tienen por móvil interesadas especulaciones.

Todo el edificio ocupa un área de 4.668 varas cuadradas, y por suma ventaja, el teatro se halla aislado en sus cuatro frentes, y separado de los demás edificios de circunvalación con otras tantas calles de 19 varas y media de ancho, doce de las cuales están destinadas para el rodado y tránsito de servicio público, y las siete y media restantes, para una especie de plataforma, flanqueada de una arboleda que sirva para facilitar las entradas laterales del teatro, y al mismo tiempo disimular los precipitados descensos de las calles que corren de Norte a Sur.

Una plazoleta espaciosa y de suficiente amplitud para la afluencia de los carruajes comunica la entrada principal del teatro.

La mencionada área puede considerarse como dividida en dos secciones: una destinada para todo lo que concierne al teatro propiamente; la otra para las obras accesorias.

La primera comprende el pórtico exterior, bajo del cual pasan los coches que depositan y reciben los concurrentes; el atrio principal, en que se efectúa la distribución de los billetes, se consignan los paraguas, y los pasadizos que transmiten al café y conferencia; la escalera, que conduce a la sala de reunión o descanso intermedio a las representaciones, al palco del Gobierno, al segundo orden de los palcos, las que transmiten a los demás órdenes de palcos y a la cazuela; la platea, el proscenio, el foro y las demás dependencias indispensables para el servicio de este.

La segunda comprende el café, la fonda, cuyas dependencias están situadas en los sótanos; la confitería, las viviendas del conservador o alcaldía del teatro, los almacenes de las decoraciones, las salas de ensayos para los primeros actores, coristas, etc. y otras piezas necesarias para el completo desempeño de todo lo que concierne el servicio interior del teatro, cuyos pormenores se hallan explicados en cada plano o diseño.

Todas estas divisiones están distribuidas de modo que, sin producir la más mínima confusión, puede la concurrencia evacuar el teatro y sus adyacencias, en caso de inesperados accidentes, en el espacio 17 minutos.

Bombas, aljibes, estanques de agua, comunes, alcantarilla de desagüe, todo ha sido previsto; cada objeto está situado en determinado paraje, para cuya disposición ha contribuido oportunamente el declive del terreno. El mismo descenso ha proporcionado el espacio que es necesario a la colocación de los tambores, carritos y demás máquinas que deben caber por debajo del foro.

Igualmente se ha aprovechado de las sinuosidades que ofrece el terreno para establecer el tímpano acústico de la orquesta y la armazón del piso de la platea, a fin de que entre este y la superficie del suelo quede el suficiente vacío que debe contribuir a la sonoridad del teatro.

La construcción del entablado de la platea o patio está combinado de modo que por medio de unos gatos puede levantarse el nivel del palco escénico, para formar de ambas cosas un gran salón para la capacidad de 1.600 concurrentes.



He dicho que la capacidad del teatro es para 1.584 personas, sin haber demostrado su reparto. Pero antes de hacerlo daré las principales proporciones del mismo teatro, y son: diámetro grande 22 varas  $\frac{3}{4}$ : diámetro chico 17 varas  $\frac{1}{4}$ .

Del piso de la platea al cielo-raso, altura: 18  $\frac{1}{2}$  varas. Ancho del proscenio: 14  $\frac{1}{2}$  varas. Altura: 13 varas. Ancho del foro sin los corredores: 22 varas. Su fondo: 24 varas.

La circunferencia vertical de la platea está dividida en cinco líneas horizontales y paralelas entre sí: cuatro determinan los órdenes de palcos, la otra la cazuela.

Cada orden de palcos, del piso al cielorraso, hay una altura, término medio, de 2 varas 27 pulgadas. La cazuela es de 3 varas 33 pulgadas.

Los corredores, o ambulatorios de comunicación con los palcos, son de 3 varas de ancho en la parte más estrecha; de 5 varas en la más grande; su altura igual a la de los palcos.

Las escaleras son de dos varas de luz, y de doble subida; los demás tienen el ancho necesario y las mesetas correspondientes a cada entrepiso.

Produce en superficie la elipse que circunscribe y determina la platea o patio, 290 varas cuadradas, de cuya cantidad se deducen 38 varas cuadradas para las calles de circunvalación y la del medio, que facilitan el movimiento de los concurrentes, 37 para el espacio de banco a banco, y además 35 para la orquesta; quedando 180 varas cuadradas para los asientos, que en razón de 409 pulgadas cuadradas, término medio, para cada plaza, ofrece lugar para 570 individuos.

De los cuatro órdenes de palcos, dos comprenden 24 palcos, los otros dos 27. El fondo de ellos es de 2 varas 32 pulgadas y el ancho hacia la periferia de la elipse, término medio, 1 vara 33  $\frac{1}{2}$  la diferencia que se advierte en el número de palcos de los órdenes proviene del lugar que ocupa la entrada a la platea, y sobre esta el palco del Gobierno. Ciento y dos son pues los palcos; pero de esta cantidad hay que sustraer para la concurrencia tres, que se destinan, uno para la Policía, y otro para la Dirección del teatro.

Estos dos son los que forman las cabeceras al lado del proscenio en el primer orden. El tercer palco se reserva para la Sociedad de Accionistas, y es el central del tercer orden: luego quedan disponibles 99 palcos que, en razón de 7 individuos cada uno, dan una cantidad de plazas para 694 individuos.

La cazuela está establecida en anfiteatro sobre cuatro hileras de asientos; caben en ellos cómodamente 320 personas. Reunidas pues los tres indicados guarismos, la capacidad total del teatro es, como ya he dicho, para 1.584 personas.

Los palcos corren desenvueltos sobre las paralelas sin interrupción ninguna, excepto la indispensable separación que sirve para determinar su numeración. Por tanto, más bien puede llamarse galería corrida, teniendo la configuración de una balconada seguida.

La iluminación del teatro se efectúa por medio de una gran araña de 98 luces, colocada en el centro de la sala, que baja y sube a discreción desde el cielo-raso, en fuerza de una máquina equilibrada por unos contrapesos. El número de luces que contiene son las suficientes para proporcionar la claridad necesaria del interior del teatro.

Las dos hileras de lámparas que se hallan en el borde del proscenio cerca de la orquesta son un auxiliar para aquel fin. Pero en los días de festividades o de funciones extraordinarias, la iluminación se aumenta con el auxilio de candelabros, simétricamente colocados en multiplicados puntos de los cuatro órdenes de palcos y de la cazuela, combinados de modo que la luz que transmiten no incomode ni quite el efecto que se busca. Del mismo modo se puede iluminar el interior de los placos sin temer la incomodidad de la humareda de los candelabros, pues no faltan recursos para evitar este inconveniente.

De las dos escaleras principales, que se hallan a derecha e izquierda del segundo atrio, se asciende al salón de descanso que comunica con el segundo orden de palcos y con el del Gobierno.

Este cuerpo de edificio designa lo que comprende el segundo piso a los altos de que está rodeado todo el teatro: en aquel, además del precitado salón dividido en tres piezas, la del medio de 20  $\frac{1}{2}$  varas de largo, las otras dos de 15 cada una, y todas de 9  $\frac{1}{2}$  varas de ancho, hay las salas que corresponden al café, y otras a la fonda; las escaleras para el servicio de ambos establecimientos, y todos aquellos pormenores que puedan hacerlos productivos.

Comprende también las escaleras que de los sótanos del teatro van hasta los techos para el servicio de las bombas y limpieza de aquellos: incluye los ventiladores para renovar y mantener fresco el aire de los corredores que comunican a los patios; por fin la escalera para la cazuela ocupa el espacio necesario según su amplitud.

La sociedad de Accionistas tiene en este piso su sala de reuniones; y la Comisión Directiva, su secretaría y la tesorería. Hay una escalera que de la alcaldía va a las precitadas viviendas y comunica a todos los pisos del establecimiento,

a fin de que el conservador inspeccione a cada momento lo que convenga y pueda transferirse de un punto a otro con la facilidad que exijan las circunstancias.

La parte que mira al sud está ocupada por el almacén de vestuarios, la sastrería, la biblioteca y, en fin, por todos aquellos accesorios de indispensable necesidad para un teatro montado sobre el pie de una buena administración, cuyos pormenores están explicados en los respectivos planos para su mejor inteligencia.

El foro que se eleva desde el piso del tablado del proscenio hasta el punto más culminante de los techos, llena el espacio que le corresponde, con los corredores, máquinas, puentes que mueven las decoraciones en el sentido vertical; incluye también los tambores del telón de boca, lo del comodín o telón segundo; aun ofrece el oportuno lugar para situar el telón metálico, habiéndose en la composición prevista su colocación, como el preservativo más cierto para evitar pronto, en caso de incendio, la comunicación de las llamas a la platea y palcos, conservando intacto todo el edificio que existe desde el proscenio hasta la plazoleta.

Las escaleras que comunican del foro a las máquinas están situadas fuera de él, para preservarlas de los accidentes del fuego, siendo sabido que este incidente, cuando tiene lugar, es en el foro donde se manifiesta. La misma previsión se ha tenido para los cuartos o tocadores de los actores a los de los pertrechos de la iluminación y combustibles; en una palabra, el foro, que más propiamente es el teatro, ha ocupado mi atención para lograr que su servicio esté desembarazado de todo obstáculo que pudiese hacer temer por su conservación. En este concepto, pues están distribuidos, de la otra parte del muro del circuito del mismo foro, los cuartos de los agregados al teatro.

Desde los puentes de la maquinaria se comunica con el entrepiso, que pasa por encima del cielorraso de la platea, y de allí al taller de pintura de las decoraciones, que se halla situado en la parte superior que corresponde a la pieza central del salón de descanso y de los atrios de las escaleras.

Los arcos reúnen aquellas construcciones con el muro exterior del corredor de la cazuela, que determinan la amplitud del taller; sus dimensiones son 20 varas de ancho, y 17 de fondo, espacio suficiente para desenvolver una decoración completa con todos los bastidores respectivos.

La luz la recibe por medio de un gran abanico, que corona y adorna el frontis principal del teatro; dos piezas accesorias aumentan la comodidad del expresado taller; la comunicación de este con la calle se efectúa por la escalera que conduce a la cazuela. Independiente del taller de pintura, servirá para el mismo fin el entrepiso que se halla encima del cielo-raso, practicando en el techo las correspondientes claraboyas para darle la luz que sea necesaria.

#### Arquitectura del teatro

De acuerdo con las ideas que he desenvuelto al principio de esta memoria, hablando de la arquitectura que conviene a nuestros teatros, he hecho aplicación de aquellos principios al teatro que nos ocupa. El estilo de arquitectura que ha adoptado me parece en armonía con las verdades ya establecidas y reconocidas. Lo sublime de la arquitectura no pertenece a nuestros teatros: un grandioso pórtico no se hermana con angostos atrios que conducen a reducidas escaleras, para llegar a algunos estrechos y oscuros corredores; y todo esto es menos la consecuencia de nuestras costumbres que de querer hacer mucho con poco.

Sin embargo, la ley, la prepotente ley de economía, condena al artista a sacrificar sus pensamientos; y ¿cuántas veces hombres de sublime ingenio han visto que al resultado de sus meditaciones han sido ante-puestas las obras de la ignorancia! La historia de las bellas artes puede ofrecer más de un ejemplo de una verdad tan amarga.

El estilo de arquitectura que he dado a nuestro teatro no pertenece a ninguno de los tres órdenes que establecen la base fundamental o el tipo característico de todos los monumentos arquitectónicos, aplicándolos según el objeto y uso de su destino: es una composición variada y, por decirlo así, más bien un capricho artístico que otra cosa; y sin embargo de que no ofrezca la severidad o pureza de estilo de los bellos monumentos de la antigüedad, ha sido respetada la eurythmia y conservada la simetría; por tanto, la uniformidad de las líneas, la armonía de las partes, la clase de ornatos empleados para decorarlos anunciarán por sí solos al viajero, al transeúnte, que el edificio que se ofrece a su vista es un teatro.

Los desniveles de las dos calles laterales que van de norte a sud han proporcionado que se pueda elevar el edificio sobre un zócalo que corre horizontalmente en todos los cuatro lados, siendo su altura de 34 pulgadas, término medio, en la parte que señala el frente, cuyas dimensiones van aumentando en razón de la pendiente que ha sido preciso dar al contranivel de la plataforma, sobre la cual figura estar sentada toda la obra.

El frente del edificio se desenvuelve por una línea de 55 varas, los dos costados perpendiculares a este, en otras de 84 varas, y el lado que completa el paralelogramo rectángulo, es de igual extensión que la línea del frente.

El pórtico sobresale de la línea del frontis  $5\frac{1}{4}$  varas, y su ancho de  $4\frac{1}{2}$  es suficiente para que bajo de él pasen los coches, que por medio de una suave rampa establecida en los dos costados, les proporciona subida para igualarse con el piso del atrio principal.

En el lado del frontis, tres espaciosos escalones reemplazan la rampa: sobre ellos se elevan las seis columnas que forman el pórtico, cuyo alto es de  $5\frac{3}{6}$  varas, y su diámetro de 30 pulgadas. Su estilo se acerca al dórico-pestum, pero expresadas con doce almohadillados para demostrar más robustez. Una sencilla cornisa en arquitrabe corona el intercolumnio y recorre alrededor todo el edificio.

Los intercolumnios llevan  $2\frac{1}{2}$  varas de luz; corresponden a estos las 5 puertas de entrada al teatro, por encima de las cuales verticalmente se hallan situados los balcones que dan luz al gran salón de descanso y conducen a la azotea del pórtico.

Las 5 puertas principales que dan entrada al teatro no llevan ornato alguno: su sencillez hace resaltar más sus dimensiones y las del intercolumnio.

Las entradas al café y confitería quedan simétricamente colocadas en cada centro de los cuerpos laterales; sobre estos caen perpendicularmente las puertas y ventanas que aclaran los salones de descanso y que conducen a la balconada exterior, colocada sobre robustos modillones.

Los dos costados Este y Oeste son la repetición de los dos cuerpos laterales, con la sola diferencia que la línea de 84 varas está dividida en tres partes: las laterales son de 25 varas, quedando la del medio de 36 varas. Por esta razón lleva los mismos ángulos esquinales almohadillados, la misma decoración para las puertas y ventanas, y por fin los mismos balcones, donde se ha creído necesario situarlos para destruir la monotonía. Escaleras exteriores de dobles subidas proporcionan el modo de llegar a la altura del zócalo de circunvalación, que al mismo tiempo es la línea que determina el nivel del piso de las piezas bajas.

La disposición de las precitadas escaleras, por la variedad de las alturas ocasionadas por el declive de norte a sud, proporciona una vista agradable.

Los techos, en la parte culminante de la obra, que se elevan desde la línea del suelo 33 varas, término medio, están contruados con piernas de llave, cuya combinación del enmaderado y fierro los hace sólidos y duraderos. En el techo que corresponde al foro, que es donde están las máquinas, se han practicado exteriormente en los dos costados Norte y sud, donde figuran las dos medias aguas, escalones que facilitan la subida a ellos para la colocación y el manejo de las bombas en caso de incendio.

A la decoración del atrio principal he hecho la aplicación del orden jónico.

Cuatro columnas sin base, de 24 pulgadas de diámetro, con las que corresponden a su altura, soportan una cornisa arquitrabada; y son los puntos de apoyo centrales para la construcción del enmaderado que forma el piso del gran salón de descanso.

El salón principal de descanso y los dos laterales están decorados con la decencia debida a un lugar donde se reúne lo más selecto de la sociedad que concurre al teatro.

La Sociedad de Accionistas pudiera sacar un gran provecho de estas tres grandes piezas, sea formando en ellas una especie de lonja o sala de comercio, o bien un gabinete de lectura u otra cosa parecida. La inmediatez del café, que comunica con aquella interior y exteriormente, facilita el modo de darle un destino útil y provechoso.

Los planos demuestran, aunque diminutamente, la clase de decoración que he destinado al interior del teatro; sin embargo, me parece que se breve descripción no estará de más.

La entrada de la platea está colocada frente al palco escénico, y tiene tres entradas situadas sobre una línea semicircular. Un orden de pilares, cuya decoración no está sujeta a la severidad de ningún orden arquitectónico, divide los claros de las entradas y sostiene el piso del palco de gobierno. Hay además dos entradas y sostiene el piso del palco de Gobierno. Hay además dos entradas laterales que comunican con las lunetas y orquesta, pero sin decoraciones, siendo dichas puertas comprendidas en el zócalo o estilóbato que establece la base del primer orden de palcos, y la altura del piso de estos, determinado con una sencilla moldura que figura un meandro curvilíneo.

El cielo-raso descansa sobre 26 puntales de fierro en figura de fulcros, sobre los cuales gira una banda corrida en forma de arquitrabe adornada de un rico meandro doble, y de una cornisa de moldura sencilla. Los dos costados interiores de la boca de ópera, adornados con candelabros de composición severa y al mismo tiempo elegante: medallones, coronas, nombres de los más célebres trágicos y dramáticos, se enlazan con los arabescos que los sostienen. La parte superior de la misma boca de ópera es decorada por un comparti-

mento simétrico de hachones, aljabas, guirnaldas de flores, de lazos, de coronas distribuidas con elegancia, que encierran las efigies de los hombres más sobresalientes en el arte musical. En el medio está el reloj con una inscripción alegórica.

El palco de Gobierno reclamaba también mi atención: una suave curva convexa hacia el centro del teatro lo hace sobresalir una vara de la elipse, que demarca el frontis de los parapetos de los palcos del segundo y tercer orden, entre los cuales está colocado, ocupando tres de aquellos en cada orden. La línea sobresaliente se extiende únicamente al antepecho y volado de la cornisa que demarca la apertura del indicado palco de Gobierno. Así que la disposición de la convexidad de la curva no interrumpe la continuación de la elipse que establece los antepechos de los palcos, sobre la cual está también el palco del mismo Gobierno; quedando por consiguiente despejadas las visuales en todos sentidos, para los que ocupan los palcos de ambos costados.

Las columnas corintias forman la única decoración del palco de Gobierno y que soportan el correspondiente cornisamento, y encima el escudo de armas de la República Uruguay rodeado de trofeos militares.

Los cielo-rasos de los teatros, no solo son objetos de absoluta necesidad, sino también de lujo: así es que cada día tenemos repetidas ejemplos de que artistas de mérito elevado emplean sin desdén sus afamados pinceles en enriquecerlos con sus brillantes producciones.

Las figuras elípticas ofrecen siempre algunas dificultades para subdividir las de modo que su compartimento presente regularidad para la distribución de los ornatos. Este tropiezo se hace sentir más en los cielo-rasos de forma elíptica, por la colocación de la araña; pues es de primordial necesidad buscar con exactitud punto preciso de su situación, a fin de que los rayos de luz que ella reproduce se dirijan equidistantes desde su centro a las infinitas superficies de que se compone todo el interior del teatro.

Determinar pues el foco de la luz debía ser mi primer cuidado. Resuelta esta parte del problema, restaba procurar que la decoración del cielo-raso estuviese en consonancia con las demás del interior del teatro. Creo haberlo obtenido.

He dado a la decoración del cielo-raso que nos ocupa, la configuración de una cúpula vista en escorzo desde la entrada de la platea: el centro geométrico de su diámetro es la intersección de las líneas de los diámetros grande y chico de la elíptica.

El espacio entre el adorno de la elipse y la circunferencia de la precitada banda está dividido en tres compartimentos: los dos laterales, de configuración curvilínea, llevan por adorno unos grifos, cuyas extremidades se convierten en volutas de acanto; el del medio figura un cuadro elíptico con la Musa que preside a la lírica.

Rodean el cuadro las efigies de los más célebres maestros de la música. Los segmentos que intermedian la forma elíptica con la circunferencia de la cúpula, del lado que corresponde al proscenio, incluyen medallones, en cuyo centro están representados algunos genios en actitud alusiva a la coreografía.

La cúpula propiamente se compone con fulcros curvilíneos de rica composición, que sustentan su unidad, de cuyo centro pende la araña. Multiplicados lazos, dispuestos en romboides, repiten la imagen de los adornos que se practican en el interior de la cúpula. Un paño artísticamente dispuesto deja ver como al descuido, entre los intervalos de los fulcros y los espacios de los romboides, el cielo atravesado por la faja del zodíaco. Brillan en él los refulgentes rayos del Sol, como si tuviese ese astro vivificador su foco perpendicular al proscenio, aludiendo a Apolo, numen de la música, de la poesía y de las artes.

Montevideo, enero de 1841  
Carlos Zucchi



# .| VILLA EN LAS AFUERAS DE PARÍS |.

París, 1822-1826

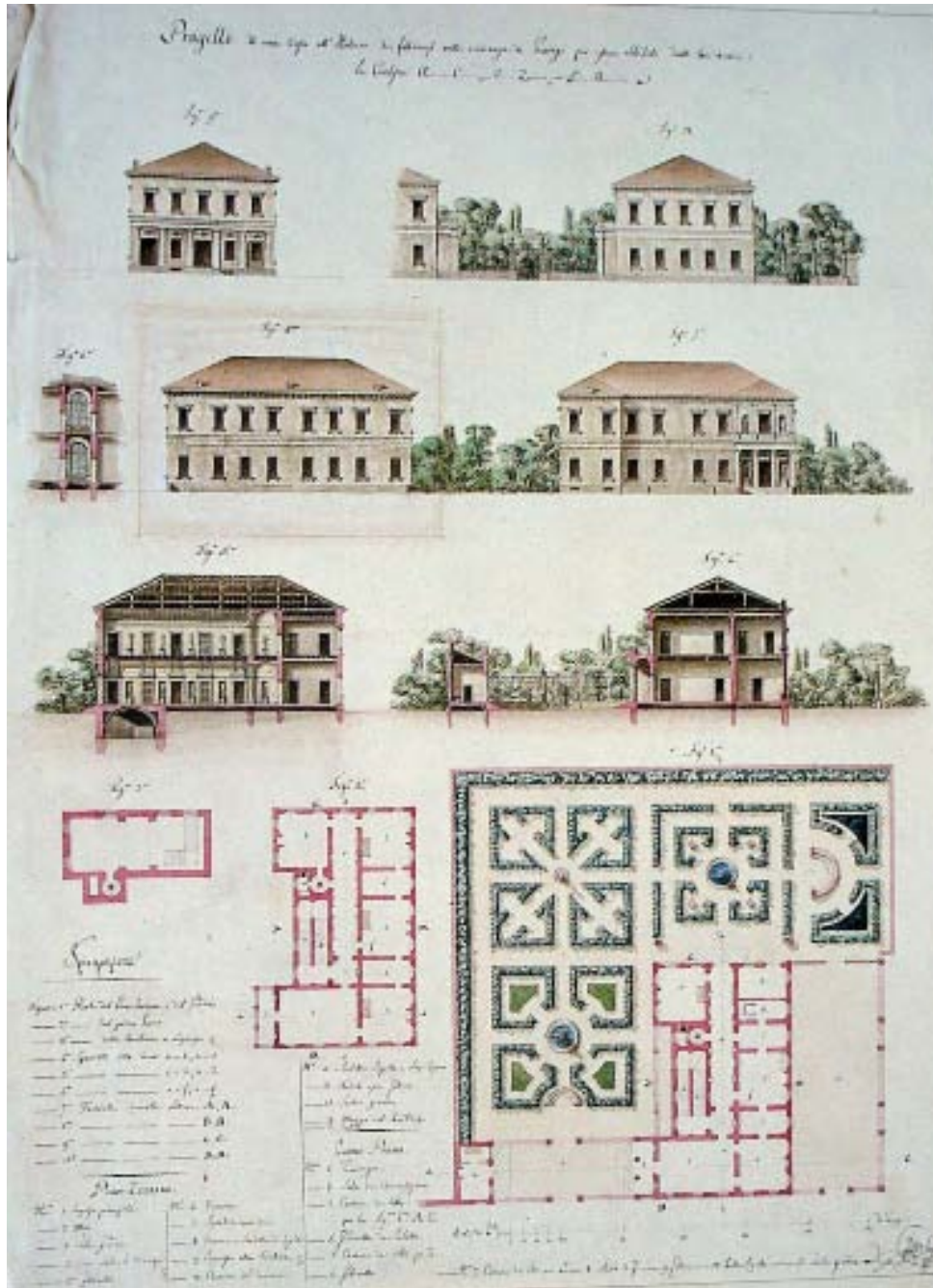
## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 129

Ésta es la única obra del exilio parisino de Zucchi que conocemos. Aparentemente se trata de una casa que debía de ser habitada por el mismo Zucchi con Livia Borromini y la condesa A. C. cuya identidad no ha trascendido hasta nosotros. Probablemente sea un anteproyecto ideal ubicado en un lote cuadrado sin ninguna otra referencia precisa. La implantación de la casa está combinada con el trazado de un jardín geométrico; su organización en dos plantas está estructurada a partir de una circulación central, motivo que se reitera luego en algunas de las obras rioplatenses.

El aspecto de los jardines, la planta y la alzada del edificio se asemejan a los proyectos presentados por Durand en su tratado. Hay una economía decorativa y una cuidadosa distribución de las diferentes funciones de la casa que parecen seguir los preceptos de teóricos del arquitecto francés, aunque en la leyenda que acompaña al plano Zucchi aclare que se trata de una villa a la italiana. La vivienda no figura en ambos prospectos de la obra que Carlo se proponía publicar.

**Fernando Aliata**



ASRe AZ 129

Villa suburbana.

Plantas, tres cortes, vistas.

Tinta y acuarela sobre papel

grueso listado. Firmado por

Carlo Zucchi. Sin fecha.

580 x 435 mm.

Leyenda: "Progetto di una casa all'italiana da fabbricarsi nelle vicinanze di Parigi per essere abitata dalli tre amici: la Contessa A...C...Z...L...B...".

# .| CASA ROMERO DE DÍAZ |.

Montevideo, 1827

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N°127

La documentación presentada en una lámina de gran formato muestra un proyecto completo de una casa de tres niveles que contiene tienda en la planta baja, dependencias de servicio y alojamiento para los empleados de la tienda en el primer piso y dos plantas de apartamentos en los pisos superiores.

La utilización del patio remite a la tradición de casa montevideana de las primeras décadas del siglo XIX; sin embargo, la forma de organización es más sofisticada. El patio deja de ser el clásico lugar de reunión y, como en la casa Martínez en Buenos Aires, se transforma en un espacio colectivo de aire y luz para las diferentes viviendas. La planta de los departamentos, a los cuales se accede por dos escaleras independientes, incorpora una serie de innovaciones como los corredores, el uso de superficies curvas que genera espacios *posché*, la aparición de cuartos privados beneficiados por la comunicación mediante específicas superficies de circulación, la división más detallada de los ambientes según sus funciones, etcétera.

La fachada es sencilla y austera. Sin embargo, a diferencia de la mayoría de las casas montevideanas utiliza cierta ornamentación. Se distingue fundamentalmente el almohadillado que cubre la planta baja y el entrepiso de los locales

que se diferencia de la zona menos ornamentadas de los pisos superiores. Los guardapolvos de las ventanas revelan el carácter neoclásico del edificio.

La casa debía ser ubicada en la plaza principal de la ciudad, aunque no tenemos constancia de que haya sido construida. Probablemente fue diseñada por Zucchi en los meses previos a su partida para Buenos Aires en el contexto de su accidentada primera estadía en Montevideo. De todos modos, el edificio parece haber sido proyectado para ser construido ya que está cuidadosamente acotado y tiene además un detalle del desarrollo de la escalera y de las molduras que correspondían a las aberturas.

Una innovación notable que presenta este proyecto es la cisterna para agua potable accesible a los departamentos de los pisos superiores mediante una pasarela colocada en uno de los lados del patio lo que permite llegar a manipular el balde del aljibe desde cada uno de los niveles.

La obra aparece mencionada en la Colección de los principales proyectos como realizada en la primera etapa uruguaya, en el *Recueil des Principaux Projets* sólo se la menciona como una de las cuatro casas proyectadas para la ciudad.

**Fernando Aliata**



*Proyecto de una casa para edificar en la Plaza principal de Montevideo con esquina*

*Fig. 1. Fachada principal de la casa con el balcón*



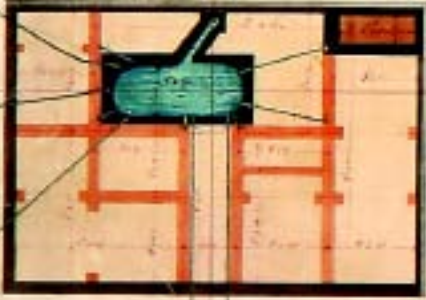
*Fig. 2. Fachada lateral de la casa con el balcón*



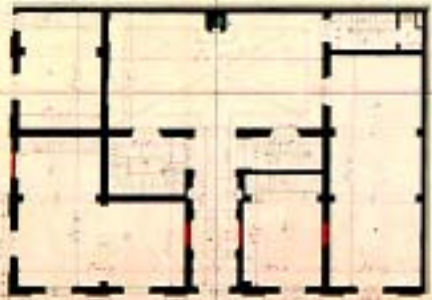
*Fig. 3. Corte longitudinal de la casa A-B*



*Fig. 4. Planta del terreno de la casa con el balcón y el jardín*



*Fig. 5. Planta de la casa en el nivel de la planta baja*

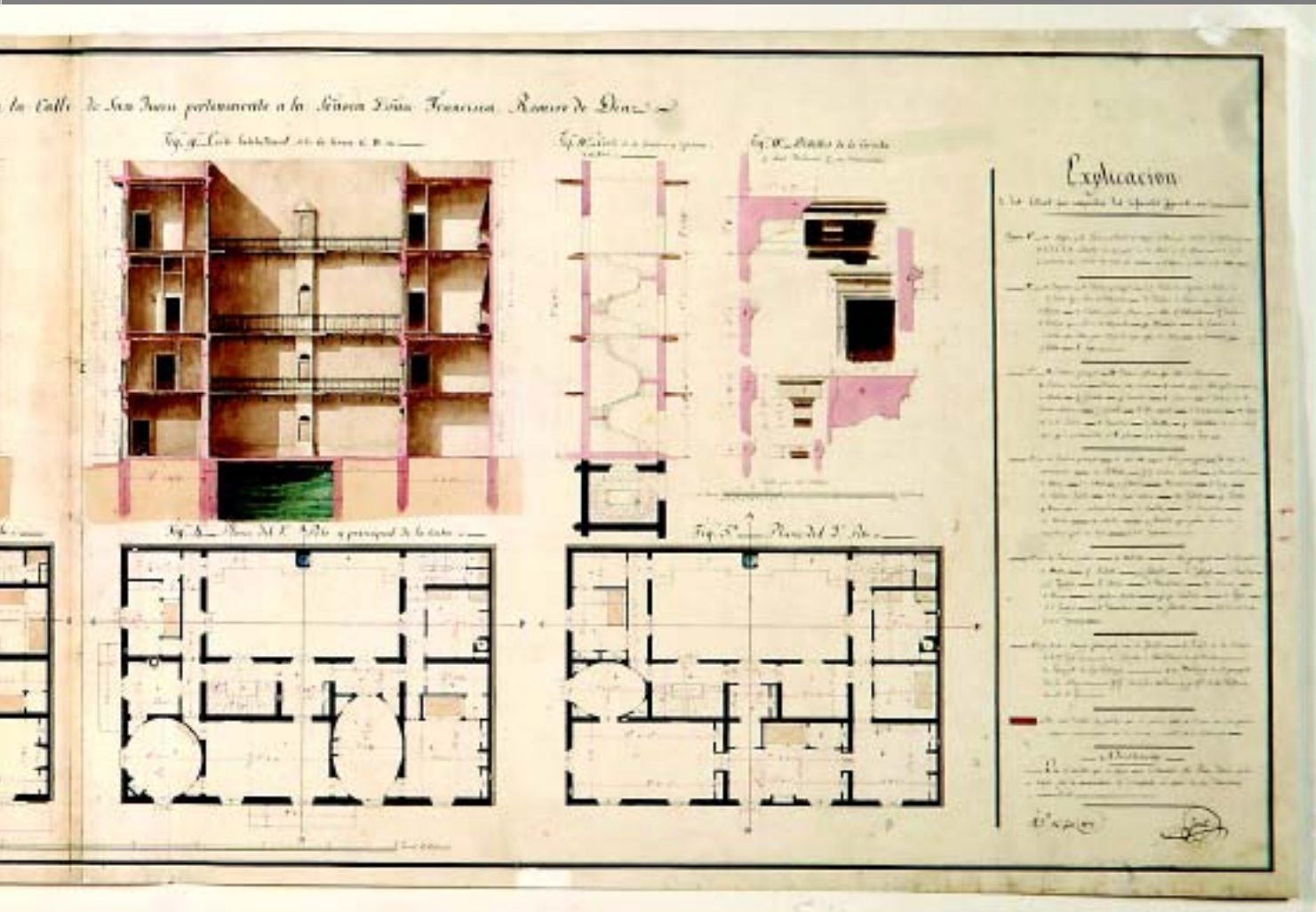


*Fig. 6. Planta de la casa en el nivel del primer piso*



**ASRe AZ 127**

Casa Romero de Díaz. Planta de cisterna e instalación de agua, plantas de comercios, depósitos y niveles superiores de vivienda. Fachadas principal y lateral. Cortes. Detalle de ventana y desarrollo de escalera (con denominación de locales y explicación, cotas, demarcación de corte y mobiliario). Tinta roja, negra y acuarela sobre papel grueso listado. Firmado por Carlo Zucchi. Escala: Varas castellanas. Montevideo, 16 de julio de 1827. 640 x 1880 mm.



# .| CASA DE XAVIER GARCÍA DE ZÚÑIGA |.

Montevideo, 1827

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 102, 724,  
725

Esta casa seguramente fue diseñada para ser ubicada dentro de la Ciudad Vieja de Montevideo y corresponde, como la anterior, a la primera etapa de trabajo de Zucchi en esa ciudad. No conocemos su ubicación exacta, pero sí a su comitente, Xavier García de Zúñiga, para quien el arquitecto realizó luego otro proyecto. La relación del arquitecto con la familia García de Zúñiga continuó luego en Buenos Aires ya que Victorio, el hermano de Xavier, ministro de Gobierno y Hacienda de Rosas, fue uno de sus protectores. Es probable que el arquitecto haya conocido a Xavier cuando éste era miembro del Tribunal de Apelaciones de la Provincia Cisplatina en ocasión de la demanda presentada por la obra de la Capilla del Sagrario de la Catedral (véase ficha respectiva).

Se trata de una casa típica del área central con tiendas en la planta baja y la vivienda del propietario en el primer piso. Sin embargo, como en el caso de la contemporánea vivienda Romero de Díaz, presenta algunas innovaciones que demuestran la mano de un arquitecto. El diseño de una escalera con un tramo compensado semicircular y una escalera redonda para servicios, la utilización de una cisterna accesible desde las tiendas y desde el primer piso (tanto

desde los dormitorios como desde la cocina), los escusados colocados en un espacio separado de la vivienda generando un sector de ventilación del pozo negro y una circulación independiente, la aparición de un espacio novedoso: el gineceo o habitación de las mujeres de la casa, de forma semicircular ubicado a continuación de la sala principal, son todos rasgos que caracterizan las ideas innovativas de un Zucchi apenas llegado de París que cree posible todavía una renovación del hábitat local.

Los dibujos N° 724 y 725, representan una variante que amplía el terreno generando un martillo (¿se trata de una construcción existente?) que permite desarrollar allí una escalera más generosa de acceso a la vivienda de planta alta.

En el proyecto definitivo no aparecen los corredores como en la casa Romero de Díaz. La circulación dentro de la zona principal de la morada se realiza siguiendo el antiguo sistema de la *enfilade*: sucesión de puertas colocadas en el centro de cada ambiente que abiertas generan una perspectiva central. El planteo funcional de la vivienda es sencillo pero contrasta con la indeterminación que muchas veces encontramos en las viviendas rioplatenses del período: sobre la calle se ubican las salas princi-

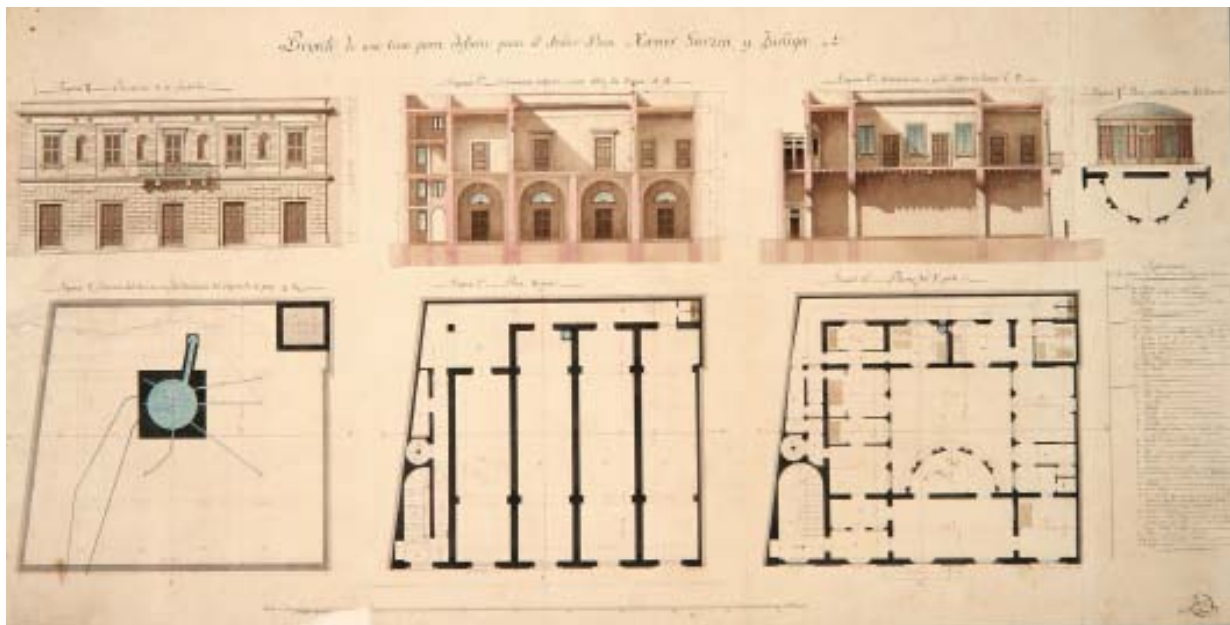
pales; en uno de los lados, los dormitorios; en el otro, el comedor; la cocina está en la parte posterior. La fachada es austera, pero a diferencia de la casa citada, se evidencia de manera más clara la decoración neoclásica que destaca las partes según su uso. Un almohadillado más grueso cubre las tiendas de planta baja, una sucesión de nichos y pilastras cubiertas por un almohadillado más delicado se alternan en el nivel superior destinado a vivienda.

**Fernando Aliata**

**ASRe AZ 102**

Documentación completa de la casa para Xavier García de Zúñiga. Plantas de cisterna e instalación de agua; planta baja con negocios; planta alta con vivienda, cortes y fachada principal. Detalle de estructura semicircular en patio. Con explicación y denominación de locales. Tinta y acuarela sobre papel grueso. Firmado por Carlo Zucchi. Escala: Varas castellanas.

630 x 1180 mm.







**ASRe AZ 724**

Estudio para la casa de García de Zúñiga.  
Planta (con denominación de locales) Tinta y acuarela sobre papel blanco.  
Sin título ni firma.  
Con escala sin denominar.  
Sin fecha.  
488 x 377 mm.



**ASRe AZ 72**

Estudio para la casa de García de Zúñiga.  
Fachada lateral.  
Tinta y acuarela sobre papel blanco. Sin título ni firma.  
Con escala sin denominar. Sin fecha.  
583 x 378 mm.

---

# .| CASA DE CAMPO PARA RAMÓN LARREA |.

Montevideo, 1827

## Documentos gráficos:

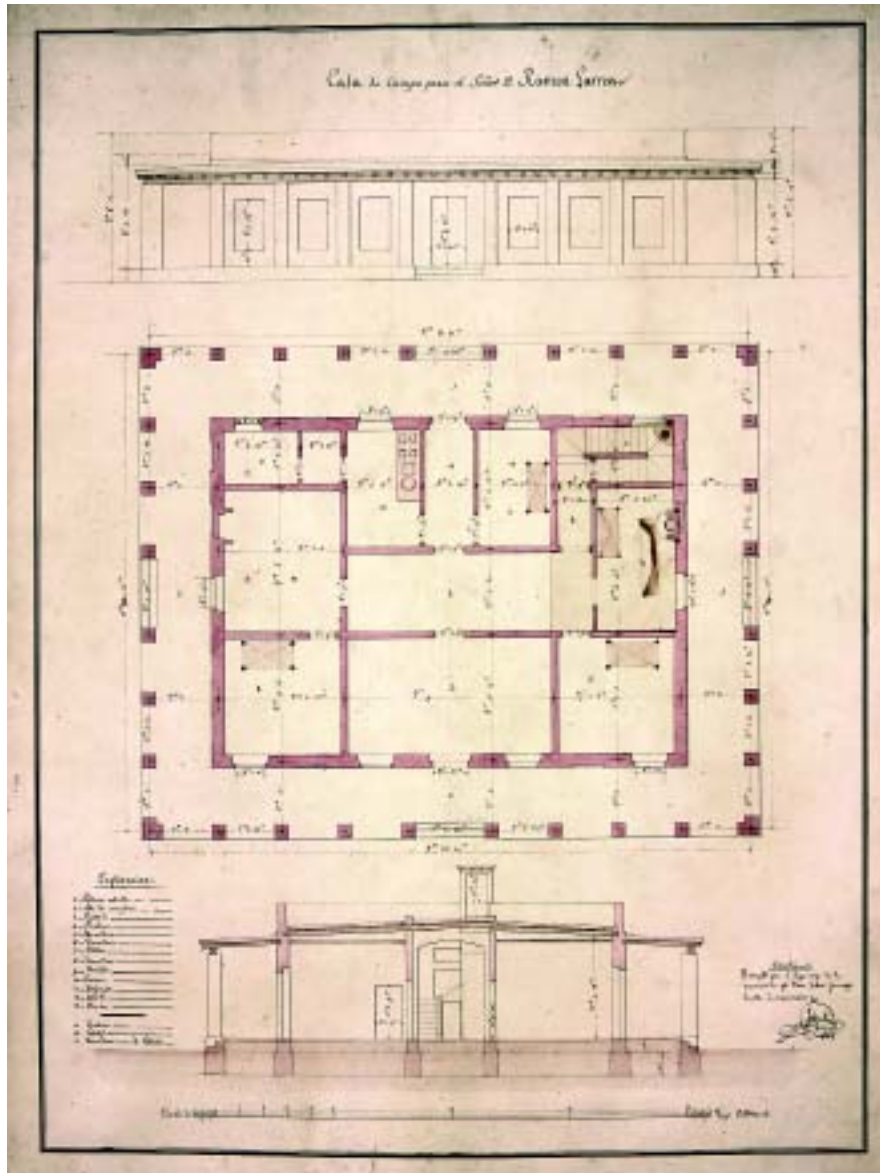
ASRe; AZ N° 99, 130

En este proyecto de casa rural compacta con galería perimetral, Zucchi presenta dos variantes. La primera, desarrollada en la lámina N° 99, está compuesta a partir de un rectángulo áureo. La disposición interior se plantea desde un *hall* central que delimita las habitaciones. En la misma lámina pueden observarse tres variantes de escalera para acceder a la terraza. La segunda, representada en la lámina N° 130, muestra un rectángulo más alargado de proporción 2: 1. La planta se desarrolla mediante la utilización de un corredor central que otorga privacidad a las distintas habitaciones. En la *Colección de los principales proyectos...* aparece mencionado en el ítem trabajos arquitectónicos por comisión de particulares y se desarrolla en ocho diseños diferentes.

El aspecto exterior de ambas propuestas es similar; se observa un podio con tres escalones sobre el que se destaca un cuerpo central de mayor altura con techo de poca pendiente que le otorga un aspecto de cubierta plana-azotea. El cuerpo central está rodeado por una galería continua más baja cubierta también con techo plano. La organización de planta y alzada parece responder a una rigurosa composición du-

randiana a partir de una cuadrícula de base, recurso que se observa en otros proyectos de Zucchi como la casa de baños, diseñada también para Larrea, que el arquitecto proyecta al mismo tiempo que esta residencia rural.

En este singular ejemplo, Zucchi parece haber comprendido las características de la edificación rural local, su tradición y también el uso de las tipologías compactas que comienza a hacerse presentes en la arquitectura de las quintas y casas de campaña. De todos modos no intenta mimetizarse, la aparición del *hall de* distribución en la lámina N° 99 y el corredor interior en la 130, implican la incorporación de un modo moderno de habitar que elimina la tradicional *enfilade*, genera habitaciones privadas y espacios diferenciados para cada una de las actividades, incluidos el baño y la cocina. La presencia de un hogar en una de las salas del diseño 130 remite a la incorporación de elementos de confort desde una vertiente diferente a la que comúnmente conocemos como distintiva durante el período: las innovaciones que los residentes ingleses traen a Buenos Aires.<sup>1</sup> En este caso es un propietario rural criollo y un arquitecto italiano quienes están detrás de este novedoso proyecto.



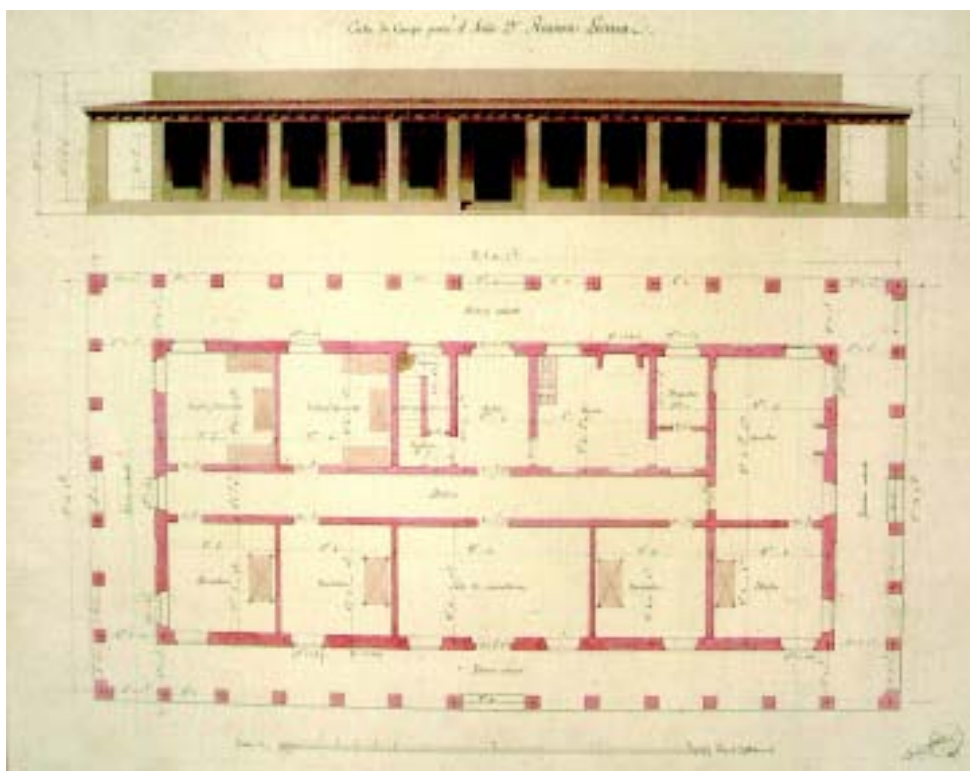
ASRe AZ 99

Proyecto de casa con galerías perimetrales. Segunda versión. Planta, corte y vista, con explicación y denominación. Tinta y acuarela sobre papel grueso. Firmado por Carlo Zucchi. Sin fecha. Escala: Varas castellanas. 660 x 500 mm.

En las fachadas es notable la ausencia de toda ornamentación en consonancia con la simplicidad de las arquitecturas de la pampa, cuestión que Zucchi parece comprender tempranamente, y que está relacionada con la dificultad para materializar construcciones en un territorio tan dilatado y alejado de los centros de provisión de materiales de construcción. Sin embargo, la organización elemental a partir de una grilla de composición las relaciona directamente con la arquitectura regular de la ingeniería francesa<sup>2</sup> y las modalidades edilicias del Neoclasicismo.

Probablemente el proyecto nunca fue construido. Seguramente los encargos de Larrea, cuya capacidad empresarial se vio afectada tras el alejamiento de Lavalle, forman parte de la serie de desengaños que el arquitecto debió sufrir de parte de los comitentes argentinos a los que se refiere en la carta a Pedrotti de abril de 1828 que reproducimos enteramente en estas páginas. También existe otro documento en el cual Zucchi reclama a Larrea por el pago de honorarios de este proyecto y el de la casa de baños (véase ficha respectiva).

**Fernando Aliata / Omar Loyola**



**ASRe AZ 130**

Proyecto de casa de campo con galerías perimetrales. Planta con medidas y distribución de mobiliario. Fachada principal. Tinta y acuarela sobre papel grueso. Firmado por Carlo Zucchi. Escala: Varas Castellanas. 505 x 630 mm.

<sup>-1</sup> Graciela Silvestri, "Las geórgicas" en *Jornadas de Investigación del IDEHAB 2004*, CD, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UNLP, La Plata, 2005.

<sup>-2</sup> Fernando Aliata, voz "Poscolonial" en Fernando Aliata y Jorge Liernur: *Diccionario de arquitectura en la Argentina*, ob. cit., tomo O-R, pp. 98 -100.



# .| CASA DE LADISLAO MARTÍNEZ |.

Buenos Aires, 1828

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 37, 39, 39a,  
140, 143, 159, 160, 735,  
737, 738

Se trata de la remodelación de una casa de patios existente, ubicada en la zona céntrica de la ciudad. El edificio anterior está definido por una estructura de patio central con un piso alto en "L". La intervención se apoya en los gruesos muros ya construidos y completa el anillo perimetral en la planta alta, pero transforma radicalmente la tabicación interior generando dos apartamentos para alquiler en planta baja y una casa para los dueños en el primer piso. El apartamento de la derecha presenta un local comercial hacia el exterior y la sala en relación con la calle, los dormitorios en la parte central y el comedor en la parte trasera en comunicación con el sector de servicios: cocina, patio de servicios y letrina para los servidores. El apartamento de la izquierda es similar con la diferencia que carece de local negocio y tiene algunas de las dependencias más pequeñas. La vivienda de la familia Martínez, en la planta alta, tiene una estructura compleja. Dos escaleras, una principal en el zaguán, y otra secundaria entre el patio central y el de servicios, sirven de acceso. A pesar del cambio de dimensión, en líneas generales, reproduce el esquema de los apartamentos: sobre el frente se ubica el sector social con acceso directo desde la

escalera principal, a los lados dos áreas de dormitorios para dos núcleos diversos de familia, cerrando el patio el comedor y algunas dependencias de servicios que se prolongan hacia la planta baja por la escalera secundaria hasta formar el patio con aljibe, lavadero y sumidero. Sobre la azotea, en el ángulo superior izquierdo, se ubican una serie de cuartos para los criados con acceso desde la escalera anexa.

Desde el punto de vista formal, como en la mayoría de los proyectos de arquitectura doméstica de Zucchi, no aparecen órdenes arquitectónicos en la fachada, sólo un tenue almohadillado que diferencia el basamento de la planta alta.

Esta casa, uno de sus primeros encargos en Buenos Aires, fue realizada conjuntamente con Juan Pons, en ese momento su jefe en la oficina del Arquitecto de la Provincia. Algunas desavenencias posteriores frustraron esta colaboración y motivaron un duro intercambio epistolar entre ambos arquitectos. El comitente, Ladislao Martínez, pertenecía al sector de comerciantes porteños que formaban parte del grupo financiero de Braulio Costa, embarcado en negocios especulativos durante la administración rivadaviana. Esta condición era compartida por otro clien-

ASRe AZ 140

Casa de Ladislao Martínez. Proyecto.

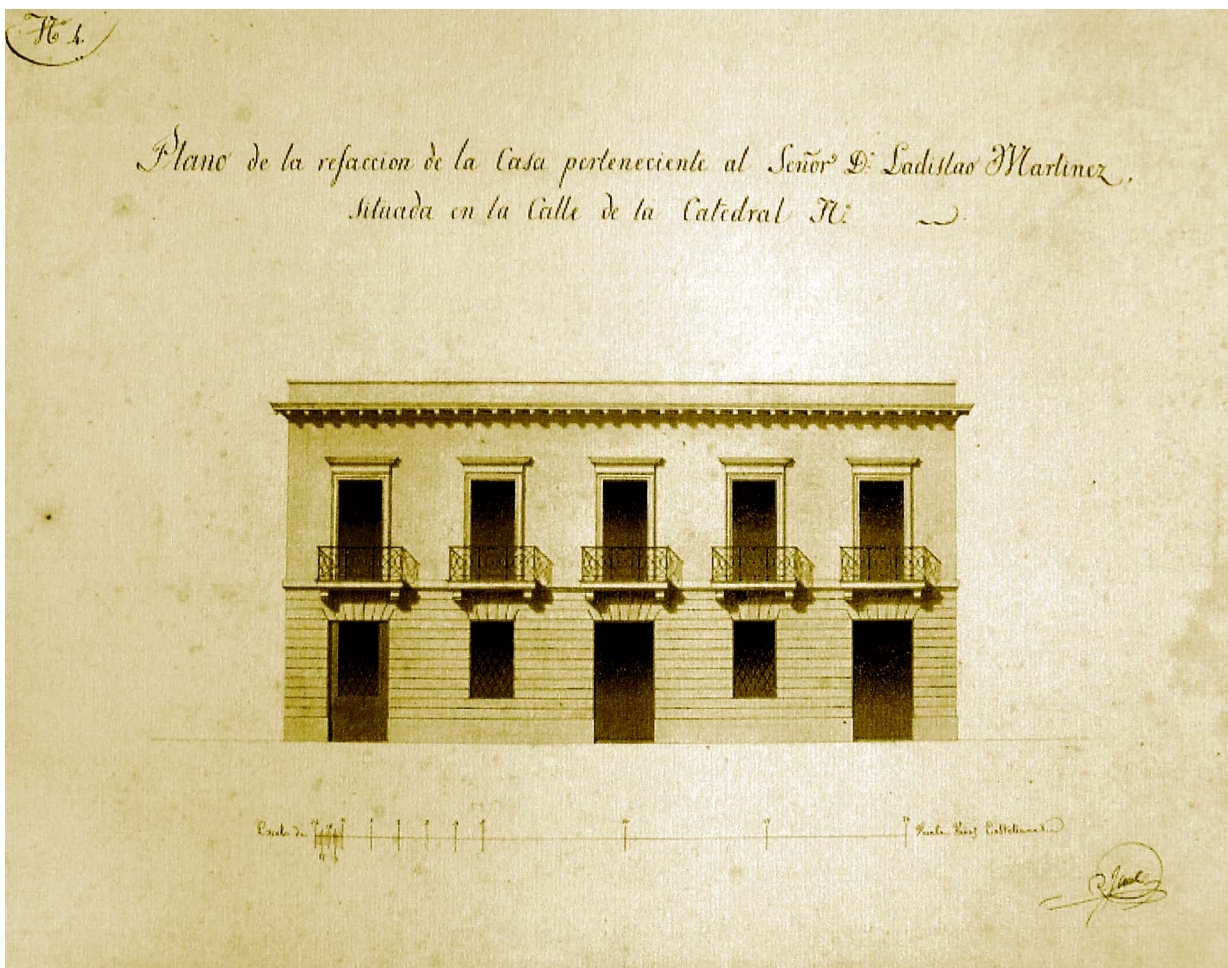
Fachada principal.

Tinta y acuarela sobre papel grueso listado.

Sin fecha. Firmado por Carlo Zucchi.

Escala: Varas castellanas.

510 x 640 mm.



te que para la misma época encargó obras a Zucchi en Buenos Aires: Ramón Larrea. Según puede leerse en una carta de Pons a Zucchi, la obra fue construida.

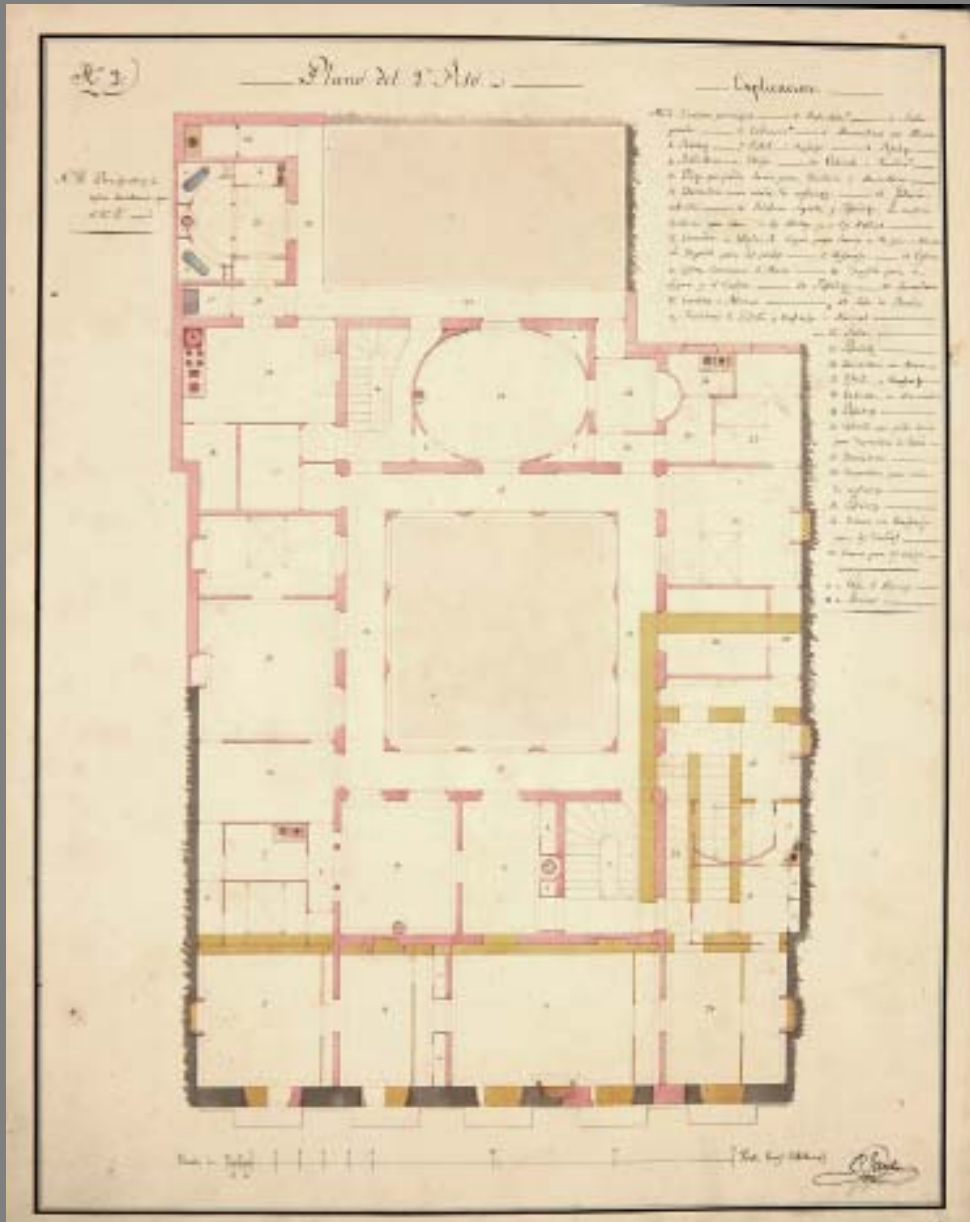
La tipología utilizada no se aleja de la tradicional casa de patio, pero su organización es, sin embargo, compleja y articulada. Las innovaciones que presenta son sorprendentes, ya que si bien conocíamos a partir de cronistas y viajeros la tendencia a la modernización de las casas de la elite, no se había encontrado hasta el presente documentación arquitectónica que permitiese precisar estas afirmaciones. De allí que podamos aseverar que se trata de una fuente significativa en relación a los cambios producidos en el hábitat doméstico de la primera mitad del siglo XIX en Buenos Aires. Si lo analizamos en detalle puede verse que, sin alterar la tipología de patio, el modo de habitar cambia notoriamente. En principio desaparecen las habitaciones de grandes dimensiones divididas por paredes portantes. Las plantas muestran múltiples divisiones realizadas en tabiques, algunos por su espesor probablemente de madera, que definen relaciones más complejas. Cámaras, antecámaras, salones, espacios públicos y privados delimitan en un mismo sector las relaciones entre patrones y sirvientes. Según puede verse por la disposición de los cuartos, algunos de ellos ya no ocupan un patio contiguo sino que están más cerca de sus amos. No se trata, no obstante, de una modificación de los hábitos domésticos a partir de la arquitectura, sino que la arquitectura viene a dar forma a un sistema de relaciones sociales y privadas ya existentes. Relaciones que también cambian el carácter del patio que deja de ser un espacio de expansión para la familia, y se convierte en un elemento neutro de aire y luz que ha quedado despojado de las connotaciones que tenía en la antigua casa colonial.

Las modificaciones también se dan en el ingreso. El zaguán tradicional se convierte en un vestíbulo donde se encuentra el acceso a los dos apartamentos y a una escalera que comunica con la vivienda del primer piso y una habitación de portería. Por otra parte, en las viviendas de planta baja aparece por primera vez un corredor paralelo al muro medianero que alimenta una batería de dormitorios cuyas ventanas dan al patio central. En esta planta, al menos, la función de la galería tradicional del patio parece haber desaparecido. Otra innovación se plantea en el baño principal que es presentado como un cuarto con lavabo y bañeras, colocadas a la manera del baño *alla antica*, empotradas y separadas por un tabique de las letrinas, lo que representa un cambio importante en relación con las modalidades usuales: bañeras móviles utilizadas en cuartos diversos. Otra idea distinta a lo usual es la colocación de retretes en relación directa con los dormitorios principales de cada una de las viviendas dejando en el fondo, más allá de las cocinas y contiguos a los patios, los retretes correspondientes a los cria-

#### ASRe AZ 159

Casa de Ladislao Martínez. Planta de primer piso con indicaciones de distribución de mobiliario y servicios, con explicaciones y denominación. Tinta y acuarela sobre papel grueso. Firmado por Carlo Zucchi. 640 x 508 mm.





**ASRe AZ 160**

Casa de Ladislao Martinez.

Planta primer piso.

Tinta y acuarela sobre  
papel grueso.

Firmado por Carlo Zucchi

Escala: Varas castellanas.

Con explicaciones.

640 x 508 mm.

dos. El dato sugestivo que surge al analizar esta planta es la complejidad que adquiere para la época la vida doméstica que ya no se realiza en espacios imprecisos sino que se organiza a partir de una funcionalización de los partes de la casa, una estrategia proyectual posible a partir de la utilización del recurso del corredor que separa y permite tabicar habitaciones que pueden ser cerradas para preservar la intimidad de sus ocupantes, aisladas de humos y olores, decoradas de manera diferenciada según la función que allí se realice. Por otra parte, el uso de recursos de la cultura académica como el *poché* permiten generar, dentro de las habitaciones rectangulares, formas ovales o redondeadas y ábsides que posibilitan absorber las nuevas complejidades del programa como los depósitos de vajilla en los comedores, los pasadizos para la circulación de los criados, las alacenas y otros espacios para guardar, que dejan de ser parte del mobiliario para incorporarse a la composición arquitectónica.

Si analizamos la fachada puede verificarse el cuidado del arquitecto por un modo sencillo de ornamentación que debe necesariamente acompañar la arquitectura doméstica republicana. El mismo Zucchi lo reafirma en el prospecto de la frustrada publicación de su obra.<sup>1</sup> Al hablar de las residencias proyectadas para personajes importantes como Juan Martín de Pueyrredón, José María Paz y Tomás Guido confiesa haber adoptado “...por insinuación de los mismos propietarios un estilo sencillo y económico más conveniente con las costumbres de un pueblo republicano, donde no ha penetrado el fausto destructor de la moral y de todos los principios sociales...”

**Fernando Aliata**

<sup>1</sup> Carlo Zucchi, *Colección de los principales proyectos compuestos por orden del superior gobierno de Buenos Aires desde el año de 1828 hasta 1835*. ob. cit.

# .| SEGUNDA CASA PARA XAVIER GARCÍA DE ZÚÑIGA |.

Montevideo, 1838

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 141

El dibujo muestra un anteproyecto con dos alternativas para construir una casa para don Xavier García de Zúñiga probablemente en Montevideo. A diferencia del primer proyecto realizado en 1826, este diseño se acerca más a las tipologías tradicionales de patio desarrolladas en planta baja. Sin embargo, en su organización, muestra un grado de detalle en la división de cuartos y funciones poco común para la época.

Algunas constantes de la arquitectura doméstica de Zucchi aparecen aquí: el comedor con una forma oval adosada, el dormitorio principal organizado como un pequeño apartamento, el uso de estufas, etc. Otra diferencia del planteo en relación a la tipología tradicional es que los patios están desplazados. El patio principal está centralizado y jerarquizado por el uso de pares de columnas que organizan formalmente la galería perimetral. El patio de servicio está colocado a uno de los lados y contiene la cisterna de la casa. El desplazamiento permite dividir con claridad el área de servicios: dormitorios de los criados, cocina, cocheras alejadas del sector destinado a la familia.

En cuanto a las fachadas, la diferencia entre ambas alternativas es que la N° 2 parece más elaborada, proba-

blemente más cara, y en la primera algunos detalles están simplificados. En efecto, la N° 1, contradiciendo la mayor complejidad de la planta, es más simple; una sucesión de arcos de medio punto decorados sobre una fachada lisa donde sólo emergen pilastras que enmarcan los accesos. La N° 2 es un poco más compleja; una sucesión de pilastras sostiene arcos de medio punto que enmarcan ventanas rectangulares.

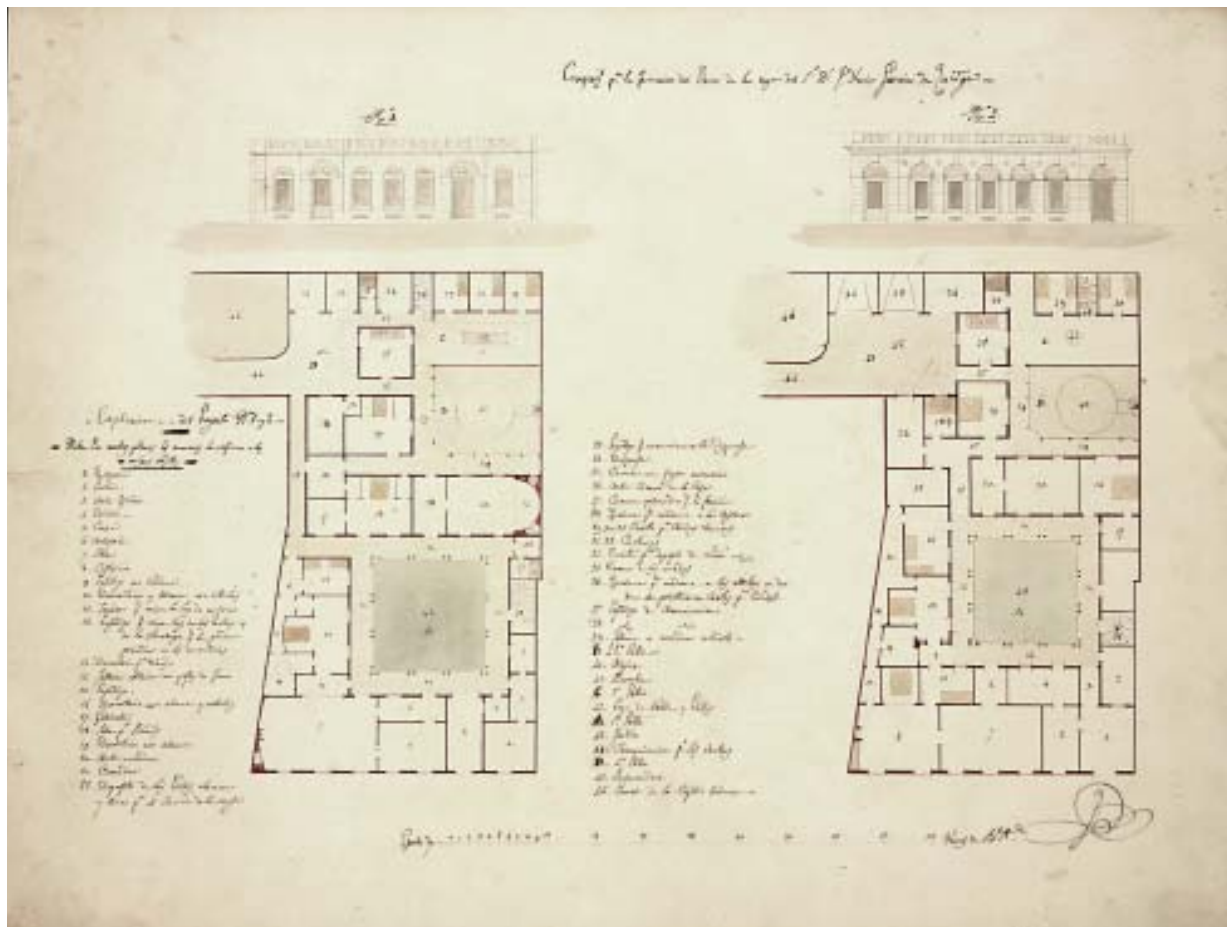
La casa puede haber sido proyectada después de 1838, luego de que García de Zúñiga finalizara una misión diplomática en Buenos Aires relacionada con el conflicto entre la provincia de Buenos Aires y Francia. Tratándose de una vivienda en planta baja, es probable que el terreno estuviese ubicado en la ciudad nueva y no en la más abigarrada ciudad vieja.

**Fernando Aliata**



ASRe AZ 141

Estudio de casa para Xavier García de Zúñiga. Planta y fachada con variantes. Tinta y acuarela sobre papel medio.  
Escala: Varas de Bs. As. Firmado por Carlo Zucchi.  
525 x 665 mm.



# .| CASA ZUCCHI |.

Montevideo, 1839

## Documentos gráficos:

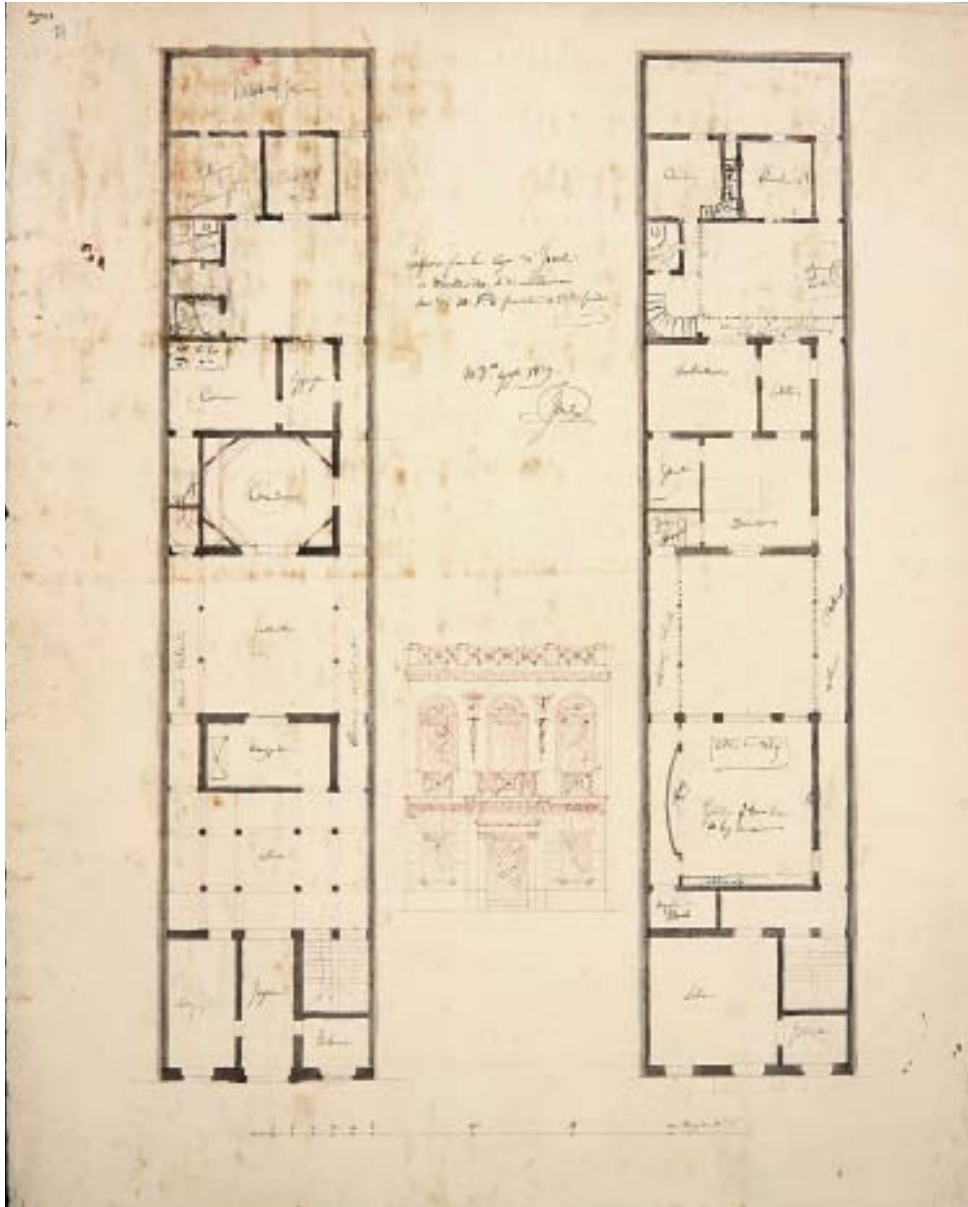
ASRe; AZ N° 296

La lámina 296 representa un anteproyecto de casa para el arquitecto. Es interesante verificar cómo Zucchi abandona, cuando no debe responder a los requerimientos de un comitente, la relación con las tipologías de patio vigentes y elabora un género de casa bastante singular en un lote estrecho. En vez de un patio lateral ensaya la organización de dos bloques separados por un patio abierto. El primer bloque de dos plantas contiene la parte social de la casa incluido el estudio profesional con su tabla de dibujo y un tabique para colgar los planos; el segundo bloque incluye los espacios privados, desde el comedor en planta baja hasta los dormitorios en la parte superior. El acceso se produce desde un zaguán que comunica con un vestíbulo armado con ocho columnas; desde allí una escalera permite acceder a las dependencias superiores. La conexión de la planta alta de ambos bloques se produce mediante dos pasarelas laterales. La fachada, si bien no posee órdenes, está más ornamentada que lo que veíamos en los ejemplos anteriores y denotan una evolución en el gusto del arquitecto.

Dibujado con cierta ligereza, probablemente este trabajo no superó la fase de anteproyecto y no figura en el "Prospecto" de su obra publicado en Francia por el arquitecto.

**Fernando Aliata**





ASRe AZ 296

Estudio de una casa para el arquitecto. Planta alta y baja (con denominación de locales). Fachada principal.

Tinta roja y acuarela sobre papel grueso. Firmado por Carlo Zucchi.

Escala: Métrica. Montevideo, agosto de 1839.

600 x 485 mm.

Leyenda: "Pensiero per la casa di Zucchi in Montevideo su di un terreno suo di 10 pies... e 53 di fundo."

# .| CASA PARA D. MARTINES |.

Río de Janeiro, 1845

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 325

El pequeño plano nos permite observar una villa compacta en un terreno abierto con una escalinata de acceso. La única imagen que ha perdurado es una planta, aunque la proyección del techo trazada a mano alzada parece indicar la existencia de un cuerpo cuadrado, con techumbre a cuatro aguas y un rectángulo de menor altura para la zona de servicios. Quizás se trate del último testimonio proyectual de Zucchi en Sudamérica. Es muy probable que no haya pasado de un esquema, aunque el arquitecto la menciona en el *Recueil* como casa de campaña.

**Fernando Aliata**

## ASRe AZ 325

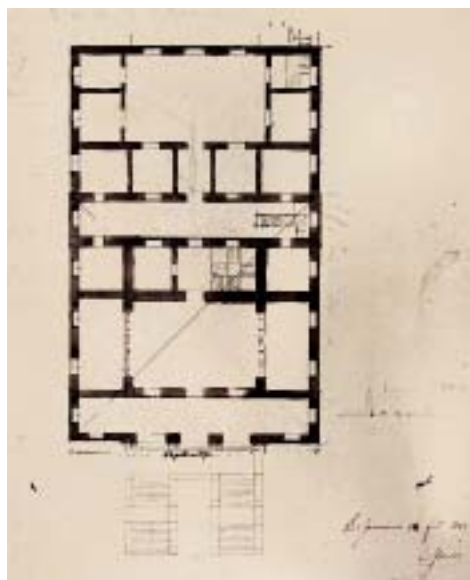
Estudio de una villa. Planta. Con anotaciones en francés en lápiz. Tinta negra y acuarela sobre papel grueso.

Sin título. Firmado por Carlo Zucchi.

Sin denominación de escala.

Río de Janeiro, 14 de febrero de 1845.

595 x 420 mm.



# .| FACHADA DE LA CASA BONGIOVANNI EN REGGIO EMILIA |.

París, 1846

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 106

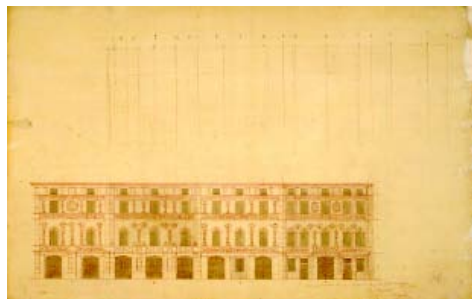
Anteproyecto de fachada de lo que parecen ser cuatro viviendas de planta baja y tres plantas superiores. Sobre la calle se ubican grandes portones de acceso y negocios. Los dos niveles principales muestran terrazas o balcones y una profusa ornamentación. Un pequeño orden arquitectónico (toscano?) encuadra las pequeñas ventanas de los *mezzanini*. Seguramente se trata de la redecoración de una fachada existente. Es probable que el arquitecto haya realizado este diseño para ofrecerlo a su cuñado, el abogado Jacopo Bongiovani, en coincidencia con su retorno a su ciudad natal. El dibujo fue efectuado en el reverso del plano para la escuela de Señoritas de la parroquia de San Nicolás en Buenos Aires.

Posiblemente, sea uno de los últimos proyectos del arquitecto, sino el último, y denota la evolución del gusto; desde el Neoclasicismo austero hasta esta recargada evocación del Renacimiento italiano. En esta oportunidad utiliza algunos estilemas ya ensayados para la fachada de su casa en Montevideo.

**Fernando Aliata**

## ASRe AZ 106

(retro) Anteproyecto de decoración de la fachada de la casa Bongiovanni en Reggio Emilia. Tinta roja y acuarela sobre papel grueso. París, marzo de 1846. Firmado por Carlo Zucchi. 640 x 980 mm.



## .| CASA CON PATIO EN TRES NIVELES |.

s/f.

### Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 611, 612,  
613, 679, 689, 734, 758,  
759, 779, 781

Esta casa de planta baja y dos niveles no ha podido ser identificada. Es probable que haya sido construida, ya que presenta una cantidad importante de diseños realizados en detalle. Los dibujos N° 613v y 613 muestran una propuesta preliminar con dos variantes, una con zaguán y escalera central y el otro con los mismos elementos desplazados lateralmente.

Los dibujos N° 611, 612 y 679, nos permiten ver un anteproyecto más avanzado, en el cual el arquitecto ha tomado ya la decisión de optar por el segundo esquema. Los N° 734, 758, 759, 779, 781, cortes y plantas acotados, más un detalle del desarrollo de la escalera, parecen haber sido realizados para la ejecución de la obra.

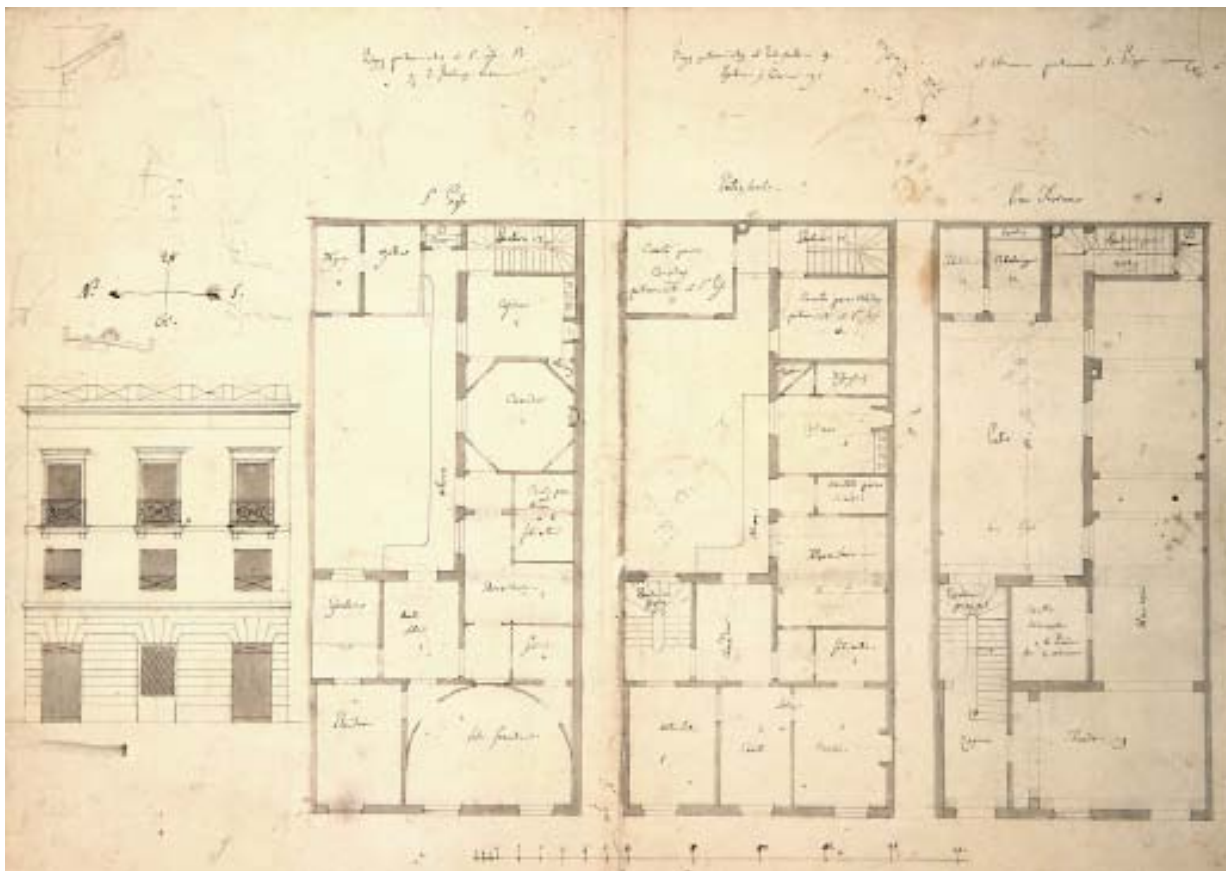
Se trata de un programa típico de casa con comercio en la planta baja, un entrespacio de vivienda de alquiler y habitación de los empleados y un segundo nivel, probablemente la vivienda de los propietarios, con locales de mayor jerarquía. En una de las variantes aparece el comedor hexagonal que Zucchi había ensayado en otras casas y la sala con muro semicircular. Los intersticios que generan ambas figuras geométricas sirven como pasillos, espacios de guardado para vajilla, mantelería y otros en-

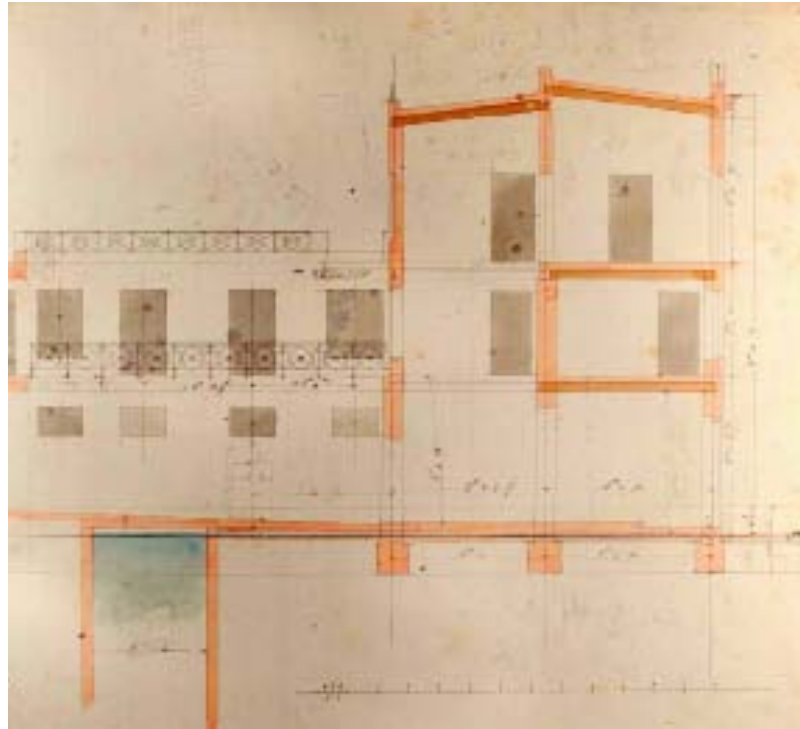
seres domésticos propios de una morada de categoría. De todos modos, la propuesta finalmente adoptada muestra un mayor pragmatismo y los locales aparecen despojados de todo refinamiento. En los cortes puede verse en detalle la solución elegida para la provisión de agua y el tratamiento de las aguas servidas: una cisterna excavada en el patio y un pozo negro bajo los escusados colocados en la parte final del lote. La opción definitiva elimina parte de la planta superior y las dimensiones de la vivienda propiamente dicha sufren una considerable disminución de su superficie. El desarrollo en detalle del proyecto permite observar las técnicas constructivas adoptadas: gruesos muros de mampostería asentados sobre zapatas, entrespacios de tirantes de madera y ladrillos que también conforman las terrazas accesibles. Es interesante notar el diseño de las barandas metálicas, rejas de ventanas y balcones, diferentes de lo que comúnmente se realizaba por entonces en el Río de la Plata.

**Fernando Aliata**

ASRe AZ 613 r

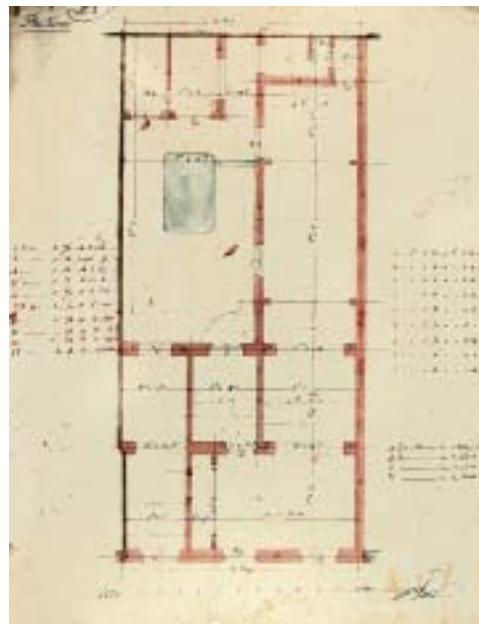
Estudio de casa urbana con patios de tres plantas.  
Fachada y plantas. Con explicación de destino de locales,  
cotas y anotaciones. Otra alternativa. Lápiz, tinta y acuarela  
sobre papel. Sin firma ni fecha. Con escala sin denominar.  
743 x 541 mm.





**ASRe AZ 758**

Casa urbana de tres niveles.  
Corte longitudinal y fachada interior con cotas, leyendas.  
Lápiz, tinta y acuarela sobre papel mediano. Sin título ni firma. Con escala sin denominar. Sin fecha.  
577 x 475 mm.



**ASRe AZ 181**

Casa urbana de tres niveles. Planta con cotas.  
Lápiz, tinta y acuarela sobre papel mediano listado. Firmado por Carlo Zucchi. Con escala sin denominar. Sin fecha.  
582 x 470 mm.

# .| CASA CON DOS PATIOS |.

s/f.

## Documentos gráficos:

ASRe, AZ N° 507,  
508, 509

Las imágenes muestran un anteproyecto de una gran casa de dos plantas en esquina. No hay información sobre el propietario y el lugar de realización, pero suponemos que la misma no pasó de este esbozo inicial, ya que no existe más documentación sobre este tema en el archivo del arquitecto.

Por el tipo de decoración de las fachadas con arcos de medio punto ornamentados y la simplificación de la distribución interior organizada alrededor de dos patios, podemos suponer que la obra corresponde a la última etapa de realizaciones rioplatenses de Zucchi.

**Fernando Aliata**

## ASRe AZ 177-6

Estudio para casa con dos patios. Planta de nivel superior con indicación de los locales. Tinta y acuarela sobre papel grueso. Sin título. Sin firma.  
450 x 690 mm.



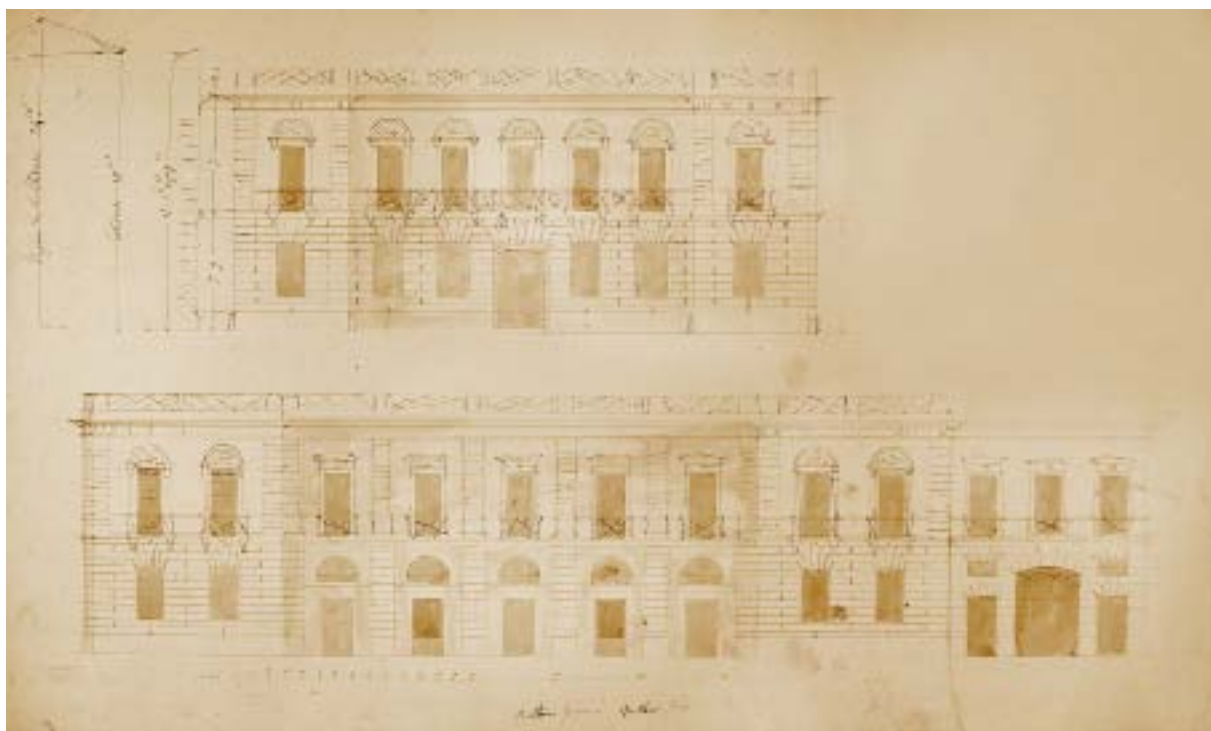
**ASRe AZ 509**

Estudios para edificios de dos plantas. Fachada.

Lápiz, tinta y acuarela sobre papel grueso. Sin título.

Sin firma ni fecha. Con escala sin denominar.

715 x 443 mm.





# .| CASA CON DOS PATIOS LATERALES |.

s/f.

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 527, 669,  
670, 696, 703, 712, 801,  
812, 951

La serie de planos de este proyecto muestra una casa con dos patios de vastas proporciones. El plano N° 527 es un bosquejo inicial que presenta dos variantes posibles: con patio central o lateral. Los dibujos N° 669 y 712 plantean tres alternativas: la primera ofrece una idea acabada del proyecto de patio lateral y utiliza como recurso una retícula a la manera de Durand. La segunda, desarrollada como bosquejo, incluye la idea de un patio central. La tercera ofrece la posibilidad de un ingreso más estrecho y una escalera principal más modesta. La primera opción, y definitiva, presenta un programa típico de tienda con la vivienda en el primer piso, pero a diferencia de otros casos donde las áreas para alquiler aparecen bien diferenciadas, el programa resulta aquí unificado, por lo que puede pensarse en un propietario comerciante. En la planta baja se ubica una tienda o almacén angosta y profunda que toma la totalidad del primer patio. Una escalera semicircular, que Zucchi desarrolla luego en detalle en otros planos (N° 696, 703 y 951), comunica generosamente al zaguán de la planta baja con las salas principales de la planta alta. El resto de la planta baja está ocupado por las habitaciones de los criados, caballerizas,

cocheras y otros servicios, ya que el amplio zaguán permite el pasaje de carruajes. En la planta alta el arquitecto vuelve a utilizar el recurso de las habitaciones no rectangulares: el comedor oval y la antesala redonda. Además plantea chimeneas en las habitaciones principales, presenta un dormitorio para los niños cercano al de los criados, área diferenciada para los padres, cocinas, costureras, escritorios, etcétera, lo que revela modos de vida refinados de los comitentes. En este caso, si bien la escalera aparece estudiada en detalle, no se encuentran en el archivo planos de obra, por lo que puede pensarse que la casa no pasó de ser un anteproyecto.

**Fernando Aliata**

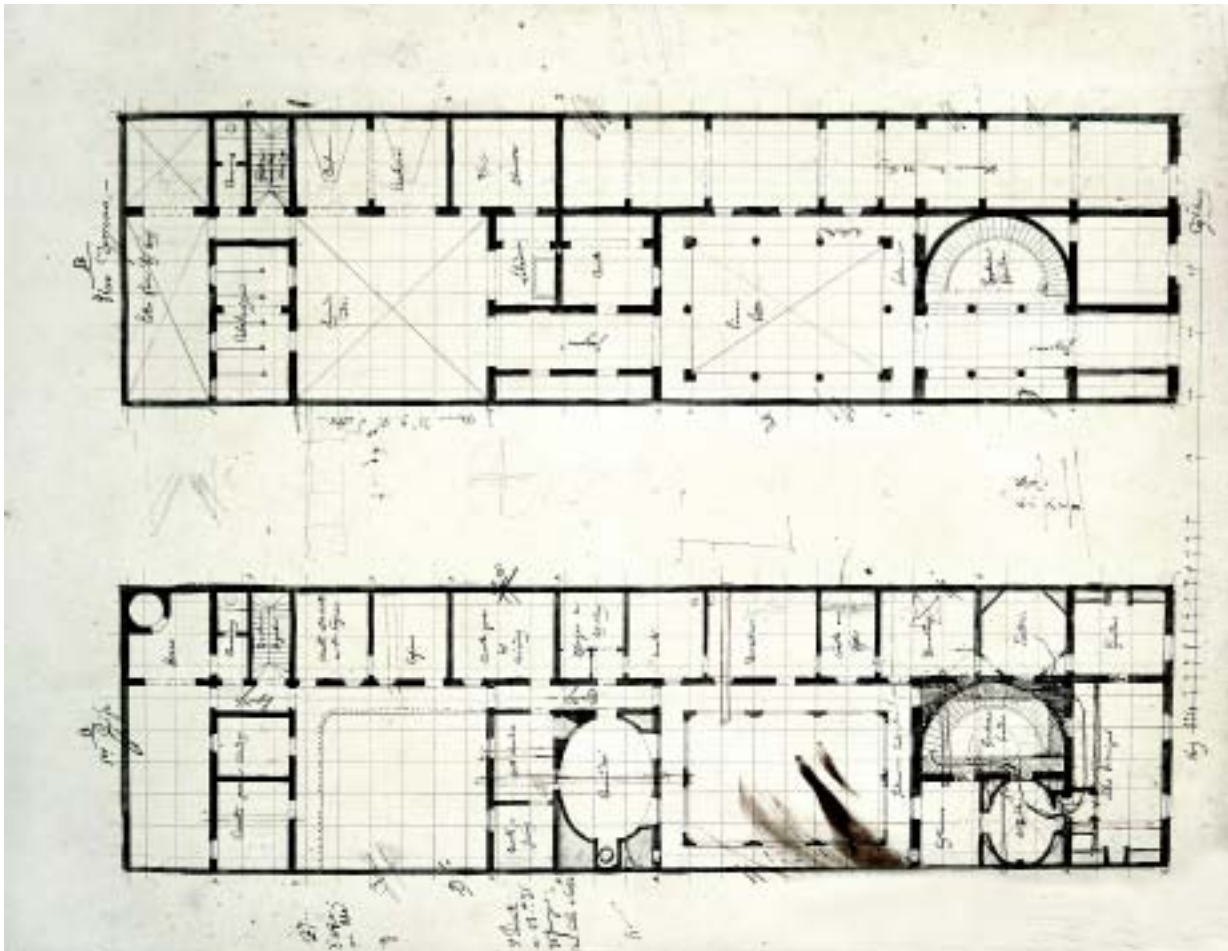
ASRe AZ 669

Estudios para edificio de dos plantas. Fachada.

Lápiz, tinta y acuarela sobre papel grueso. Sin título.

Sin firma ni fecha. Con escala sin denominar.

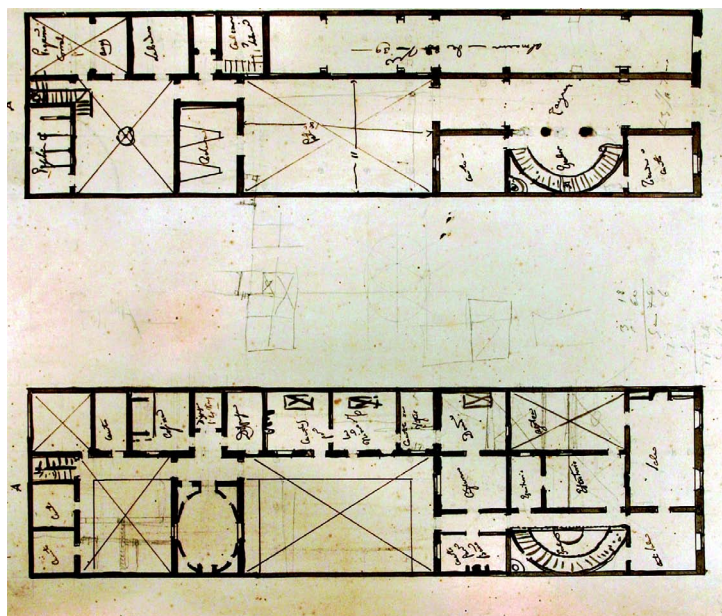
715 x 443 mm.





**ASRe AZ 703**

Estudio de sector de casa con dos patios laterales con escalera semicircular. Planta: dos alternativas. Lápiz sobre papel fino blanco listado. Sin título ni fecha. Con firma en lápiz. Con escala sin denominar. 425 x 307 mm.



**ASRe AZ 670**

Estudio de casa con dos patios. Planta. Lápiz, tinta y acuarela sobre papel fino blanco. Sin título ni firma. Con escala sin denominar. Sin fecha.

# .| VILLA CON ATRIO |.

s/f.

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 690

Se trata de un bosquejo a lápiz de una villa o casa suburbana con perímetro libre y un atrio abierto oval de columnas que sirve de acceso. El esquema es una "H" con el núcleo de acceso en el medio, la sala y el comedor oval a uno de los lados y los dormitorios en el otro. Podría tratarse de una de las casas de campaña que el arquitecto declara en su *Recuil...*, tanto para Buenos Aires, Montevideo o Río de Janeiro, pero la ausencia de otra documentación nos impide avanzar más allá. A diferencia de las casas urbanas que respetan la estructura de patio, en este caso la planta es compacta y sin corredores o galerías para la circulación.

**Fernando Aliata**

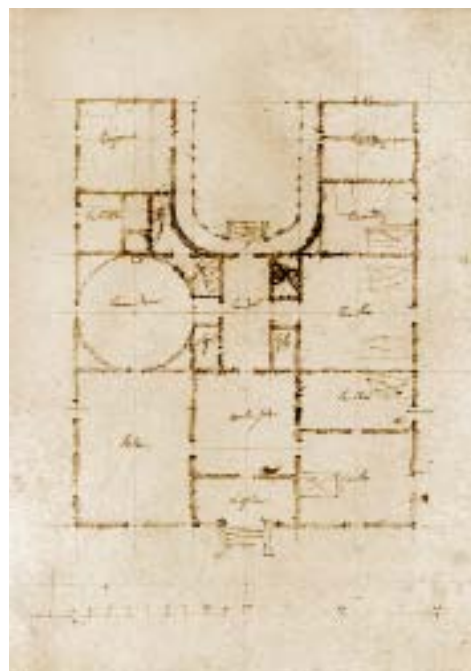
ASRe AZ 690

Bosquejo de casa sin identificar. Planta (con leyendas de locales). Lápiz sobre papel grueso listado azulado.

Sin título. Sin firma ni fecha.

Con escala sin denominar.

315 x 230 mm.



# .| CASA EN DOS NIVELES EN ESQUINA |.

s/f.

## Documentos gráficos:

AZ N° 830

De este proyecto sólo se conserva la fachada. En la planta baja se muestran, en el paño central, locales para tienda; en los segmentos laterales, decorados con un fino buñado, los probables accesos a la vivienda de la planta superior. Sobre una cornisa que divide ambos niveles se distinguen seis semi columnas jónicas sobre pedestal que conforman el *piano nobile* de la construcción. En los paños laterales aparecen dos medallones adornados con laureles que muestran dos bustos de personajes desconocidos.

La falta de mayor información deja abierta la posibilidad de dos diversas hipótesis sobre la obra: a) que se trate de un edificio institucional y no de una casa, de allí la impronta decorativa b) que se trate de una casa proyectada durante el último período montevideano que anticipa las modalidades decorativas posteriores a 1850 relacionadas con el Neorrenacimiento italiano. En el primero de los casos, podría pensarse en alguno de los edificios institucionales presentados en la *Colección de principales proyectos* que no ha sido hallado en el archivo. En el segundo caso, si podemos admitir que se trate de una casa, podría relacionársela con la serie de sus obras tardías en el campo de la

vivienda, ya que el uso de arcos de medio punto en planta baja y de columnas con pedestal en el piso superior, plantean un desarrollo cada vez más acentuado de la decoración, algo que puede verse también en otras obras como su propia casa en Montevideo o la casa Bongiovanni en Reggio.

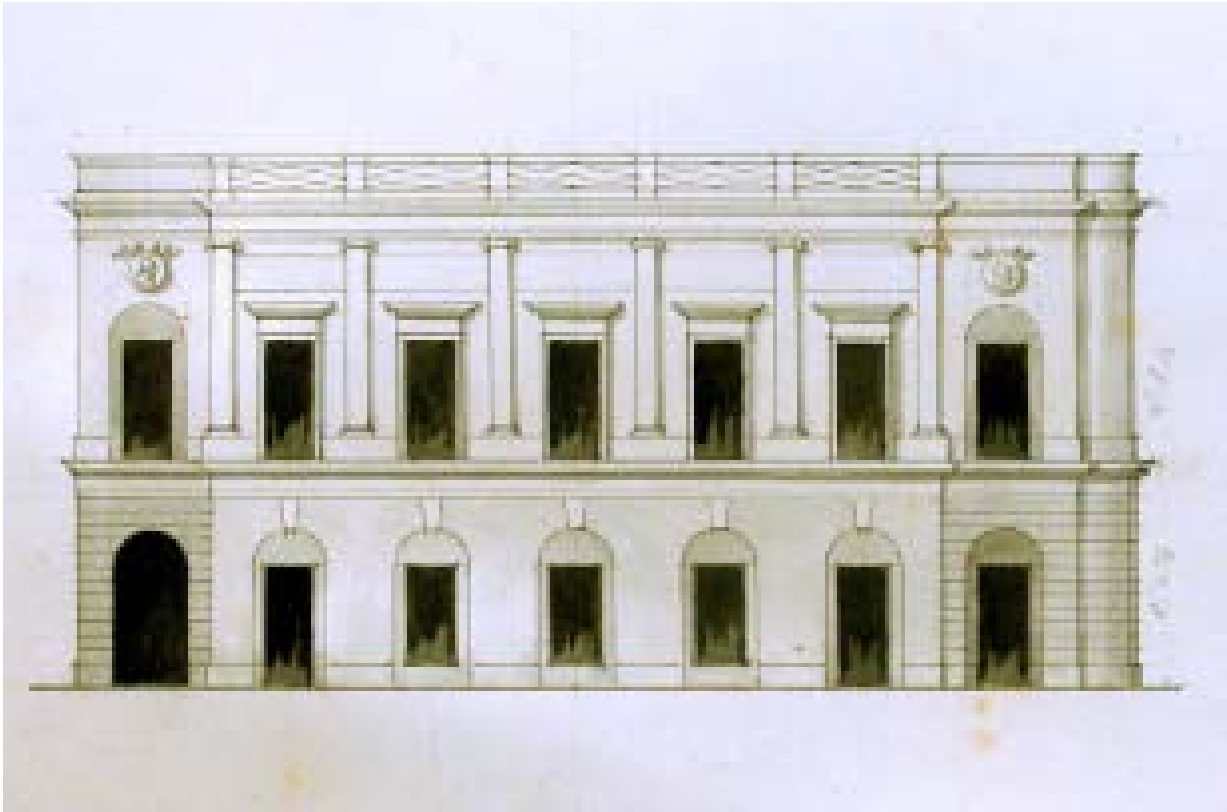
**Fernando Aliata**

**ASRe AZ 830**

Casa en esquina dos niveles. Fachada (con cotas).

Tinta y acuarela sobre papel fino. Sin título ni firma.

Sin escala denominada. Sin fecha. 418 x 311 mm.



# .| DOS CASAS DE PATIO APAREADAS |.

s/f.

## Documentos gráficos:

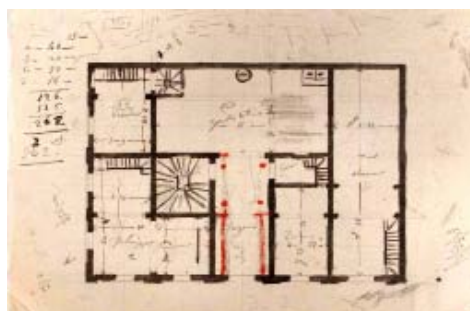
ASRe; AZ N° 551, 687,  
691, 692, 693, 694, 700

Se trata de una serie de bocetos para la elaboración de un anteproyecto de dos casas apareadas con comercios en planta baja y vivienda en los altos, aunque el dibujo N° 700 muestra la opción de una casa sola que incluye, seguramente, varios departamentos. El trabajo no presenta otra documentación, salvo un esbozo de fachada. Se puede verificar en esta serie de diseños la versatilidad del arquitecto para inventar diversos esquemas de planta que combinan diferentes accesos, tipos de escaleras y patios.

**Fernando Aliata**

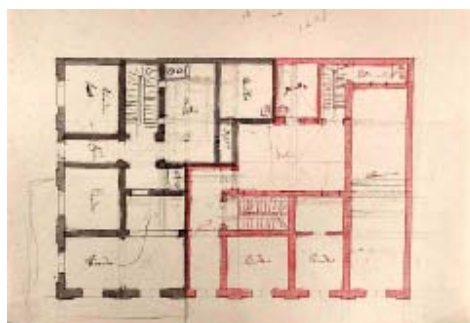
## ASRe AZ 700

Bosquejo de casa. Planta. Lápiz, tinta y acuarela sobre papel blanco fino. Sin título. Sin firma ni fecha.  
Con escala sin denominar. 314 x 212 mm.

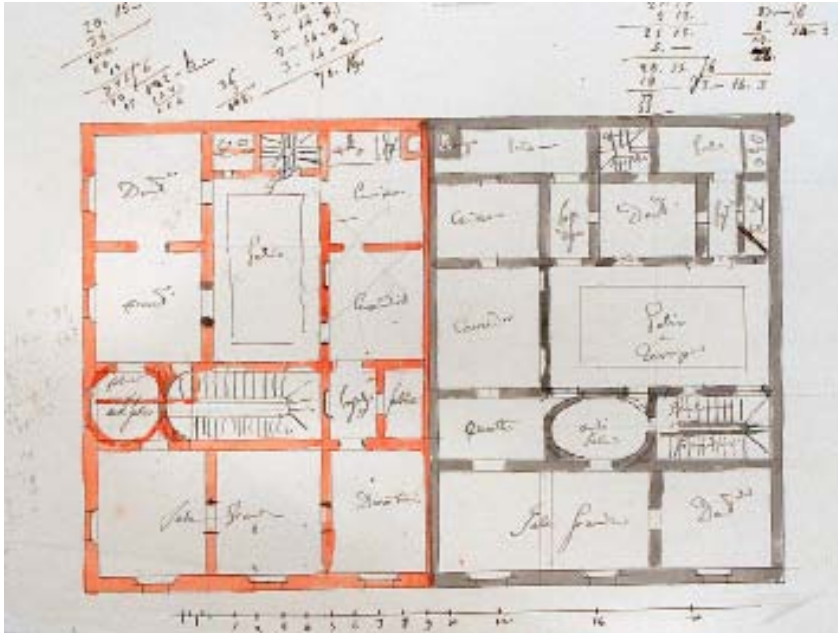


## ASRe AZ 694

Dos casas de patio apareadas. Planta. Lápiz, tinta y acuarela sobre papel fino blanco. Sin título. Sin firma ni fecha.  
Con escala sin denominar. 292 x 203 mm.

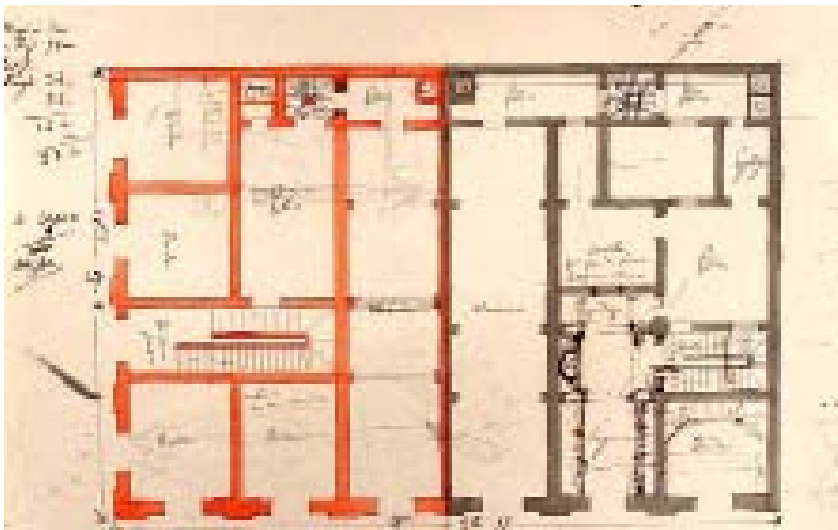






**ASRe AZ 551**

Bosquejo de dos casas de patio apareadas.  
Planta con denominación de locales. Lápiz,  
tinta y acuarela sobre papel fino. Sin título.  
Sin firma ni fecha. Con escala sin denominar.  
291 x 207 mm.



**ASRe AZ 687**

Bosquejo de casas apareadas con  
almacenes en planta baja.  
Planta baja. Con cotas y leyendas de  
locales. Lápiz, tinta y acuarela sobre papel  
fino blanco. Sin título. Sin firma ni fecha.  
Con escala sin denominar.  
291 x 200 mm.



# .| GRUPO DE CASAS PARA EL TEATRO SOLÍS |.

Montevideo, 1840

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 527, 669,  
670, 696, 703, 712, 801,  
812, 951

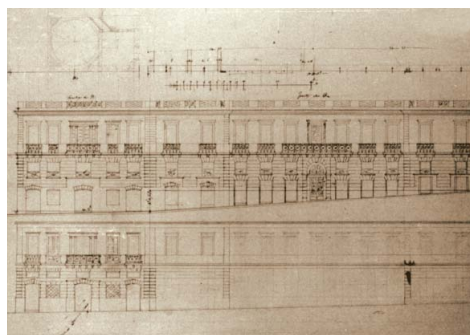
El dibujo muestra dos fachadas correspondientes a un grupo de viviendas. El esquema de la primera fachada reitera otras disposiciones anteriores. En la planta baja aparecen tiendas, un entrepiso marcado por un buñado, probablemente depósito y habitación de criados y empleados, y una planta alta, adornada con balcones de hierro donde se ubican viviendas de categoría. La segunda propuesta, pensada para un terreno más plano, elimina los entrepisos e incorpora el almohadillado también a la fachada de las tiendas.

Este ejercicio de fachada continua parece seguir la pendiente del terreno correspondiente al proyecto del Teatro Solís. Puede pensarse que se trate de una demostración del tipo de casa y fachada que podían construirse en los sectores laterales del teatro, según sugiere Zucchi en la memoria respectiva. Este tipo de práctica era común durante el período y estaba motivada en la idea de que la empresa propietaria del emprendimiento pudiese obtener una más alta rentabilidad, aunque la construcción de las viviendas ocultara parte de la fachada y la volumetría original de la sala.

**Fernando Aliata**

## ASRe AZ 518

Estudio de una casa o grupo de casas para los laterales del Teatro Solís. Fachada. Lápiz, tinta sobre papel grueso. Sin título. Sin firma ni fecha. Sin escala denominada. 700 x 534 mm.



## .| CASA CON DOS PATIOS DESIGUALES |.

s/f.

### Documentos gráficos:

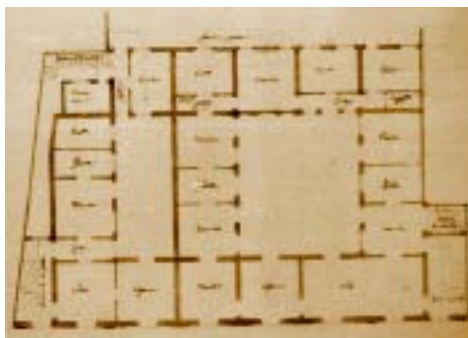
ASRe; AZ N° 506,  
515, 516

Los diseños presentan cierta similitud con la primera casa de García de Zúñiga, aunque el terreno es más largo. La planta baja está totalmente ocupada por comercios y por los accesos a las viviendas (N° 566). El plano N° 506 correspondiente a la planta alta, presenta dos patios que, curiosamente, no llegan hasta la planta baja y se apoyan en el techo de las tiendas. Cada patio se corresponde con una casa que posee entrada independiente. La fachada principal (N° 515) es austera y sencilla, con un almohadillado en la planta baja que se continúa en las pilastras que conforman el frente de la vivienda. A diferencia de otras casas de Zucchi, no encontramos demasiadas sutilezas para definir los locales y separar zonas privadas: la planta se asemeja bastante a la arquitectura doméstica tradicional.

**Fernando Aliata**

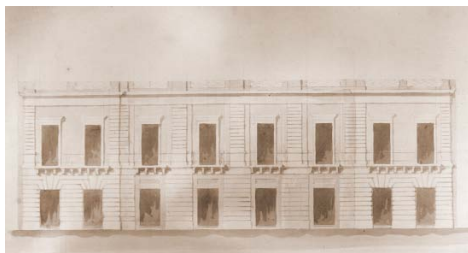
### ASRe AZ 506

Estudio para una casa con dos patios. Planta del piso alto.  
Lápiz, tinta y acuarela sobre papel grueso. Sin título.  
Sin firma ni fecha. Sin escala denominada.  
490 x 600 mm.



### ASRe AZ 515

Estudio de una casa con dos patios. Fachada. Lápiz, tinta y acuarela sobre papel grueso. Sin título. Sin firma ni fecha.  
Con escala sin identificar. 594 x 480 mm.



# .| CAPILLA DEL SAGRARIO DE LA CATEDRAL DE MONTEVIDEO |.

Montevideo, 1827

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 287, 307,  
308, 309, 310, 312, 313,  
315, 344, 820, 821

El proyecto está presentado en diversos tipos de láminas, algunas contienen simples bocetos (N° 820, 821, 344) y otras nos muestran la obra elaborada. Las láminas que van del N° 308 al 313, realizadas en un mismo tamaño en papel blanco con diseños acuarelados, son probablemente aquellas presentados por Zucchi a los comitentes de la obra.

La documentación muestra la remodelación de una capilla lateral en la iglesia matriz, lugar de ubicación del sagrario. Se estructura a partir de una planta octogonal con cuatro aberturas. Dos de ellas dan al exterior, la de la derecha conecta la capilla con la iglesia, la restante contiene un ábside que sirve de marco al altar. El edificio está coronado por una cúpula sin tambor, decorada con falsos casetones separados por nervaduras que apoyan en pares de pilas-tras jónicas.

Se trata del primer encargo que Zucchi realizó en el Río de la Plata. Según él mismo cuenta en un documento elevado a la Cámara de Justicia de Montevideo, su contratación provino de un concurso realizado entre los técnicos residentes en esa ciudad durante la ocupación brasileña. Su propuesta fue avalada por una Comisión integrada

por: el teniente cura de la catedral, Manuel Barreiro, el gobernador militar de la ciudad, general Müller y el capitán ingeniero Cavallo del Ejército Imperial. El encargo suponía una remodelación y decoración de la antigua y, probablemente, ruinoso obra. Según las propias palabras del arquitecto se trataba de: "levantar el plano de la antigua capilla del Sagrario, y de compilar otro que pudiese por cuanto fuese posible, adoptarse a la existente e irregular constitución, sin hacer recurso a la demolición"<sup>1</sup>

El proyecto presentado por Zucchi fue aceptado con algunas modificaciones por la Comisión y los trabajos se iniciaron en febrero de 1827. La obra continuó sin interrupciones durante cuatro meses. Al inicio del quinto mes, el arquitecto reclamó a Barreiro el pago de honorarios adeudados, la respuesta del teniente cura fue no reconocer la existencia de dicha deuda. Para ello adujo que el arquitecto había sido contratado, más allá de haber elaborado el proyecto y ejecutar la dirección, para que cumpliera el oficio de "cuchara", tarea que no había realizado hasta el momento. Esta acción provocó un enojoso pleito y una presentación de Zucchi ante el gobernador Müller y la Cámara de Apelaciones, hecho que probablemente



**ASRe AZ 313**

Capilla del Sagrario de la Catedral de Montevideo. Corte sobre la línea C-D con detalles de ornamentación y estatuaria. Tinta negra y acuarela sobre papel fino. Firmado por Carlo Zucchi. Escala: Varas de España y pies de Francia. Sin fecha. 480 x 380 mm.

haya contribuido a su alejamiento de Montevideo antes de finalizar 1827. Este episodio está narrado en de talle por Zucchi, tanto en un memorial que eleva a la Cámara de justicia de Montevideo, como en la carta remitida a su amigo Pedretti desde Buenos Aires en abril de 1828.<sup>2</sup>

El proceso de diseño, según puede verse en los documentos, plantea dos variantes estudiadas por el arquitecto para la organización del altar. En la primera y definitiva (N° 308), repropone el modelo de sacristía del primer Renacimiento italiano. El altar se ubica dentro de un ábside flanqueado por pilastras jónicas en las que apoya una cubierta de media calota. Esta solución de cubierta reproduce en una dimensión menor los motivos decorativos de la cúpula. De esa manera se logra una total compatibilidad entre el espacio mayor y el ábside, ya que la cúpula carece de tambor y, por lo tanto, el doble orden jónico sobre pedestales que organiza el espacio mayor, es el mismo que sirve de soporte a la semiesfera del espacio menor. El arquitrabe adornado con guirnalda es la base de apoyo de todo el sistema. A esta composición se agrega un bajorrelieve con figuras mitológicas, de evidente carácter neoclásico que recorre el ábside (N° 312, 313). La cúpula está decorada con un casetonado dividido por fajas que imitan nervaduras. El objetivo de la decoración es disimular, en lo posible, las proporciones del espacio heredadas de construcciones anteriores. Tanto el casetonado como parte de las decoraciones son de carácter policromo, realizadas en celeste y dorado. No existe constancia de que estas ornamentaciones hayan sido realizadas, lo más probable es que no fuese así, ya que existe un documento que enumera aquellas cosas que no deben realizarse del proyecto presentado por Zucchi, entre ellas los ornatos y las decoraciones de las pilastras.<sup>3</sup>

La variante no realizada (N° 307 y 309) que citamos al principio implicaba un cambio en la organización del espacio del altar mediante un recurso arquitectónico: la aparición de cuatro columnas, también corintias, que se separan de la pared del ábside generando un efecto más rico.

Desde el punto de vista espacial el altar planteado tiene alguna similitud morfológica con el que existe actualmente, por lo que es probable que se trate de una remodelación del original de Zucchi.

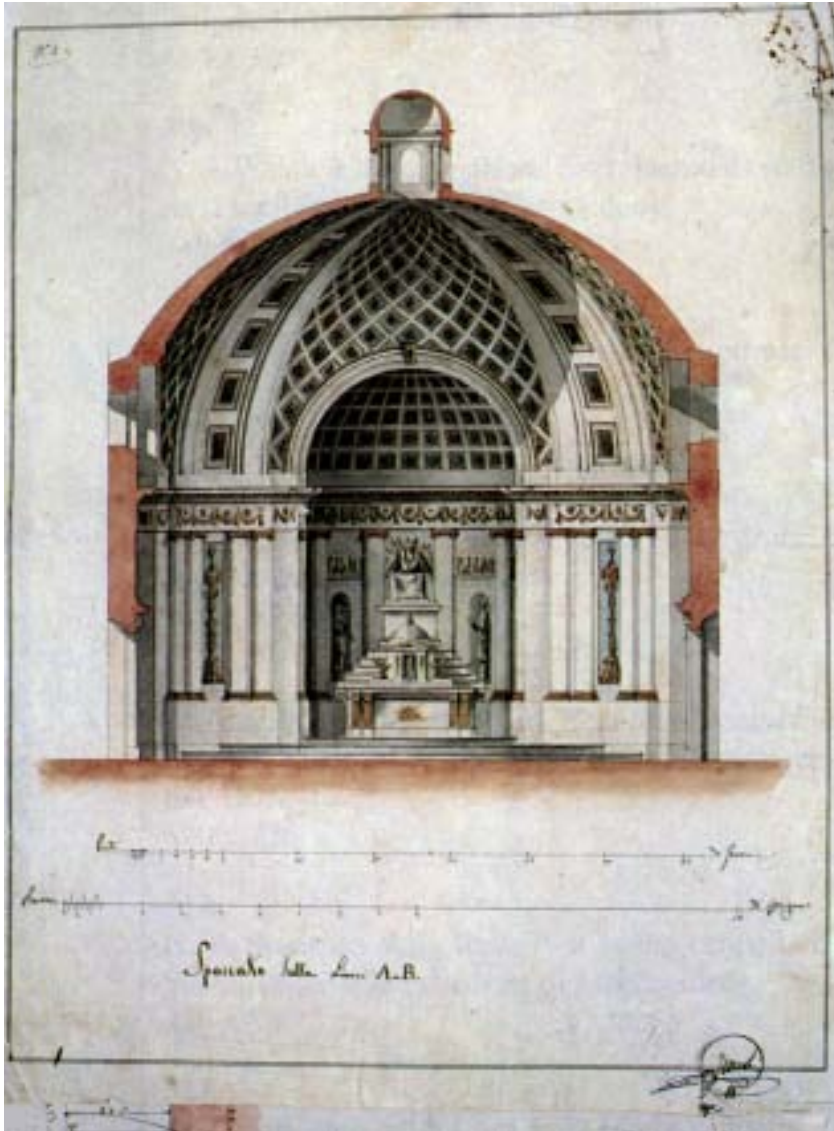
En la documentación del archivo, existen algunos detalles del lucernario con casquete vidriado (N° 315) luego desechado, ya que se adopta una linterna más convencional que aparece en todos los cortes finales (N° 312, 313, 344). El proyecto también es acompañado por otros detalles estudiados por Zucchi en planos de obra como: el altar (N° 821), la capilla y su nuevo ábside en el encuentro con un posible túnel existente (N° 820), el estudio en detalle del tipo de decoración adecuada para el casetonado (N° 287).

**Fernando Aliata**

—<sup>1</sup> ASRe, AZ, Carte professionali, minute e memorie, 2 Montevideo. Julio 7- Agosto 25 de 1827. Vertenza in merito al pagamento dell'onorario di CZ per la "restauración de la capilla del sagrario".

—<sup>2</sup> Ambos documentos se reproducen en su totalidad en esta obra.

—<sup>3</sup> ASRe, AZ, Carte professionali, minute e memorie, 2 Montevideo. Julio 7- Agosto 25 de 1827. ob. cit.



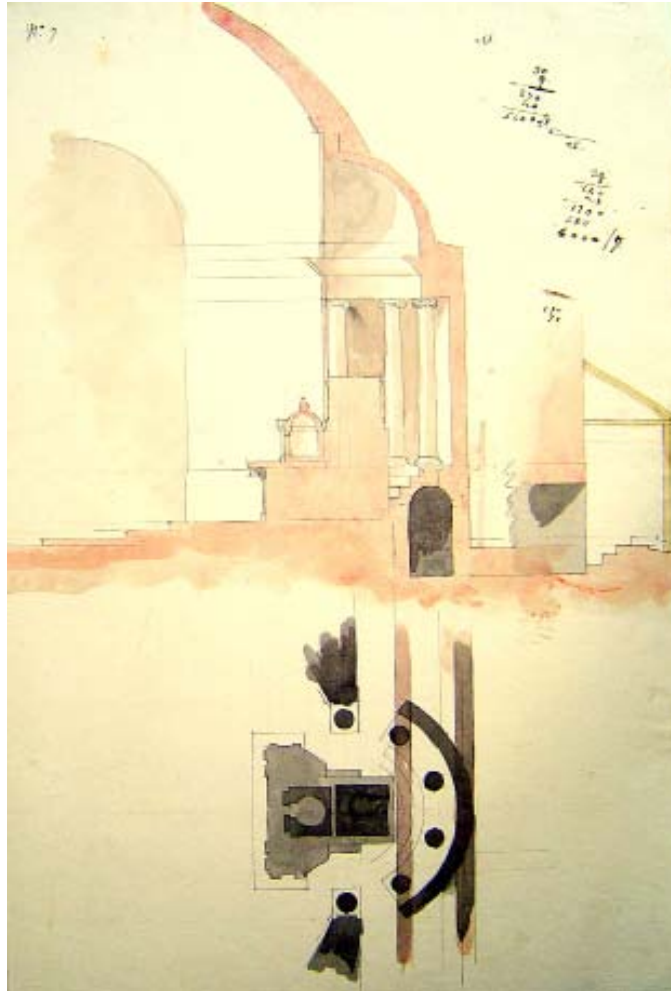
**ASRe AZ 312 N. 4.**

"Spaccato Sulla Linea A-B" [de la capilla del Sacramento en la catedral de Montevideo]. Corte con detalles de ornamentación y estatuaria. Tinta negra y acuarela sobre papel fino. Firmado por Carlo Zucchi. Escala: Varas de España y pies de Francia. Sin fecha. 480 x 380 mm.

**ASRe AZ 287**

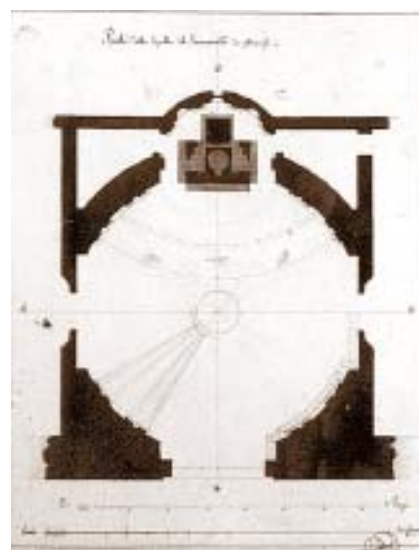
Capilla del Sagrario de la Catedral de Montevideo. Detalle de ornamentación de la cúpula con cotas. Tinta negra sobre papel fino (2 pegados). Sin título. Sin firma. Sin denominación de escala. Sin fecha. 495 x 715 mm.





**ASRe AZ 820**

Capilla del Sagrario en la Catedral de Montevideo.  
Variante del autor.  
Planta y detalles. Lápiz, tinta roja negra y acuarela sobre papel fino. Sin título.  
Firmado por Carlo Zucchi  
Con escala sin denominar.  
Sin fecha.  
423 x 809 mm.



**ASRe AZ 308**

"Pianta della Capella del Sacramento di restaurasi" Planta.  
Con indicaciones de gajos de la cúpula, de cornisa interior.  
Tinta negra y acuarela sobre papel fino blanco. Firmado por Carlo Zucchi. Escala: Varas y pies franceses. Sin fecha.  
480 x 380 mm.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

Vertenza in merito al pagamento dell' onorario di CZ per la "restauración de la Capilla del Sagrario"

Montevideo, 1827 lug.7-ago.25

Sumarísima y Excelentísima Cámara:

Ello es siempre doloroso, haber de recurrir a los Magistrados para obtener Justicia; no ya porque por esto deje de administrarse, o se dude de su equidad, pero sí, por el motivo de hacer públicas las diferencias; que por causas producidas de malas inteligencias, se agitan entre hombres que por ellos mismos deberían ser allanadas, sin la intermediación de otros, si la razón prevaleiese a la obstinación.

He aquí el caso del recurrente Carlos Zucchi Arquitecto, que casi a pesar de él mismo, se ve constringido a interponer la Justicia de la Exma. Cámara, a la cual humildemente expone cuanto sigue.

Que habiendo sido encargado por el Pe. Don Manuel Barreiro, actual Teniente Cura de esta Matriz, de levantar el plano de la antigua Capilla del Sagrario, y de compilar otro que pudiese, por cuanto fuese posible; adaptarse a la existente irregular construcción, sin haber recurso a la demolición; lo que fue efectuado por el exponente. El nuevo proyecto de construcción fue sujetado al escrupuloso examen de S. E. el Señor General Müller y del Sr. Cavallo Capitán del Genio de este Imperial Ejército. Lo hallaron muy adecuado, exactísimo y trazado según las reglas de las Ciencias exactas y del Arte de la Arquitectura; salvo algunas modificaciones, en cuanto a la decoración interna de la Capilla, fue decidido de unánime consentimiento, de los nominados señores y del mismo Pto. Barreiro, que fuese puesto en ejecución.

No es suplicando la Exma. Cámara que el Arquitecto se extenderá sobre la difícil solución del problema, que requería el nuevo plano; sobre lo arduo de la ejecución del mismo. Una memoria que se propone de publicar, lo hará conocer y ésta también debe servir a justificarlo, contra cualquier incoherencia del arte de Arquitectura y en oposición a los planos por el mismo presentados, cosas que ahora se están practicando en la continuación del Edificio, confiado a la dirección de todo otro que un Arquitecto, olvidando el agravio manifiesto y prejuicioso que se le ha hecho quitándole de la dirección del antedicho monumento público, que con toda razón sólo al mismo Arquitecto correspondía llevar hasta el fin.

Después se pasó a la estipulación de los artículos que debían servir de base y de contrato. El predicho Señor General Müller, de propio puño y letra, escribió los citados artículos y cuanto entre el exponente y el Pro. Barreiro se convino. Tal pieza, única que el solicitante puede producir, existe en su poder; deseo que fuese legalmente reconocida pero el Pro. Barreiro pareció ofenderse con la proposición, y como el Arquitecto no intentaba ofender la delicadeza del Teniente Cura, desistió de la demanda. Fueron asignados al arquitecto cinco pesos diarios, equivalentes a mensuales ciento cincuenta, suma que le debía ser pagada mensualmente, durante los meses que se necesitaban para la total edificación y ornamento de la indicada Capilla. Tales emolumentos eran acordados al Arquitecto a efecto de que prepare su dirección y asistencia a la obra para que fuera dispuesta con todas las reglas del arte y conforme a los diseños presentados. Estos requerían un pago aparte pero era intención del exponente de no reclamar otro pago siempre que exactamente le fueran sido pagados los debidos y asignándole 150 pesos mensuales. El 12 de febrero año corriente se dio principio a la obra; empezando con establecer y erigir los andamios; operación indispensable a tal suerte de edificios que se requieren sólidos, arreglados y duraderos. Se trabajó hasta el 12 de junio inclusive. Acabada esta época, el arquitecto director, pidió al Pro. Barreiro, el saldo de lo convenido por los 4 meses transcurridos de dirección y asistencia al edificio, como de la pactada convención. El Pro. Barreiro negó la convención, agitando la cuestión, que también ha sido convenido que trabaje de cuchara como albañil; que no habiéndolo efectuado se hallaba exonerado de cualquier pago; y que las partidas a cuenta adelantadas de 267 pesos fijos eran aun más de cuanto había merecido, tanto por los planos y diseños hechos, cuanto por la dirección y asistencia.

El exponente tentó de persuadir al Teniente Cura de la equivocación en que se hallaba, y que jamás subsistió cuestión de trabajo material; procuró asimismo, todos los medios posibles que la urbanidad, diré también el deber requieran en semejantes casos, para conseguir disuadirlo, empleando la interposición de las personas de esta Ciudad las más conspicuas y pródigas; todo fue inútil; ineficaces resultaron sus interposiciones. El



testimonio imparcial y la decisión del Señor General Müller, que el Sr. Barreiro pidió para en su vista resolver la duda si había sido en el convenio hecho mención, que el Arquitecto debiese también trabajar como albañil, y si bien le habían sido acordados 150 pesos mensuales, nada dice, valió a persuadir al Sr. Barreiro y hacerlo inclinar hacia la parte de la razón y de la verdad.

Viéndose por tal modo el exponente defraudado de sus honorarios, suplicó por escrito al Señor Gobernador General Müller como persona que había tornado parte tan activa en el contrato, y que mejor que él ninguno conocía la injusticia que se le hacía, implorando por tanto a su asistencia y rectitud, dejándolo arbitro de pronunciar y de definir la cuestión.

S.E. practicó todos los medios que la ciencia en la materia le sugirió y que le permitió la jurisdicción; ¡fatiga inútil y echada al viento! El mismo Sr. Gobernador exhortó de palabra y por escrito al Mmo. Señor Alcalde de Ier. Voto Don Felipe Contucci, a interponer su autoridad a fin de que fuese concedido derecho a la reclamación del Arquitecto. El mismo invocó la intervención y la equidad del predicho Señor Contucci, sometiendo la propia causa a su juicio. La interposición de este Magistrado quedó sin fruto alguno.

Corren hoy más de dos meses que el que representa vive en la incertidumbre de la recuperación del fruto de sus trabajos, de sus estudios y de sus deseos. El Sr. Barreiro a más de la insuficiente cuestión, que era de la obligación del Arquitecto de trabajar de cuchara, alarma otras dos; pero a la vista del hombre imparcial y sabio, son insuficientes éstas como la otra: Una es que no entienda pagar los días que se emplearon a la construcción de los andamios; la otra que no quiere pagar los días festivos, sin reflexionar que en el primer caso la asistencia y la dirección del arquitecto era indispensable; en el segundo, que empleó tales días en compilarle la cantidad de diseños, que no era de obligación alguna el formarlos, y que fueron diseños de valor; sufren también tal suerte los primeros diseños de cuales arriba se hace mención.

Es por este motivo que el exponente une aquí la copia de la súplica que presento a S.E. el Sr. Gobernador Müller y pide a la Mma. y Excelentísima Cámara se digne imponerse de su contenido, a fin de que pueda conocer a fondo cuales fueron las causas que movieron a la reclamación y cuales son las proposiciones de avenimiento que propuso y que todavía propone para definir una cuestión que jamás debía ser inserta, si de parte del Sr. Barreiro no se hubiera dado lugar a ello y a toda especie de mala fe.

Con el medio de las partes mediadoras, supongo que el Sr. Barreiro, a pesar de la evidente obstinación que sostiene, a prestar oído a la verdad y a la justicia, debe estar internamente convencido que son insuficientes los eflujos que ha hecho nacer, a fin de substraerle del desembolso de cuánto es debido al arquitecto, ello no obstante no pudiendo oponer otras objeciones a tan claras razones, pone adelante su conciencia. Sea permitida al exponente una digresión, suplicando la indulgencia de la Honorable y Excelentísima Cámara a concedérsela a favor del propósito que la hace nacer.

La conciencia del Sr. Barreiro es tanto delicada, que cree perjudicarla suponiendo pagar muy caro el talento y la capacidad de un arquitecto director de obra y por tanto es aquella misma conciencia que calló durante 92 días de trabajo.- Sólo aquella se resiente cuando el arquitecto requiere el tenue compensativo de sus fatigas, y que todavía busca ocultar persuadiendo al arquitecto a concluir más adelante la obra, y le intima a transferir para época más remota la solicitud de ser pagado, asegurándole con las palabras las más dulces y confidenciales que nada perderá; que hasta el último medio será pagado, pues que tiene que hacer con un hombre de bien, que no defrauda lo merecido al operario. Como dice el exponente esta conciencia no se resiente sino cuando el arquitecto afirma serle indispensable el saldo de los primeros cuatro meses. Cosa nunca oída! – A atender del recurrente, si no yerra, le parece que aquella conciencia prototipo de la delicadeza, debía desvelarse al momento del contrato, pues que al tiempo de la estipulación se hallaban en aquel lugar individuos, que hubieran podido persuadirlo y absolverlo de cualquier duda de sobrado (?) pago; añada el exponente, si también es conciencia delicada que debía recordarle sabiendo que ocultaba la idea y la viva persuasión de engañar al Arquitecto defraudándolo de la paga asignándole en el tiempo que este se ocupaba con todo el celo posible, empleando las facultades mentales y materiales, en cumplir la parte de su respectivo deber, habiéndose además hecho cargo de cuanto no le correspondía, y todo por otra parte a fin de que el edificio llegase a aquel punto de perfección que el objeto requería, además para complacer al Sr. Barreiro del cual enseguida debía recompensarlo con ingratitud y lo que es más verle negando el pan que con sudor había ganado.

Sumadísima y Excelentísima Cámara, he aquí con alguna prolijidad expuesta la historia ingenua, de cuanto ocurrió entre el Arquitecto y el Sr. Barreiro, motivo que ha dado lugar a interceder la protección de las leyes, y de Magistrados escogidos a la vigilancia y administración de las misas.

Después de haber dado tantos pasos, interpuesta la mediación de cuantos conocía capaces de persuadir al Sr. Barreiro, a efecto de hacerlo de nuevo entrar en sus deberes, el exponente, se ha visto aconsejado de los

mismos infructuosos interceptores, a someter la causa propia a la Sma.y Exma. Cámara, pidiéndole que si es de su competencia, pronuncie el juicio que la equidad y la sabiduría que la distingue puede creer merecer, o en defecto que determine y señale jueces que definan toda controversia.

El suplicante vive en la firme confianza de hallar en la reunión de tantas personas preclaras y distinguidas, que componen el Sma. y Exma. Cámara, aquella justicia que la caracteriza, y en la decisión que será por pronunciar, una prueba segura, que también en pueblos aunque jóvenes la verdad y la justicia no están sujetas a la avaricia y a la intriga.

Dulcísimo será para el suplicante el poder comunicar a pueblos del otro Hemisferio: ¡fue en América, en Montevideo que encontró Justicia, y que ha visto triunfar la verdad de la obstinación!

Sma.y Exma. Camara  
Carlo Zucchi, Arquitecto

# .| PROYECTO DE UNA IGLESIA EN EL PUEBLO DE SAN JOSÉ DE FLORES |.

Buenos Aires, 1830

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 168, 541

Se trata de una iglesia de tres naves con capillas laterales, atrio y coro superior al cual se accede mediante dos pequeñas escaleras. El templo se encuentra inscripto en un recinto murario que corresponde al antiguo cementerio de Montevideo, aunque la leyenda incluida por Zucchi nos permite imaginar la planta de la iglesia ubicada en la plaza del pueblo de San José de Flores. La fachada está conformada por la superposición de dos estructuras templarias una más esbelta con semicolumnas gigantes sobre pedestales que corresponde a la nave mayor y otra más esbelta, con semicolumnas sin pedestal que abraza a las naves menores de una planta basilical. En la intersección de ambas fachadas templarias aparece una ventana termal.

A partir de 1825 y por iniciativa del gobernador Las Heras, se organiza un plan de reestructuración de las capillas de la campaña que implica la reconstrucción o refacción de la mayoría de los templos. Rosas continúa con esta política y mediante un decreto promulgado en San Nicolás en abril de 1830, restituye a los párrocos la administración de "los ramos de la fábrica de sus respectivos templos". Esta acción permite al gobernador formar comisiones

de notables para mejorar, reparar o reconstruir las iglesias parroquiales. Estas comisiones se debían valer de colectas y luego velar para que los fondos recaudados fueran utilizados en estas obras. De esa manera, no era el Estado sino grupos de fieles en concordancia con el cura párroco que oficiaba de ejecutor, los encargados de controlar los trabajos.

La medida, según consta en la prensa de la época, tuvo éxito y sirvió para impulsar mejoras y renovaciones en muchas de las iglesias de campaña. San Nicolás, Ensenada, San Antonio de Areco, Rojas, Salto, Arrecifes, Luján, Mercedes, San Vicente, son los lugares en los cuales se pueden constatar mejoras sustanciales. En algunos de ellos, Quilmes y Pergamino –obras en las cuales interviene Zucchi–, Baradero o San José de Flores, las mejoras implican la construcción a nuevo de una capilla.

La renovada política religiosa, según opina de Angelis en *El Lucero*, "contribuye a morigerar las costumbres, que encontraban gran traba en la falta de iglesias y abandono casi general de las pocas existentes (lo que) familiarizaba al pueblo con el desprecio de los ministros del altar y el del mismo culto." De allí que sea necesario considerar la

ASRe AZ 168

Nº 3 "Proyecto de la iglesia de tres naves para erigirse en el Terreno Destinado a la Conmemoración del Antiguo Cementerio de Montevideo".

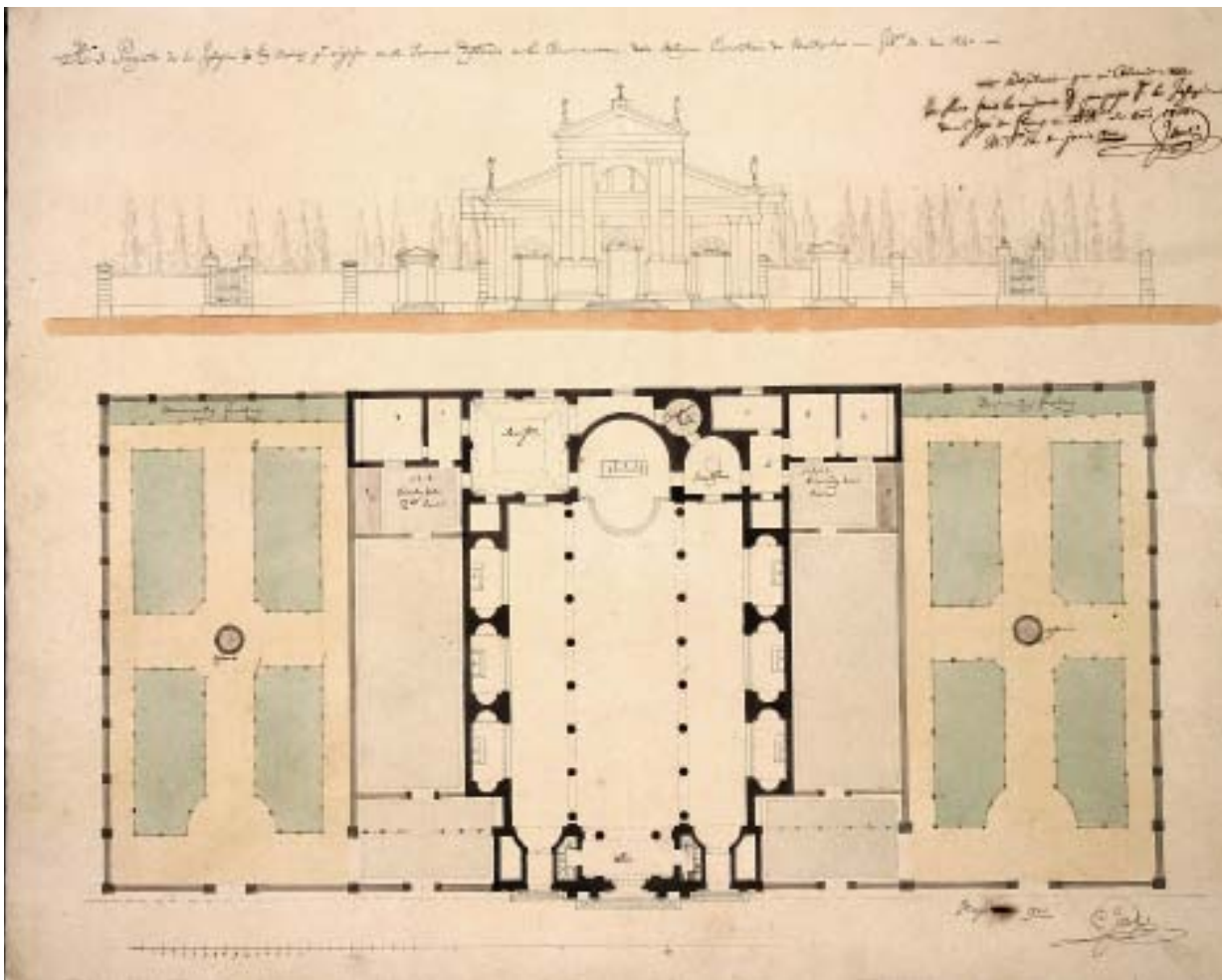
(Advertencia: ...Ese plano fue lo mismo que propuso para la iglesia de San José de Flores en BA al año 1830.

Montevideo, 16 de junio 1840).

Tinta y acuarela sobre papel grueso. Firmado por Carlo Zucchi.

Fecha: 3 marzo de 1840.

485 x 600 mm.



importancia que la construcción de templos asume en el primer gobierno de Rosas dentro de una estrategia tendiente a otorgar un nuevo rol a la Iglesia –es notable observar la cantidad de encargos relacionados con el tema que Zucchi recibe– y a pacificar la campaña todavía convulsionada por los dramáticos acontecimientos de 1829.

Para ese entonces el pueblo de San José de Flores, fundado en 1804, era uno de los centros más dinámicos de la campaña que rodeaba a Buenos Aires. La distribución en chacras y quintas de las antiguas propiedades mediante la enfiteusis había posibilitado el poblamiento y el aumento de la producción agropecuaria para el consumo de la ciudad.

Esta obra es tal vez el primer ejemplo de Neopalladianismo en la Argentina. En líneas generales, aunque en una escala menor, su fachada tiene similitud con la de San Francesco de la Vigna en Venecia, uno de los modelos del desarrollo del Neopalladianismo en Italia durante el siglo XVIII. De todos modos, plantea algunas diferencias ya que incorpora dos puertas laterales correspondientes con las naves menores.

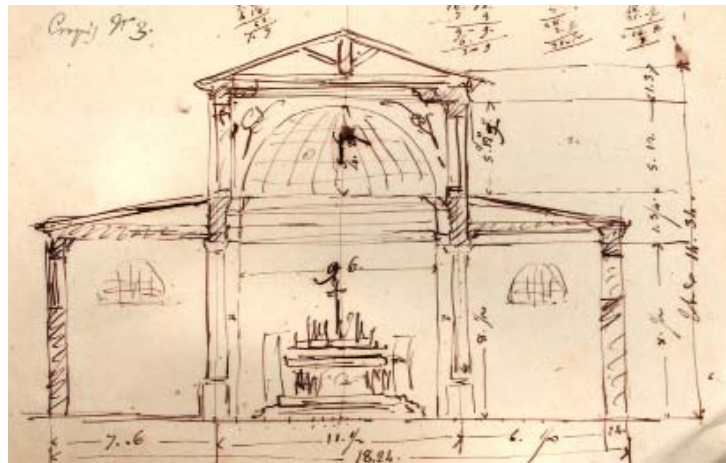
El uso de esta modalidad, en boga a mediados del siglo XVIII, podría parecer un anacronismo pero en el caso de Zucchi puede relacionarse con su temprano rescate de la tradición renacentista italiana en clave de las nuevas variables eclécticas de mediados del siglo XIX.

El proyecto de Zucchi parece haber sido una iniciativa personal, ya que según consta en la prensa de la época el diseño definitivo fue encomendado al Departamento Topográfico y realizado por Senillosa. Sin embargo, figura en su *Colección de los principales proyectos...* como un encargo oficial.

**Fernando Aliata**

ASRe AZ 542

"Croquis N° 3" Bosquejo de corte transversal de la iglesia para San José de Flores (con cotas). Tinta sobre papel fino azulado. Sin firma. Con escala sin denominar. Sin fecha. 309 x 200 mm.



# .| PROYECTOS DE REUTILIZACIÓN DEL CONVENTO MERCEDARIO DE BUENOS AIRES |.

Buenos Aires, 1831

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 058,  
151, 457, 711

Se trata de una serie de planos, donde se estudian propuestas para la reforma y reutilización del Ex-convento Mercedario de San Ramón Nonato de Buenos Aires. En estos se desarrollan básicamente tres alternativas de adaptación del claustro principal sobre la calle de la Paz (actual Reconquista), para su utilización residencial (N° 58), comercial (N° 151), o ambas combinadas (N° 457). Fueron realizados con posterioridad a 1830.

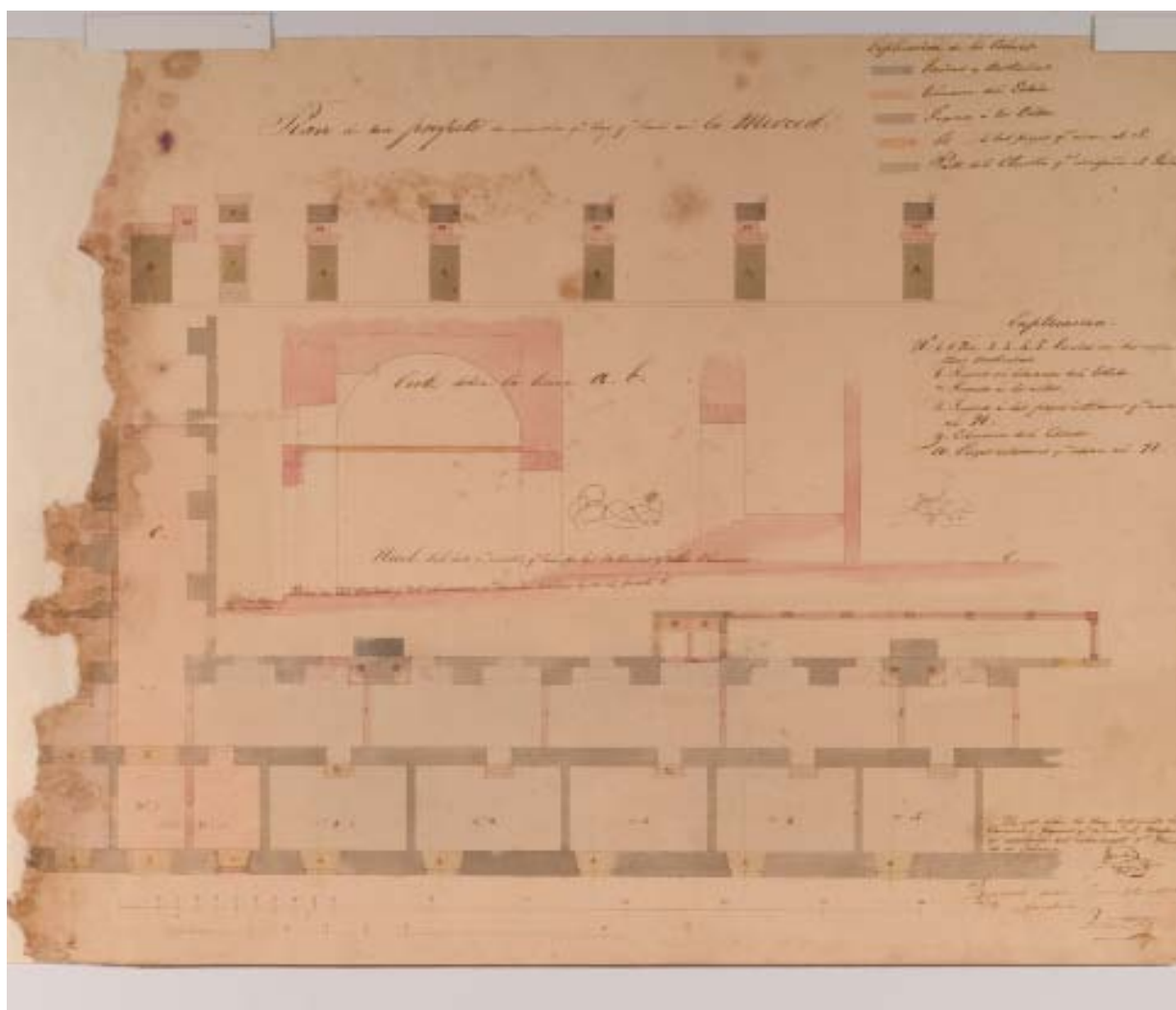
En la lámina N° 58 "Borrón ó croquis de las casitas que se proyectan hacer en el frente q° mira al Oeste del antiguo convento de la Merced (ASRe AZ 542), puede observarse una propuesta de reutilización comercial de un sector del claustro sobre la calle Reconquista. Este estudio radica básicamente en la construcción de seis unidades pequeñas de habitación. La operación consistía en la utilización de las celdas de la planta baja como cuarto principal, vinculado a la calle mediante la transformación de las antiguas ventanas en puertas. Luego el sector correspondiente a la galería se propone como cuarto secundario que se relaciona visual y funcionalmente mediante una pequeña ventana y puerta con un cuerpo de servicios que penetra agresivamente en el

antiguo patio del convento. El sector de cuartos se articula con el de servicios mediante un patio de 9 x 8 varas que asegura la ventilación e iluminación de la unidad. En el sector norte donde el plano se presenta desdibujado se lee Escalera y luego Nueva entrada p<sup>a</sup> los altos lo que nos hace inferir que posiblemente también se utilizarán como cuartos de vivienda.

En el plano N° 151 "Plan de un prospecto de una obra q° hay q° hacer en la Merced", firmado por Zucchi, y fechado en junio de 1831, se presenta una alternativa, de utilización exclusivamente comercial. Este caso se plantea el uso de las celdas como tiendas y de la galería del claustro como trastienda con una mesada fija para el fogón y letrina. Obteniendo de este modo, cinco unidades comerciales. Las tres centrales de similares características y superficie. Las dos restantes se adaptan a las irregularidades de los extremos norte y sur la primera presenta un cuarto complementario al frente con su respectiva ventana, y la restante se adapta al remanente del claustro de reducidas dimensiones, que se modifica el nivel de las antiguas celdas para proponerlo a casi un metro más abajo a dos escalones del nivel de vereda. Esta transfor-

ASRe AZ 151

Convento de la Merced de Buenos Aires. Estudio de refacción. Celdas y patio del convento. Planta (con explicaciones). Tinta y acuarela sobre papel grueso crema. Firmado por Carlo Zucchi, aprobado por Anchorena el 22 de junio de 1831. Buenos Aires, 22 de junio de 1831. 547 x 645 mm.



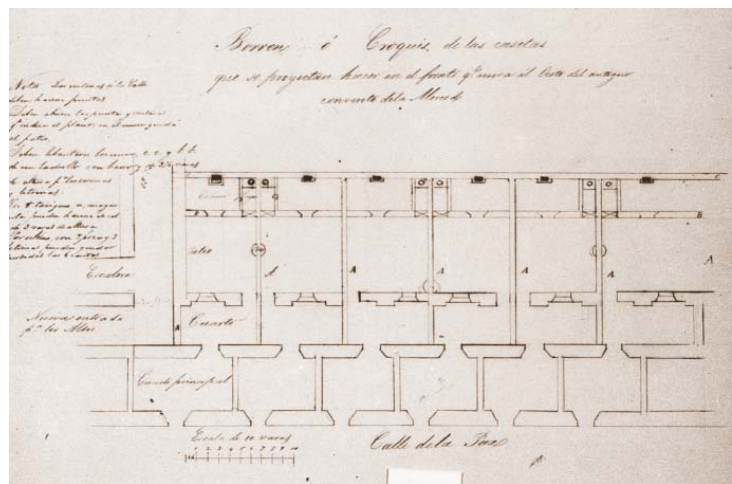
mación le permite la colocación de un entrepiso que duplica la superficie del sector. No está estudiado el acceso al mismo ni se hace mención a su posible utilidad funcional. En el plano se mencionan tres accesos diferenciados para el ingreso a los almacenes del estado, a las piezas que miran al S[ur] y otro para el ingreso a los altos

El plano N° 457 da cuenta de una tercera propuesta de refacción, en este caso se plantea grupo unidades de vivienda y comercio integrados. A diferencia de las anteriores propuestas estas se presentan regularizadas; cada unidad puede ahora inscribirse en un perfecto rectángulo. A cada unidad en este caso le corresponden dos pequeños locales. De los doce locales resultantes, cuatro tienen acceso exclusivo desde la calle y uno solo no se vincula directamente a la misma. El sector este del claustro, está compuesto por una galería y un cuerpo de seis dependencias y un pasaje que aparentemente habría continuado hacia el Este, dicho sector está diferenciado cromáticamente y se le agrega la leyenda Demolición. Cabe aclarar que tanto las viviendas y comercios integrados al espacio público de la calle, los altos y la escuela volcada al pasaje de acceso, son totalmente independientes entre sí y de el patio principal del claustro al que se accedería desde la actual calle 25 de Mayo.

Si bien distintas fuentes coinciden en que la iglesia estaba en ejecución a comienzos de 1720, y que se realizó en sucesivas etapas hasta su consagración, alrededor de 1783, la fecha de iniciación de la obra del convento no ha sido establecida aún con precisión. A partir de 1759, se posee el registro de libros conventuales que confirman que estaba en ejecución y que para fines del siglo XVIII "constaba de una cuadra toda cerrada". A lo largo del siglo XVIII la estructura conventual se fue consolidando mediante la anexión de celdas que completan el cuadro principal.

ASRe AZ 58

Planta del Convento de la Merced con casas de alquiler.  
Planta de sector. Lápiz, tinta y acuarela sobre papel grueso listado. Escala: Varas. Sin firma ni fecha. 380 x 540 mm.  
Leyenda: [sic] "Borrón o Croquis de las casitas que se proyectan hacer en el frente que mira al Oeste del antiguo convento de la Merced" (calle de la Paz).





Hacia 1806 y 1807, el edificio funciona como cuartel durante la reconquista de la ciudad y en estas circunstancias sufre importantes deterioros.

En 1821, el control y la reestructuración física de Buenos Aires comenzará a transformarse en uno de los principales ejes de acción del gobierno, actuando el cuerpo de Ingenieros Arquitectos o Ingenieros Hidráulicos, como entidades técnico ejecutoras de las operaciones sobre la estructura urbana porteña. Las estructuras conventuales pasan a uso estatal y a partir de esta inédita disponibilidad material el nuevo Estado organiza su estructura edilicia. En estas circunstancias cada convento sufrirá distintos grados de alteración.

En el caso de la Merced se presenta un episodio complejo. La comunidad mercedaria había sido subordinada al Ordinariado en 1821, y luego suprimida en virtud de la ley de reforma del clero. Los procesos de transformación se desencadenan cuando la estructura conventual, incorporada a los bienes edilicios del Estado, debe añadir nuevos usos y sufrir operaciones de deslinde.

A partir de una serie de documentos se infiere la utilización funcional diferenciada de la manzana y la coexistencia de distintos propietarios ya en 1823, y se detectan una serie de demoliciones, reemplazos, ampliaciones, reformas y reutilizaciones varias.<sup>1</sup> En una primera etapa estas operaciones se producen en los bordes menos consolidados del antiguo convento, presentan construcciones precarias destinadas a las habitaciones de la servidumbre, o en áreas subutilizadas con actividades obsoletas e inconvenientes para nueva propuesta programática del conjunto. Como ejemplos de ello podemos mencionar el loteo de ex cementerio, el loteo sobre la actual calle Sarmiento y la adjudicación de terrenos a antiguos ocupantes de la manzana.<sup>2</sup>

La estructura sobreviviente luego de 1823, funcionó como seminario del clero secular, cuartel de marina y hospital de guerra durante el enfrentamiento con Brasil y finalmente como asilo de huérfanas de la Sociedad de Beneficencia que tras alguna interrupción hacia 1840 se mantendrá en funcionamiento hasta casi mediados de siglo.

En El Argos, en noviembre de 1823, se anuncia el remate de “.. la construcción de ladrillos, para las obras del Estado, en los obrajes de la Catedral y La Merced, cediendo el estado ambos establecimientos con sus útiles y esclavos por el término que se estipule...”<sup>3</sup> Los interesados debían presentarse dos días más tarde en la comisaría general. Es probable que se trate de los hornos y pisaderos que Brunet localiza en Miserere y eran utilizados para la provisión de los ladrillos y adobes para la obras de los mercedarios.

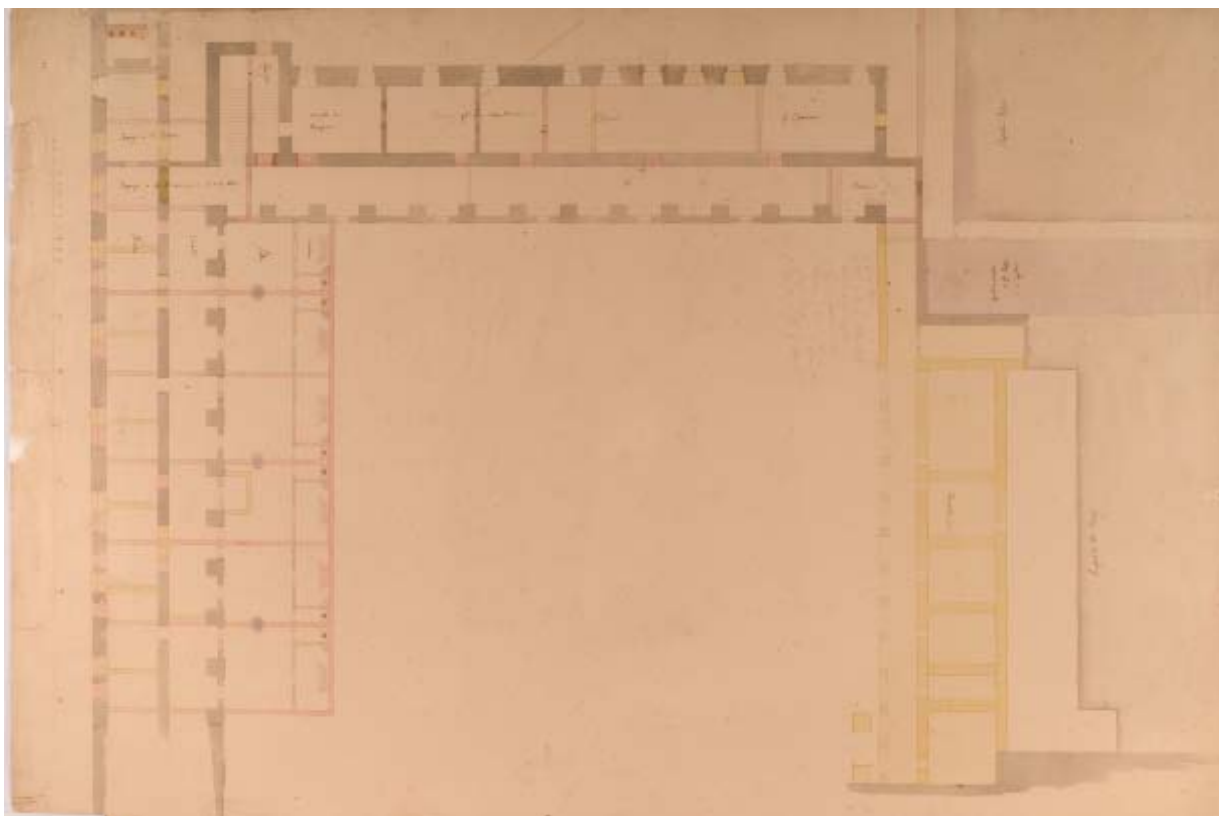
En febrero de 1830 Rosas mediante un decreto concedió a “..los súbditos protestantes D. S. M. un terreno de 60 varas de fondo por 21 varas de frente...” sobre la actual calle 25 de Mayo, con una servidumbre de paso de dos varas de ancho a favor del antiguo conjunto conventual. El proyecto y la dirección de la obra del neoclásico templo anglicano de San Juan Bautista estuvieron a cargo del arquitecto Richard Adams.

Los procesos de transformación actuantes en el convento a lo largo del siglo XIX lo fueron alterando espacialmente. Las estructuras preexistentes cada vez más aparecerán contaminadas por un pragmático hacer cotidiano lejano de su lógica proyectual fundacional. Los proyectos presentados, si bien no llevados a cabo, preanuncian la tendencia a invadir el cuadro, anticipan y definen una serie de invariantes de ocupación de los claustros conventuales que se detectan en las sucesivas intervenciones en la estructura de fines del siglo XIX y principios del XX.

**Jorge Pablo Willemsen**

ASRe AZ 457

Planta del Convento de la Merced con casas de alquiler a construir por el gobierno, con denominación de locales. Tinta y acuarela sobre papel grueso. Sin título. Sin firma ni fecha. Con escala sin denominar. 998 x 678 mm.



—<sup>1</sup> En noviembre de 1822 un aviso de *El Argos* anuncia que “... se vende [una casa] junto a la Merced [...] en la cantidad de dieciséis mil ciento cincuenta pesos...” En agosto de 1823 se produce un litigio entre un propietario y el Estado por el dominio de una pared divisoria entre su casa y la propiedad del Estado. “... la casa que pertenecía a la Merced ...” y que estaba situada en la esquina de las calles de la Paz [Reconquista] y Cuyo [Sarmiento].

—<sup>2</sup> Habiendo el gobierno adjudicado el terreno del ex cementerio del convento a las *casas contiguas a la Iglesia de la Merced*, el 4 de julio de 1823 se comunica al Ingeniero en Jefe que proceda a demarcar qué parte corresponde a cada finca para que sean puestas en posesión por sus dueños. AGN, Sala X, 13/2/2. Departamento de ingenieros, 1823.

—<sup>3</sup> *El Argos* N° 95, Tomo 2°. Buenos Aires, 26 de noviembre de 1823.

# .| IGLESIA MATRIZ DE SANTA FE |.

Santa Fe, 1832

## Documentos gráficos:

Proyecto: ASRe; AZ N°

1; 2; 3. Variante de la

fachada: AZ. N° 212.

## DOCUMENTOS ESCRITOS

1. ASRe; AZ "Documentos honoríficos e d'altro genere" 1796-1840. Buenos Aires, 27 de febrero de 1832.

El ministro de Gobierno a Carlo Zucchi para que "se prepare a marchar a la provincia de Santa Fe con el cura de la iglesia Matriz de ella".

2. ASRe; AZ, "Documentos honoríficos e d'altro genere" 1796-1840. Santa Fe, 18 de septiembre de 1832. El gobernador Estanislao López para que se franquee el regreso a Buenos Aires de Carlo Zucchi.

3. ASRe; Archivo privado di Carlo Zucchi, "Corrispondenti": Santa Fe [1832] Carta de Carlo Zucchi a Pedro de Angelis [en francés en el original]

La lámina N° 1 presenta el proyecto de refacción y reforma de la Iglesia Matriz de la ciudad de Santa Fe mediante una planta de la obra a realizar. Utiliza los colores convencionales para distinguir la parte de construcción existente (negro), lo que se debe demoler (amarillo) y lo que es necesario construir (rojo). Cuenta con una serie de "advertencias" para los maestros de albañilería y de carpintería que se hicieran cargo de la ejecución de las obras ("del modo en que han sido realizados mis dibujos es inútil mi permanencia" dirá

Zucchi en una carta a Pedro de Angelis). La planta lleva la firma de Carlo Zucchi, ingeniero arquitecto, y está fechada en Santa Fe el 29 de agosto de 1832.

Las láminas N° 2 y 3 corresponden al mismo proyecto. La N° 2 muestra la fachada sobre la calle lateral y un corte transversal; y la N° 3 la fachada principal hacia la plaza con dos cortes transversales, orientados uno hacia el altar y el otro hacia el coro. También van firmadas pero no llevan fecha.

Un boceto conservado en el mismo archivo con el N° 212 muestra un estudio de dos variantes para la fachada principal en las que se plantea el uso de pilas tras resueltas en orden jónico y corintio.

En 1832, cuando Zucchi viaja a la ciudad de Santa Fe, por orden de Juan Manuel de Rosas, para ponerse a disposición del gobierno de la provincia, hace catorce años que el brigadier Estanislao López ejerce el poder como uno de los principales garantes del federalismo. Las relaciones de amistad entre López y Rosas posibilitan que éste envíe a su ingeniero-arquitecto para realizar uno de los proyectos más importantes que se intenta impulsar en el modesto contexto local santafesino.

Una década antes se había terminado el edificio del Cabildo y ahora ha



**ASRe AZ 02**

Iglesia Matriz de la ciudad de Santa Fe. Fachada principal y cortes transversales.

Variante con una torre, no realizada. Tinta y acuarela sobre papel grueso. Sin fecha.

Firmado por Carlo Zucchi.

830 x 650 mm.

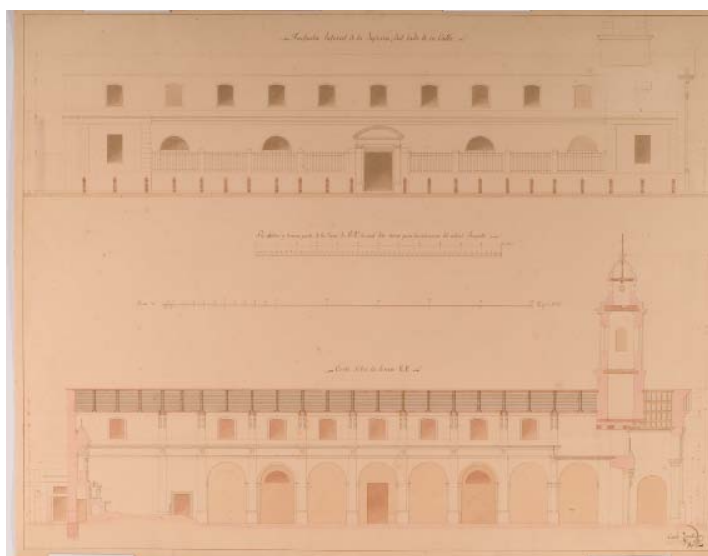
llegado el momento en que el gobierno provincial decide emprender la adecuación del edificio de la Iglesia Matriz. La ejecución de ambas obras (Cabildo y Matriz) puede entenderse como instrumento de una política que tiene la intención de dotar a la ciudad de Santa Fe de los atributos representativos de capital de un nuevo estado autónomo.

Desde 1814, año en que el padre José de Amenábar se hizo cargo de la parroquia, a la solución de algunos problemas técnicos que presentaba el edificio fue añadiendo otros requerimientos que terminaron por configurar un nuevo programa de necesidades funcionales y simbólicas. En un principio, para llevar a cabo sus propósitos, Amenábar recurrió a la consulta de maestros de obra de actuación local como José López de Arretegui, idóneos como el "arquitecto" Lorenzo Grans y técnicos de mejor formación como el arquitecto de origen catalán Juan Roqué, activo por esos años en la ciudad de Córdoba. Roqué visitó Santa Fe en noviembre de 1831 y confeccionó un "plan" que estuvo a punto de llevarse a cabo, pero que se frustró cuando Amenábar consiguió por intermedio del gobernador Estanislao López que el gobierno de la provincia de Buenos Aires envíe a su ingeniero-arquitecto Carlo Zucchi para realizar el proyecto definitivo.

La estada de Zucchi en Santa Fe se produjo en un período que no puede determinarse con precisión pero que transcurrió entre el 27 de julio de 1832, fecha en que el ministro de gobierno de Buenos Aires le comunica que el gobernador Juan Manuel de Rosas ha dispuesto que se prepare para trasladarse a Santa Fe "con el cura de la Iglesia Matriz de ella", y el 18 de septiembre del mismo año, en que el gobernador López le extiende un salvoconducto para facilitar su regreso a la ciudad de Buenos Aires "después de haber llevado muy a satisfacción del gobierno los objetos a que fue enviado por el exmo. de Buenos Aires".

#### ASRe AZ 03

Iglesia Matriz de la ciudad de Santa Fe. Corte longitudinal y fachada lateral. Tinta y acuarela sobre papel grueso. Sin fecha. Firmado por Carlo Zucchi. 830 x 650 mm.



El cometido de Zucchi fue el de proponer una reforma que adecuara el edificio existente a los nuevos requerimientos. Esa obra había sido levantada entre 1749 y 1752 con un planteo de tres naves separadas por arcadas, atípico en la arquitectura colonial santafesina. Antes de terminar el siglo XVIII la Matriz ya se revelaba insuficiente para las expectativas locales y presentaba algunos problemas de resolución constructiva.

Durante su estancia en Santa Fe Zucchi realizó el proyecto de refacción de la iglesia, cuyos planos fueron firmados el 29 de agosto, adecuando la planta, la decoración interior y, fundamentalmente, las fachadas –principal y lateral– a la sintaxis neoclásica.

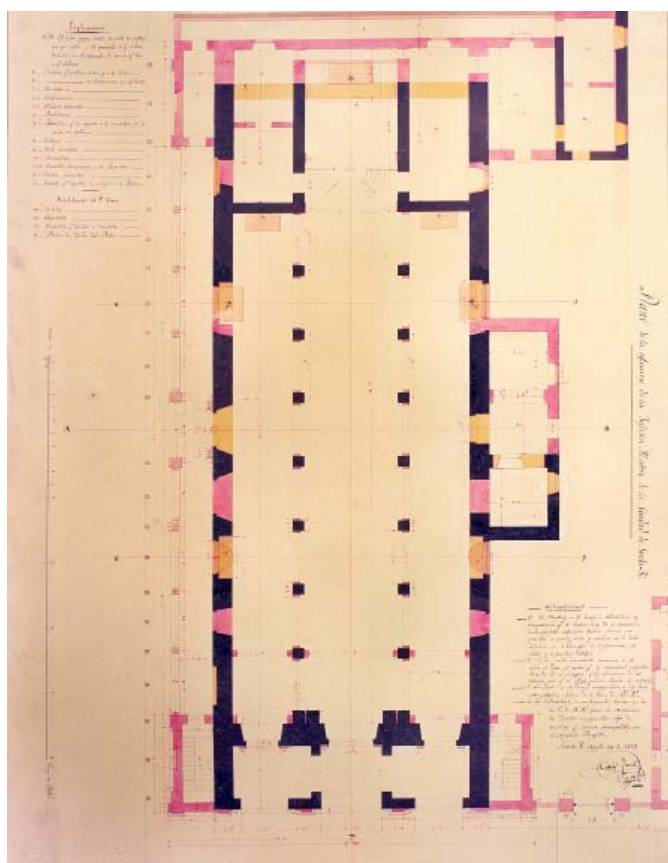
Las obras de la Matriz comenzaron el 9 de octubre de 1832, luego de que Zucchi partiera de Santa Fe, y su fábrica quedó bajo la administración del propio cura Amenábar y, más tarde, de otras personas o “mayordomos”. Los responsables técnicos fueron los maestros de obras de albañilería Juan Gollan y Felipe Traynor y el maestro mayor de carpintería Felipe Chacón.

La obra ejecutada, que se conserva en la actualidad, presenta algunas variantes respecto al proyecto de Zucchi, que pudieron haber sido propuestas por él mismo como alternativas a los planos que existen en el Archivo di Stato di Reggio Emilia. O tal vez fueron resultado de decisiones pragmáticas tomadas por el padre Amenábar y los maestros de obra que se encargaron de materializar el proyecto, poniéndolo en consonancia con los recursos técnicos y financieros locales.

Entre las variaciones más importantes se destaca la duplicación de la torre campanario –única y dispuesta axialmente en el proyecto de Zucchi conservado en Reggio Emilia–, y la eliminación de los paños laterales en la fachada principal. Tampoco se respetó el proyecto de fachada lateral ni se realizó el altar mayor (¿de mampostería y estuco?) de líneas neoclásicas.

**ASRe AZ 01**

Iglesia Matriz de la ciudad de Santa Fe. Planta de la obra existente y la obra a construir. Tinta y acuarela sobre papel grueso. 29 de agosto de 1832. Firmado por Carlo Zucchi. 850 x 640 mm.



Además de la iglesia, el proyecto contemplaba algunas dependencias anexas en los que la diferencia de significación de los locales está acompañada de un distinto modo de utilización del lenguaje. En la sacristía y en la casa del cura el neoclasicismo de Zucchi se despoja de todo tipo de ornamentación y se manifiesta mediante cuerpos rotundamente geométricos con aberturas de líneas rectas y nítidas. En esta diferente actitud, Zucchi plantea una clara diferenciación entre objetos arquitectónicos representativos, que deben asumir un valor simbólico en el paisaje urbano, y aquellos que constituyen el tejido.

El proyecto de la Matriz aparece mencionado como "Iglesia de Santa Fe" en el prospecto de la "Colección de los principales proyectos compuesto por orden del Superior Gobierno de Buenos-Aires desde el año de 1828 hasta 1835". Si bien esta inclusión podría interpretarse como un indicio de valoración por parte de Zucchi respecto de la obra, una carta fechada durante su estancia en Santa Fe y dirigida a su amigo Pedro de Angelis, da cuenta de un estado de ánimo muy diferente. El provinciano y atrasado ambiente cultural santafesino es calificado de "tierra de hotentotes" por lo que clama la ayuda de de Angelis para que lo saque de una situación que le resulta insoportable. La relación con su comitente más directo (el padre Amenábar) es comparada con la de "un exilado bajo la directa vigilancia de un canalla". La poca consideración que le merece la obra hace que la describa como "una verdadera bicoca", a tal punto que declara haber exhortado al cura párroco, sin éxito, que ejecute el plan proyectado por el arquitecto Roqué.

En la misma carta a de Angelis, Zucchi dice haber realizado "dos proyectos de reconstrucción de la pequeña iglesia: uno económico, el otro más dispendioso" y que el padre Amenábar estaba a favor del último y dispuesto a remover "cielo y tierra para poderlo construir". ¿Qué diferencias habría entre ambos proyectos? ¿Cuál de las dos versiones es la que se conserva en el Archivo Zucchi de Reggio Emilia? ¿La alternativa económica, con una sola torre campanario? Según esta hipótesis el proyecto "dispendioso" podría haber sido con dos torres, tal como se ejecutó, y en ese esfuerzo se habrían consumido los recursos financieros locales impidiendo, finalmente, que se completaran otros aspectos del proyecto de Zucchi.

La escasa valoración de la obra de la Matriz por parte de Carlo Zucchi contrasta con la importancia que tuvo en la modestia del contexto local. Paradójicamente, fue uno de los pocos proyectos de su autoría que se concretaron en el Río de la Plata.

La propuesta de Carlo Zucchi para reformar la Iglesia Matriz y adecuarla al lenguaje neoclásico puede interpretarse como signo del esfuerzo local por dotar a la capital de un nuevo estado provincial con edificios representativos y acordes al régimen republicano.

En ese sentido esta obra se suma a la del Cabildo santafesino, reconstruido entre 1811 y 1823, terminado una década antes de la intervención de Zucchi. El Cabildo, de autor desconocido, fue el primer edificio que introdujo en el ambiente local una fachada articulada por pilastras, enfatizada axialmente por un tímpano triangular. Hasta la segunda mitad del siglo XIX Cabildo e Iglesia Matriz fueron los referentes edilicios más importantes de la capital provincial y los únicos resueltos con elementos del lenguaje neoclásico, marcando una nítida distinción entre edificios significativos y tejido urbano.

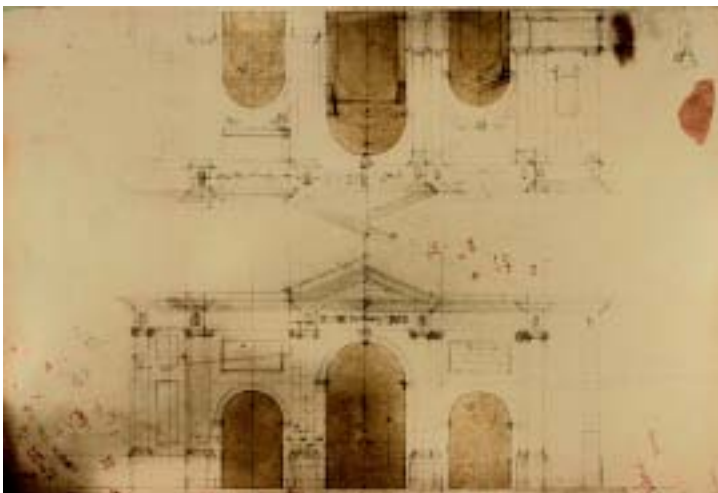
**Luis María Calvo**





Foto actual L. M. Calvo

Catedral de Santa Fe  
desde la plaza.



ASRe AZ 212

Iglesia Matriz de la ciudad de Santa Fe. Estudios para  
la catedral, diversas alternativas. Lápiz y acuarela  
sobre papel grueso. Sin título. Sin firma.  
Sin denominación de escala. Sin fecha.  
Nota: "Ecce Domus Dei Est A/porta Coeli".  
370 x 530 mm.



## APÉNDICE DOCUMENTAL

## 1. Comunicación del ministro de Gobierno a C. Z.

"Mrio. de Gobno.

"Buenos Aires Julio 27, de 1832.

"El Gobno. ha dispuesto con esta fha. qe. el Ingeniero arquitecto de provincia se prepare pa. marchar a la provincia de Santa Fé con el cura de la iglesia matriz de ella D.D. José Amenabar y á las ordenes del Exmo. S. Gobor. D. Estanislao López, por el tpo. qe. sea necesaria su permanencia allí.

"Lo qe. se comunica al Ingeniero arquitecto pa. su conocimiento y efectos consiguientes

[Firmado] Victorio García de Zúñiga"

[ASRe, AZ "Documentos honorificos e d 'altro genere" - 1796-1840]

## 2. Salvoconducto extendido por el gobernador de Santa Fe a C. Z.

"Regresa a la Provincia de Buenos Aires el ingeniero arquitecto de ella, después de haber llevado muy ása-satisfacción del Gobierno los objetos á qe. fue enviado á esta por el Exmo. de Buenos Aires.

"En su virtud, ordeno y mando no se le ponga embarazo en su tránsito por las autoridades de la Provincia, antes al contrario, se le franqueen por ellas cuantos auxilios pueda necesitar en su viaje.

"Santa Fe a 18 de sepe.1832.

[Firmado] Estano. López"

[ASRe, AZ "Documentos honorificos e d'altro genere" - 1796-1840]

## 3. Carta de Carlo Zucchi a Pedro de Angelis (en francés en el original)

Santa Fe (1832).

Estimadísimo señor de Angelis

En esta tierra de hotentotes este es el primer correo que parte desde mi llegada. Aprovecho para escribir y me encomiendo calurosamente a vuestra intervención para ver si es posible sacarme de aquí, ya que mi situación es insuportable, símil a la de un exilado bajo la directa vigilancia de un canalla. Al mismo tiempo me dirijo a don Victorio<sup>1</sup> con el mismo fin; veremos si aquel santurrón querrá entender razones, pues cuando se trata de curas, frailes, estos señores, se proponen sacrificar a todo el mundo.

Conforme a las instrucciones del gobierno he cumplido totalmente con la misión que se me encargó. He dado mi parecer en relación a la iglesia en cuestión, que es una verdadera bicoca; no obstante podía admitir el proyecto de Roque<sup>2</sup>. He exhortado al doctor Amenazar para que lo realice, dándole la dirección al mismo ingeniero compositor del plano, como habían convenido previamente. Pero a Monseñor Roque no le gusta, el proyecto no lo satisface, los gastos son muchos; de todos modos el mal no está en los gastos según lo que he podido comprender, porque en este caso la vaquita de Buenos Aires está allí pronta para que puedan tirar de sus ubres.

Por mi parte he hecho dos proyectos de reconstrucción de la pequeña iglesia: uno económico, el otro más dispendioso. El párroco está a favor de este último. Remueve cielo y tierra para poderlo construir... hasta que el gobernador remueva al jefe. Pero presumo que vencerá el cura por la poderosa y primera razón que es ... Con todo esto quien sufre más en este embrollo soy yo, mientras el pío sacerdote pretende que debo quedarme aquí para dirigir la obra y para tener éxito en su intento ha hecho otros manejos, cuantos sean posibles, para poner en ejecución el restauro del templo.

Estoy tentando todas las vías, con el fin de persuadirlo, como de hecho lo es, que del modo en que han sido realizados mis dibujos es inútil mi permanencia, es algo que no amerita mantenerme exiliado. Pero es hablarle al viento. Por sus dichos, fue decidida mi permanencia, acordada por el gobierno de Buenos Aires con toda la formalidad necesaria.

¡Ved señor de Angelis en que encrucijada me encuentro! Si por desgracia García o Rosas respondieran positivamente a la requisitoria del párroco, estaré obligado a vivir en un verdadero país de semi – salvajes. Pero esto no sucederá, ya que más bien que permanecer, presentaré mi dimisión; prefiero vivir sin empleo que ser esclavo y hazmerreír de estos encapuchados; agregase a este motivo otro potentísimo: es imposible para cualquiera trabajar para los curas, y a mi me hace este efecto sobremanera, y para aumentar la suma de

lo desagradable el señor doctor empieza ser intolerante; pretende que vaya a misa, al rosario y a otras estupideces de tal calibre. Que desagradable familia que son los siervos de los siervos del Dios del Cristianismo. ¡No podría haber caído en peores manos! Compadecedme y compadecedme de corazón, si de mi sois amigo, y no olvidéis, os ruego, de interesaos por mi, siempre que pudierais hacerlo sin inspirar la susceptibilidad de nuestros patrones. Es cierto, muy cierto que mi permanencia es enteramente inútil, intempestiva y al mismo tiempo totalmente desagradable.

[ASRe, AZ Archivo privato di Carlo Zucchi, Corrispondenti]

—<sup>1</sup> Se refiere a Victorio García de Zúñiga, ministro de gobierno de la provincia de Buenos Aires.

—<sup>2</sup> Juan Roqué, arquitecto de origen catalán residente en Córdoba.

# .| PROYECTO PARA LA RESTAURACIÓN DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO DE BUENOS AIRES |.

Buenos Aires, 1832-1833

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 018 (a, b),  
N° 019.

## DOCUMENTOS ESCRITOS:

La documentación estudiada y transcrita (Véase Apéndice documental) pertenece al Archivo Histórico de la Provincia Franciscana de La Asunción de la Santísima Virgen del Río de la Plata, Buenos Aires [APRFs] y al Archivo di Stato di Reggio Emilia [ASRe]. Se trata de los legajos correspondientes al "Reconocimiento de la Iglesia y presupuesto de la obra. Noviembre 13 de 1832", del primero y de los legajos correspondientes al "Informe sobre el templo de S. Francisco y demás documentos", de las Carte professionali minute e memorie, 2. BA, 1808-1833, del segundo archivo.

Se presenta la documentación referente a un episodio poco conocido de la accidentada y compleja historia constructiva de la Iglesia de San Francisco de Buenos Aires. En primer lugar, se describen un croquis preliminar (N° 18), y luego el plano definitivo (N° 19), correspondientes al peritaje y propuesta para la reconstrucción de la cúpula de la iglesia, que realizara Carlo Zucchi, Ingeniero de la Provincia, para solucionar definitivamente los problemas estructurales que manifestaba el templo franciscano.

La lámina N° 18 [a,b] comprende el reconocimiento gráfico de la estructura deteriorada y las soluciones pro-

puestas para su restauración. El primero está representado por corte de la cúpula, su planta y un pequeño esquema de las deformaciones del arco toral. En estos se representan detalladamente cada uno de los deterioros detectados en el reconocimiento, la posición de los tensores existentes y la de los propuestos para la consolidación estructural del templo (básicamente el crítico muro oeste). Así mismo, aparece también un minucioso detalle de dichos tensores referido a su anclaje en el muro y a la vinculación de los módulos que lo componen. Por otra parte, en una escala menor se representa en corte y planta la resolución ideal proyecto. La incorporación de estos esquemas ideales tiene la intención de explicitar gráficamente las argumentaciones acerca del deficitario sistema estructural del templo. En estos planteos, que no dejan de ser un ejercicio proyectual, se observa una cúpula de menor diámetro y con el tambor alivianado por ocho vanos vidriados. Dicha reducción del diámetro de la cúpula en planta es acompañada por una ampliación de la sección de los pilares que configuraban una planta cuasi elíptica con la diagonal mayor dispuesta transversalmente el eje longitudinal de la iglesia. El tratamiento de los muros y

su articulación con la conformación de sendos arcos de triunfo enmarcan el acceso a la nave principal y al presbiterio, dotando de marcada gravedad neoclásica al crucero. Por otra parte, en la representación se puede observar que la disposición de capillas laterales a modo de contrafuertes, produce la total compartimentación de la nave y presbiterio con la consiguiente alteración dimensional, funcional y espacial de la iglesia.

La lámina N° 19 corresponde a un estudio preliminar, de acuerdo con el replanteo realizado. Planta de la cúpula, con proyección de las deformaciones y vista de los pies derechos.

La iglesia de nave única abovedada tiene una planta de noventa metros de largo por trece metros de ancho y posee la particularidad de que si bien uno de los muros de descarga del cañón corrido es solidario estructuralmente con el claustro, el otro no tiene contrafuerte alguno para tomar los esfuerzos horizontales de la bóveda. Por otra parte, si a esto le agrega la altura de la misma, de casi diecisiete metros, tenemos una estructura única en la arquitectura colonial porteña.<sup>1</sup>

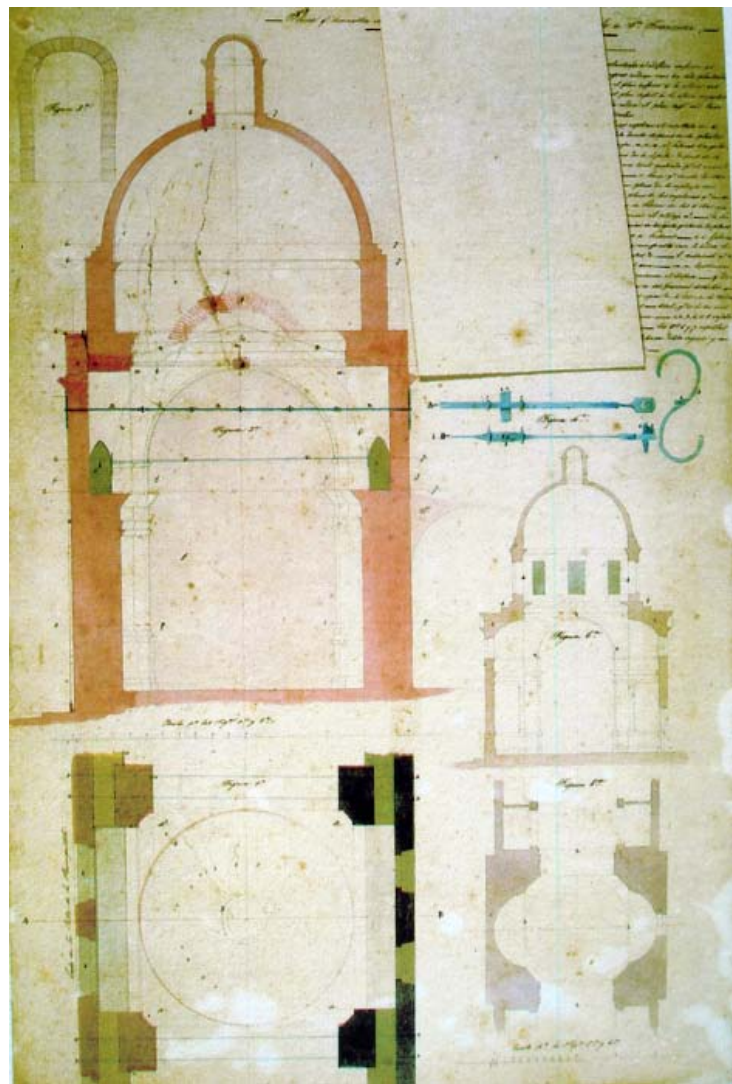
Entre 1726 y 1731 se inician las obras de la tercera Iglesia, según el proyecto del Padre Andrés Blanqui. En 1754 el templo fue "...Bendecido y abierto al culto público..." Paralelamente se debió iniciar la construcción del convento según el proyecto del capitán de navío José de Echevarría. Fray Vicente Muñoz lego franciscano, que interviene en la dirección de ambas obras.

En 1767 debió ser demolido y reconstruido el coro por problemas constructivos. Tres años más tarde a tan sólo dieciséis años de su inauguración, ante la aparición de presuntos signos de derrumbe, el gobierno determina la clausura provisoria del templo. Luego de refutar los peritajes oficiales que predecían el derrumbe del edificio, el matemático fray Juan Antonio López, guardián del convento, logra la revisión de los dictámenes

ASRe AZ 18

Iglesia de San Francisco, Buenos Aires. Proyecto de refacción de la cúpula. Planta y corte con detalle de tensor de hierro a colocar. Tinta y acuarela sobre papel grueso amarillo.

Buenos Aires 13 de noviembre de 1832. Sin firma.  
890 x 655 mm.



de la comisión de peritos y como consecuencia la reapertura de la iglesia.<sup>2</sup>

En 1807 se produce el derrumbe del inconcluso frente original.<sup>3</sup> En el transcurso del siguiente año Tomás Toribio realiza el proyecto neoclásico de la nueva fachada con sus torres, debiendo para ello transformar el antiguo nartex. Paralelamente, diseña la nueva portería del convento. Así mismo, propone una serie de reparaciones menores y proyecta un sistema de tensores para la consolidación estructural del templo, que se ejecutará sólo parcialmente. La dirección de las obras está a cargo de Francisco Cañete.

En febrero de 1832, Carlo Zucchi, alertado por el estado del templo, notifica a su superior la necesidad de realizar un peritaje. Aprobada la propuesta por el gobierno y autorizadas las prácticas necesarias por el presidente del convento, fray Nicolás Aldazor, se efectúa el reconocimiento en octubre del mismo año. Como resultado del peritaje en el mes de noviembre, Zucchi elevará un erudito y detallado informe sobre el estado de la iglesia, puntualizando a su leal saber y entender cuáles eran los motivos teóricos y técnicos de cada una de las fallas estructurales detectadas; y cuál debería ser la forma apropiada para su reparación. Dicho informe es acompañado por un proyecto, con su respectivo cómputo y presupuesto, que es aprobado por Rosas en el transcurso del mes de diciembre. Durante 1833 se realizan preparativos para la obra, y el acopio de algunos materiales. El inicio de los trabajos se demora ante la negativa de Zucchi para aprobar un hierro de distinta procedencia y forma que el especificado para la ejecución de los tensores. Así es que no tardará en producirse la polémica. El pragmatismo del presidente del convento se enfrenta con el purismo intransigente de la postura de Zucchi que no acepta la calidad del hierro disponible en Buenos Aires. Fray Aldazor ve peligrar la ejecución de las obras como ya había sucedido en 1808, por similares motivos: carencias de materiales apropiados, dilatación de los tiempos de ejecución, el cambiante horizonte político.

Por otra parte, los donantes de los fondos para la reforma, sospechan del correcto destino dinero y presionan para que se inicien las tareas. En estas circunstancias, las autoridades conventuales deciden la iniciación de las obras. La dirección de los trabajos queda en manos de Santo Sartorio, quien la lleva a cabo en el transcurso de 1834 ignorando el proyecto y especificaciones del arquitecto reggiano.<sup>4</sup> Efectivamente, coloca los tensores faltantes de la nave siguiendo la disposición indicada por Toribio en 1808, aliviana la cubierta en unas 350 toneladas y realiza la reparación general de los deterioros en las cubiertas, mamposterías y revoques.

Hacia fines de 1890 se restaura la cúpula, ya que los deterioros existentes sin lugar a dudas debieron ser agravados por el impacto de un proyectil de gran calibre de los acorazados de la escuadra argentina<sup>5</sup> que participaba del bom-

bardeo a la Casa de Gobierno. Apenas unos años más tarde, los nuevos y notorios daños evidenciaban el inminente estado de colapso estructural de la cúpula; esta situación determinará su demolición y la posterior reforma total de edificio proyectada por Pedro J. Benoit. Al respecto es altamente significativo y no deja de sorprender la precisión del diagnóstico efectuado por Zucchi en su informe de 1832. En efecto, en su peritaje afirmaba que el colapso no puede suceder sino al cabo de sesenta y cuatro años, es decir hacia 1896 fecha increíblemente coincidente con el dictamen del peritaje del ingeniero Ayerza en cuanto a las extremas condiciones de inestabilidad estructurales en que se encontraba la cúpula y la necesidad inmediata de su demolición.

Este episodio, si bien no se refiere a uno de los proyectos emblemáticos de Zucchi, dista mucho de pertenecer a uno de los encargos menores que lo agobiaban en su labor oficial en el Departamento de Ingenieros de la Provincia. Es más, creemos que esta encomienda, tan cercana a la ingeniería, le permite demostrar con refinamiento su amplia solvencia técnica. Por otra parte, a pesar de la especificidad de la tarea Zucchi no deja pasar la oportunidad de ejercer su capacidad proyectual. En efecto, sus dibujos acerca de la correcta resolución de la cúpula, no son tan sólo explicativos, sino en definitiva, una excusa para plantear un nuevo diseño.

El detallado y extenso peritaje presentado argumenta eruditamente sobre lo que entiende como el equivocado proyecto estructural y la deficiente construcción del templo. Su informe es lapidario acerca del histórico Monumento franciscano, uno de los hitos urbanos más significativos de la ciudad, y cierto ensañamiento irónico con sus comentarios acerca de proyectistas y ejecutores de la obra meritoriamente considerados por la orden no debieron predisponer muy bien el ánimo de la comunidad franciscana. Si a esto se le suma lo conflictiva que resultó la obra, podemos entender el porqué de su omisión de la historia constructiva del edificio.

### Jorge Pablo Willemsen

—<sup>1</sup> Para ampliar información acerca del proceso constructivo de la iglesia véase: Argañarás, Fr. Abraham: *Crónica del convento grande de N. P. San Francisco*. Bs. As. Imprenta Coni, 1889. Buschiazzo, Mario J.: *Las viejas iglesias y conventos de Buenos Aires*. Bs.As., Beutelspacher, 1937. *La arquitectura en la República Argentina 1810 – 1930*, Artes Gráficas Bartolomé U. Chiesino, S. A., Avellaneda, Buenos Aires, 1966. “Los orígenes del Neoclasicismo en Buenos Aires”. *En anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones estéticas n° 19*, Talleres Gráficos Taladriz, Editores, S. A., Buenos Aires, 1967. Furlong Cardiff, Guillermo S. J.: *Arquitectos argentinos durante la dominación hispánica*. Huarpes, Buenos Aires, 1946. Martínez Vivot, Raúl : “Reseña histórica de la arquitectura colonial en la ciudad de Buenos Aires”. En: *Actas del Primer Congreso Nacional de Ingeniería*. Sección Arquitectura. Talleres Gráficos de la Guía Expreso, Buenos Aires, 1918. Sobrón, Dalmacio S. J.: *Giovanni Andrea Bianchi, un arquitecto italiano en los albores de la Arquitectura colonial argentina*. Corregidor, Buenos Aires, 1997. Quesada, Vicente: “Noticias históricas sobre la fundación y edificación del Templo y convento de San Francisco de Buenos Aires”. En: *La Revista de Buenos Aires*, Año III, Tomo IV, Buenos Aires, 1864. S/A. *Iglesia y convento de San Francisco de Buenos Aires*, El Plata Seráfico. Año XII, N° 146, Buenos Aires octubre 1911. Willemsen, J. P.: “La remodelación de la Basílica de San Francisco de Buenos Aires”. En: *Relaciones Documentales, Anales N° 31 - 32*, IAA. UBA. Buenos Aires. Diciembre, 1999. Willemsen, J. P.: “La transfiguración de los monumentos coloniales porteños. Proyectos e intervenciones en el conjunto conventual de San Francisco, Buenos Aires, 1880 - 1920.” Informe Beca de Doctorado, UBA, Bs. As., marzo, 2000.

—<sup>2</sup> Véase: Quesada, Vicente: ob. cit. N°2.

El cuerpo principal del expediente referido al episodio también se publica en: Argañarás, Fr. Abraham: ob. cit. N°2.

—<sup>3</sup> Hacia fines del siglo XVIII, no se había podido iniciar la construcción de las torres por falta de fondos y por fallas constructivas detectadas en sus muros y arcos de descarga.

—<sup>4</sup> Zucchi solicitará la intervención a un juez instándolo a que se expida sobre el caso, para deslindar responsabilidades, ante los *ribetes de escándalo público que ha tomado la cuestión*. Esta desautorización sellará su definitiva enemistad con Sartorio y la hará evidente en cuanta ocasión pueda.

—<sup>5</sup> Jorge P. Willemsen “La remodelación de la Basílica de San Francisco de Buenos Aires”, *Relaciones Documentales Anales I.A.A. N° 31/32*. Buenos Aires, 1999.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

**1- Carlo Zucchi al Presidente del Convento Franciscano. Rechaza muestras de materiales propuestos. Desautoriza otras opiniones, Septiembre 10 de 1833. [ARPFs] original. Copia de [ASRe] borrador ver versiones**

Sr. Presidente del Convento de San Francisco

*Bs. As. : 10 Septiembre. 1833.*

R. P.

Devuelvo a V. P. el retazo de fierro que ha servido para averiguar la proveniencia y la calidad: es sueco, pero de ínfima clase y aunque tuviese 1 pulgada y media en cuadro no conviene de ningún modo, pues que es indispensable para que lleve el objeto a que se destina tenga las dimensiones señaladas en el Plano y Presupuesto y particularmente conforme a las indicadas en mi último oficio que he tenido el honor de dirigirle - Lo mismo sea entendido con respecto a los demás materiales que en aquel Presupuesto le he indicado.

Aprovecharé de esta oportunidad para hablar claro a V. P. Y decir exponer la verdad sin rodeo: No estoy acostumbrado a transigir ni con mi conciencia ni con los principios de la buena construcción; por consiguiente si V. V. P. P. están definitivamente en la intención de hacer la obra ejecutándola conforme al Plano y Presupuesto aprobado del Gobierno, dejando R. P. P., si le gusta, de escuchar hablillas; consideran que hay hombres que solo piensan en llevar adelante sus cálculos, poniéndose unos en obras con el solo fin de ganar y ganar mucho; otros de vender las mercancías, por lo demás Arda Troya sean las consecuencias las que sean - No es este mi modo de ver: Nunca supe sacrificar lo útil a la codicia - pues por última vez le diré, si le parece a V. P. que mis cortos conocimientos les puedan ser de algún provecho puede disponer de ellos con libertad y sin interés, pero con la condición preliminar que se deban emplear la clase de materiales que he expresado en mi anterior Presupuesto y que los operarios que deben trabajar en la obra sean de mi agrado y sujetos de aptitud; por fin que me se conceda aquella confianza que es la verdadera garantía que tiene derecho de reclamar un Arquitecto Director de Obra cuya responsabilidad queda expuesto.

No exijo a la fuerza esa confianza si no sé inspirarla a V. P.; cada cual es libre de sus opiniones y de prodigarla a quien o con quien mas simpatiza; por lo mismo será que no me ofenderá si V. P. se dirige a otro para que lo asista y dirija la obra - Sin embargo era de mi esencial deber hacerle esta declaración, pues el cumplimiento de ella me es imposible hacerme cargo de dirigir las restauraciones que se han de practicar en el Templo de San Francisco.

El Sr. Don Victorio García de Zúñiga el cual a nombre de V. P. me habló sobre este asunto está impuesto de la definitiva mía resolución - por consiguiente resolverá V. P. lo que le parezca más conveniente, íntimamente convencido que le será muy fácil hallar sujetos con que entenderse con mayor facilidad que conmigo, que tengan entre otras aptitudes la de acomodarse a la voluntad ajena y prontos a transar sobre la solidez de la obra si le han cuenta, moneda que no hallara V. P. en mi, pues que los trabajos que he propuesto en la circunstancia actual están fundados solo en principios matemáticos [...], comida indigesta para muchos, y también por el poderoso motivo de suponerse degradados si se sometiesen a la dirección de un Arquitecto, por la costumbre de suponerse más de lo que no son.

Dios G. V. P. M. A.

C. Z.

[Rúbrica]

2- Fray Nicolás Aldazor Presidente del Convento de San Francisco responde a Carlos Zucchi. [ASRe]

*Sr. Ingeniero de la Provincia Don Carlos Zucchi*

He recibido su nota del 10 del corriente, cuyo contenido a pesar de haberlo leído, y meditado detenidamente me es demasiado obscuro y misterioso, sin embargo de que Usted se propone *exponerme la verdad sin rodeos*. Yo no sé, ni he podido atinar a viene aquello de *arda Troya, y sea lo que sea*, cuando hasta ahora no ha habido de parte nuestra la más pequeña oposición a lo dictaminado por usted, sino al contrario una total dependencia, entera docilidad, y la mejor disposición para hacer cuanto usted ha ordenado con respecto a la reparación en este templo, fundados siempre en sus acreditados conocimientos, pues no tenemos el más leve motivo para dudar de ellos, como ni tampoco de su decidido empeño, y buena disposición para realizar la obra proyectada.

No se ha dado por nosotros más paso sobre este asunto, que hablar al Sr. Sartorius [Sartorio] para que corra con la obra, no porque se le resultase más fácil de acomodarse a otra voluntad que a la de usted, sino porque usted mismo, y el Sr. Victorio cuando aún estaba en el Ministerio de Gobierno lo indicaron al efecto. Yo mismo di cuenta a usted oportunamente de estar ya allanado, y convenido dicho Sartorius a hacerse cargo del trabajo mencionado, cuya resolución lejos de contrariarla la aprobó usted diciéndome en seguida que podía proceder a tratar con los demás oficiales en sus respectivos ramos, y cuando ya me disponía a hacerlo, y había tomado las correspondientes medidas para dar principio a la obra en el siguiente mes, me ha sorprendido usted con su inesperada comunicación. No encuentro pues en nuestro procedimiento mérito alguno para que usted se manifieste agraviado, suponiendo que yo me haya dirigido a otra, u otras personas, que simpaticen, o se avengan mejor con nosotros.

Dios guarde a usted muchos años. Convento de San Francisco en Buenos Aires, y Septiembre 18 de 1833.

Del At[en]to y Seg[ur]o Serv[id]or y Capellán  
Q. S. M. B.

Fray Nicolás Aldazor  
[rúbrica]



# .| PALACIO EPISCOPAL DE BUENOS AIRES |.

Buenos Aires, 1834

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 332, 177/10,  
334, 342, 619, 807, 580,  
952, 733, 921, 957, 958,  
959, 961, 963.

Mediante un decreto del 26 de abril de 1834, y en relación directa con la definición del complejo catedralicio, el gobierno ordena al Ingeniero Arquitecto de la Provincia la realización de un proyecto de palacio episcopal en los terrenos contiguos a la catedral. Para ello Zucchi realiza un detallado relevamiento del terreno (N° 332). La serie de dibujos preparatorios (N° 177/10, 342, 334) indican la existencia de un único modelo de disposición en planta. Un sistema de tres patios con jardín en el último de ellos. La particularidad de la organización, más bien tradicional, está en el modo en que el edificio se relaciona con la contigua catedral: a través de un patio lateral de servicios (N° 961, 952, 733). El esquema está planteado en dos niveles con galerías abiertas en planta baja y cerradas en el primer piso. El patio principal presenta un peristilo de pilastras dóricas que en la cara menor se vuelven dobles para asegurar la continuidad rítmica en todo el contorno (N° 959). El segundo patio, en cambio, es netamente de servicios y la cantidad de columnas se reducen; contiene además un acceso secundario para que lleguen a él los carruajes desde la calle. La planta se asemeja,

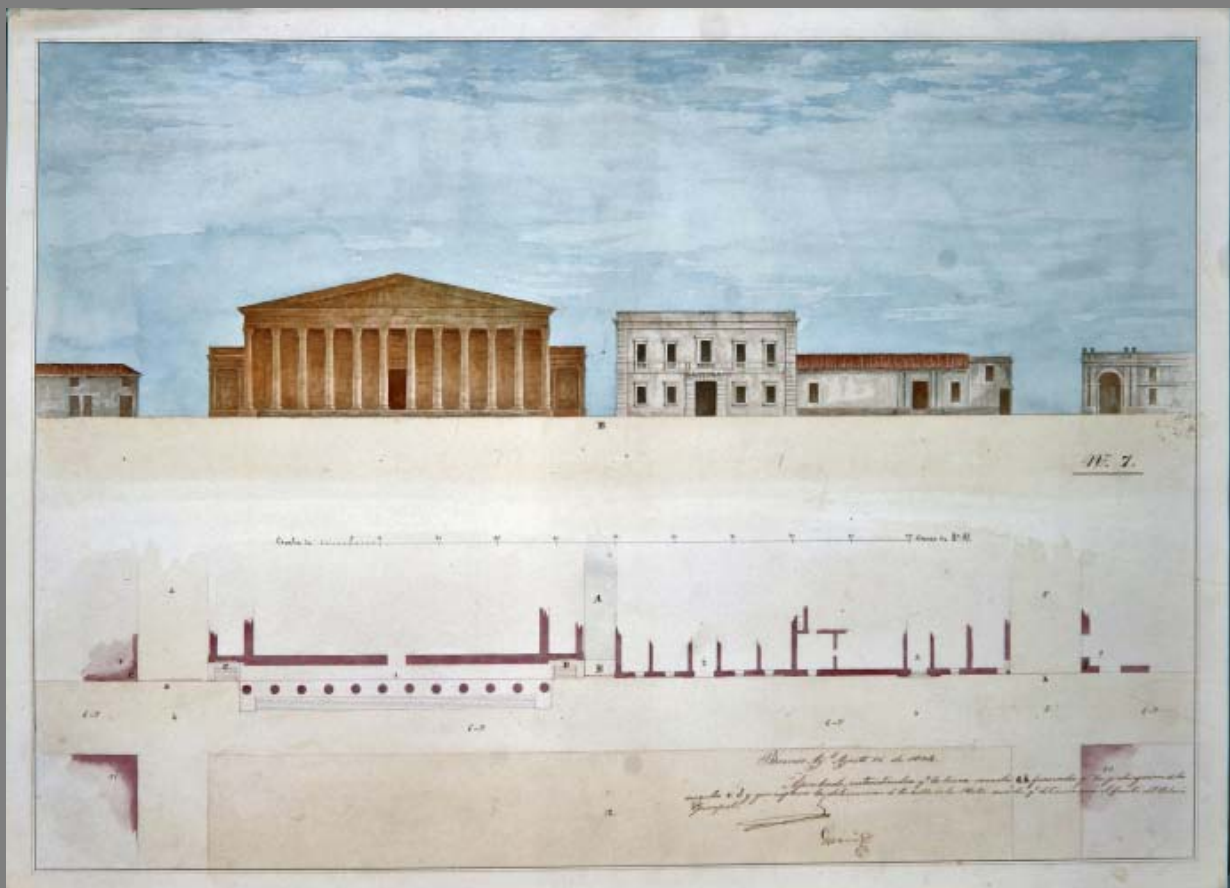
en parte, a la construida en 1862, aunque esta se ejecutó a partir de un sólo patio y no exhibe el tipo de relaciones más elaboradas que Zucchi establece con el templo contiguo.

A diferencia de la planta, la fachada presenta dos versiones. Ambas son decididamente austeras en relación con la exuberancia del orden corintio de la catedral. La definitiva muestra una ausencia absoluta de órdenes y una severa portada enmarcada por un almohadillado recto (N° 957). La alternativa (N° 580) propone una arquería en planta baja, probablemente para unificar aún más el edificio con los sectores aporticados de la plaza como la Vereda Ancha. De todos modos, a pesar de esa diferencia en ambas alternativas, el planteo ornamental es coincidente en las dos caras y se acerca al Neorrenacimiento italiano que será el estilo corriente después de la caída de Rosas.

El proyecto completo con presupuesto incluido es presentado por Zucchi el 1° de agosto de 1834 y aprobado casi inmediatamente por el ministro García, su realización seguramente obedece a la política de acercamiento entre el gobierno y la Iglesia luego de los turbulentos años de la década

**ASRe AZ 957**

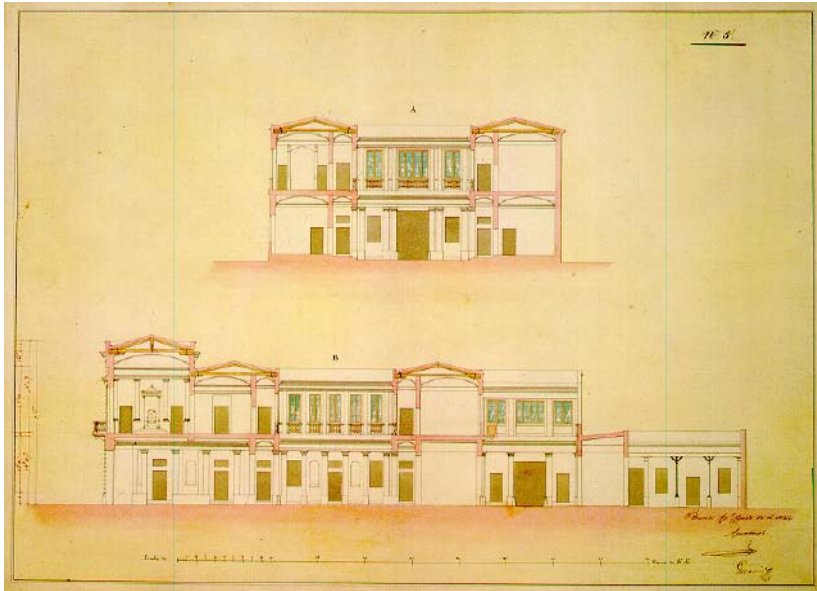
Palacio Episcopal de Buenos Aires. Estudio del sector de Plaza de la Victoria con el nuevo edificio. Buenos Aires 5 de agosto de 1834. Tinta y acuarela sobre papel grueso. Sin firma con aprobación de M. J. García. Escala: Varas de Bs. As. 509 x 480 mm.



del 20. La iniciativa arquitectónica del Estado desarrollada en esos años incluía también la finalización de la catedral, la construcción o restauración de las capillas existentes en los pueblos de campaña y la construcción de este edificio que debía albergar al obispo Mariano Medrano, cuyo nombramiento era fruto de las nuevas relaciones entre el gobierno provincial y el Vaticano.

La imagen de la lámina N° 957 permite observar el sentido de conjunto que el arquitecto quería otorgarle a la totalidad de la plaza y la diferencia de caracterización entre el templo y la casa del obispo.

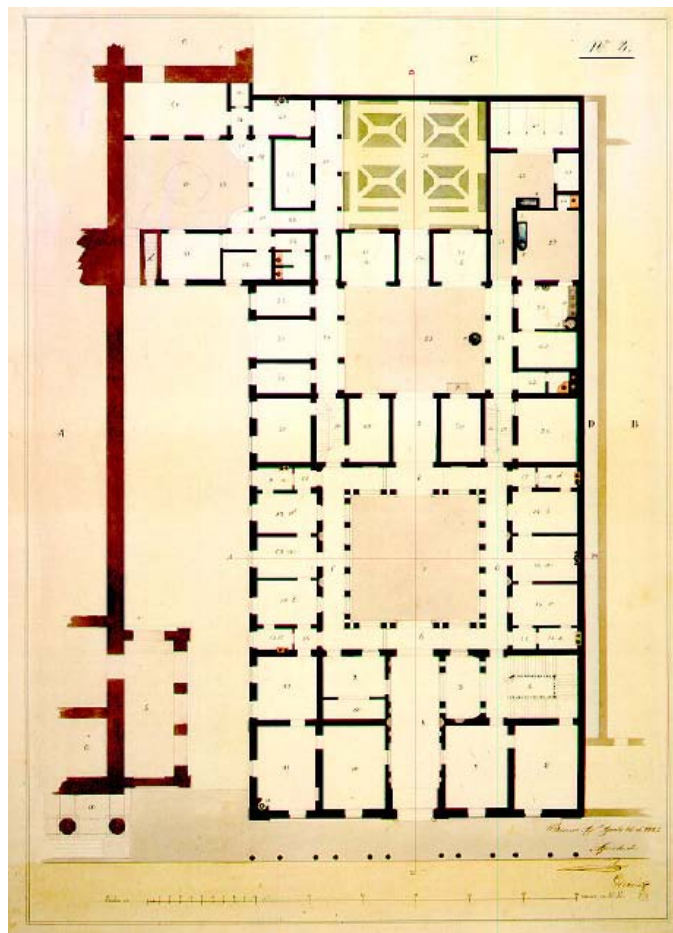
**Fernando Aliata**



**ASRe AZ 959**

Palacio Episcopal de Buenos Aires. Corte transversal y longitudinal.

Tinta y acuarela sobre papel grueso. Buenos Aires, 5 de agosto de 1834. Sin firma con aprobación de M. J. García. Escala: Varas de Bs. As. 509 x 708 mm.



**ASRe AZ 961**

Palacio Episcopal de Buenos Aires. Planta baja del edificio con detalle de las partes aledañas de la catedral.

Tinta y acuarela sobre papel grueso. Sin firma, con aprobación de M. J. García. Escala: Varas de Bs. As. Sin fecha. 509 x 708 mm.

# .| PROYECTO DE UNA CAPILLA EN EL PUEBLO DE QUILMES |.

Buenos Aires, 1828-1834

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ. N° 032/1,  
032/2, 032/3, 032/4,  
032/5, 032/6, 032/7,  
032/8, 607, 608, 806

Se trata de una capilla de tipo tradicional de una sola nave, con coro sobre el atrio, un solo altar, un transepto con sacristía y batisterio a los lados que no llegan a conformar un crucero, ya que los laterales están cerrados por tabiques. Es una tipología similar a otras capillas de campaña, como la construida en San Vicente por F. Senillosa o la proyectada por Carlos E. Pellegrini en 1853 y publicada en la *Revista del Plata*. El único detalle distintivo frente al modelo tradicional es la aparición de cuatro ventanas termales en las cuatro fachadas, en correspondencia con los ejes de simetría. La techumbre responde al modo habitual: una cabriada vista. La fachada principal presenta dos versiones, una con nartex de cuatro pilastras dóricas y "otra fachada más económica" que prescinde del pórtico. La serie de planos N° 32 contiene el proyecto definitivo y sus alternativas, las láminas 607, 608 y 806 son bocetos previos.

Un informe de Zucchi existente en el AGN nos permite conocer algunos detalles de este proyecto. El 13 de marzo de 1834, en un escrito presentado a las autoridades, el arquitecto realiza un análisis de un derrumbe

producido en la capilla del pueblo de Quilmes que estaba en construcción en ese momento. Según Zucchi: "el origen del desagradable suceso proviene de la injerencia de hombres que faltos de conocimientos precisos se proponen a dirigir obras, llegando su temeridad hasta despreciar los consejos de personas del arte. Con este abuso de trabajar arbitrariamente, sin plano y sin dirección, no hay que extrañar lo que ha sucedido"<sup>1</sup> Visto el contenido del informe, el ministro García aconseja al arquitecto precisar el presupuesto de los materiales y atenerse al plano formulado por el mismo Zucchi en 1828. De esta documentación se desprende que el proyecto fue elaborado cuando éste estaba a las órdenes de Pons como Segundo Ingeniero de la Provincia. La existencia de una obra ya iniciada nos permite suponer que el proyecto definitivo, realizado a partir de junio de ese año, puede haber sido ejecutado aprovechando algunas estructuras existentes, cuestión que confirma el plano N° 32/1 que demuestra la importancia de la obra ya ejecutada. Esto puede explicar un resultado bastante diferente a la capilla de Pergamino mucho más neoclásica en su concepción. Lo que no puede precisarse

mediante el análisis de la documentación es si existían diferencias entre el proyecto de 1828 y el de junio de 1834. No ha podido establecerse si el proyecto fue finalmente construido según el diseño del arquitecto.

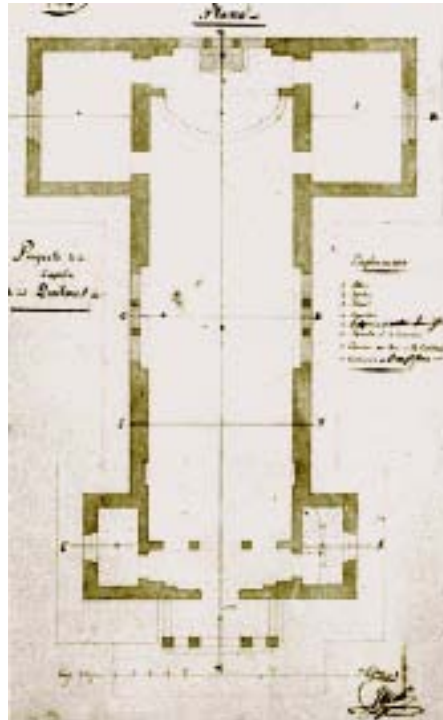
### Fernando Aliata

ASRe AZ 32 / 4

Capilla en el pueblo de Quilmes. Fachada principal. Variante sin pórtico de acceso. Tinta y acuarela, sobre papel blanco fino. Firmado por Carlo Zucchi. 10 de junio de 1834.

430 x 280 mm.





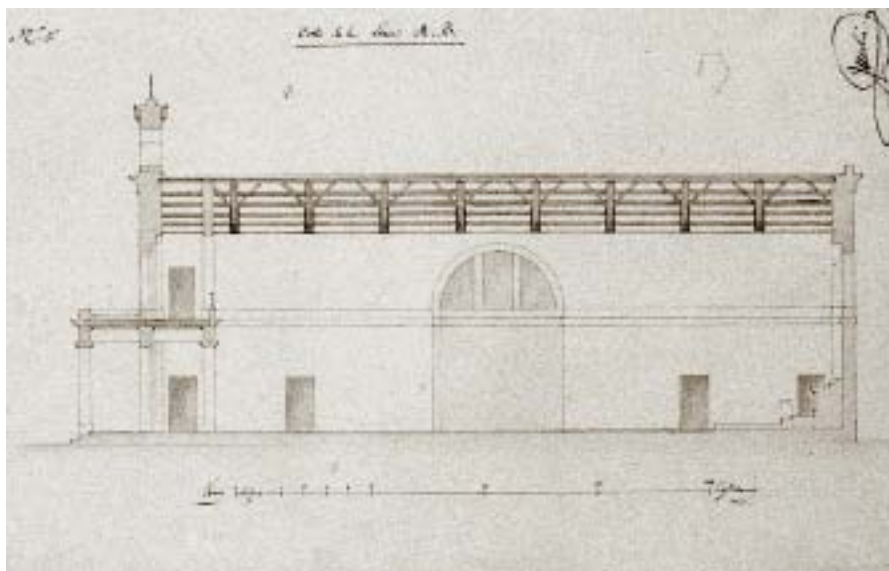
ASRe AZ 32/2

"Proyecto de la capilla de los Quilmes". Planta de nave única con explicaciones.

Tinta y acuarela sobre papel blanco.

10 de Junio de 1834.

430 x 280 mm.



ASRe AZ 32/5

Capilla del pueblo de Quilmes. "Corte de la línea A-B". Corte longitudinal. Tinta y acuarela sobre papel blanco.

430 x 280 mm.

# .| PLANO DE UNA IGLESIA PARA EL PUEBLO DE PERGAMINO |.

Buenos Aires, 1830

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 107

El diseño N° 107 muestra una capilla de una sola nave con una estructura muraria envolvente en la cual se destacan robustas pilastras que sostienen arcos de medio punto. Sobre los arcos se apoya una falsa bóveda que oculta la cabriada del sencillo techo a dos aguas que cubre el templo. El único detalle destacable de la simple composición es un dibujo de doble ábside que sirve para contener el altar y la sacristía. La fachada, con campanario central, muestra un pórtico con cuatro pilastras dóricas.

Dentro del plan reestructuración de las capillas de campaña que hemos ya citado, Zucchi intervino en el proyecto de varias de las sedes comarcales: Quilmes, San José de Flores y Pergamino. En este último caso, a diferencia de otros como el de Quilmes en los que tuvo que respetar construcciones previas, el proyecto presentado parece provenir de mano directa del arquitecto y, pese a su escala, muestra una serie de recursos compositivos que lo diferencian totalmente de los ejemplos tradicionales.

Curiosamente esta obra no figura en la Colección de los principales proyectos. La lámina aparece firmada por Juan Pons y Carlo Zucchi, por lo que

podemos deducir que su realización corresponde a la época en que el arquitecto italiano ejercía el cargo de Segundo Ingeniero de la Provincia a las órdenes del primero. El conjunto, en líneas generales, se asemeja a las capillas que, durante el período de la Restauración, se erigieron en el interior de Francia y supone una renovación en relación al tipo de templos de carácter modesto que se construían por entonces en los pueblos del interior bonaerense. En general, las pequeñas capillas eran producto de la intervención de maestros alarifes a quienes Zucchi critica en algunos informes oficiales por la falta de conocimientos que poseían para realizar obras de arquitectura. Esta impericia causaba muchas veces una temprana ruina de las humildes iglesias que debían ser constantemente reparadas.

Más allá de las acciones durante el primer gobierno de Rosas, la construcción o reparación de los templos en los poblados cercanos a la capital cobró nuevo impulso en los primeros meses de 1834. En esa fecha, como Ingeniero de la Provincia, Zucchi citó a todos los maestros mayores de la ciudad para informarles cuales eran las disposiciones de servicio al Estado que estos deberían cumplir y que dentro de éstas estaba el



deber de inspeccionar los templos de campaña. Sin embargo, los maestros se negaron a obedecer las normas alegando problemas de salud o exceso de trabajo, debiendo finalmente intervenir el ministro García para obligarlos a concurrir a Cañuelas y Morón a los efectos de reparar e inspeccionar las capillas de esos pueblos en febrero de ese año.

A pesar de los esfuerzos de Zucchi, y sus insistentes llamados a los maestros constructores, en la década de 1850 el problema seguía sin solución en muchos de los poblados. En su *Revista del Plata*, Carlos Enrique Pellegrini reclamaba la necesidad de realizar pequeñas capillas rurales, proponiendo prototipos de proyectos que, a diferencia de la experiencia de Zucchi, planteaban diversas soluciones estilísticas que el ingeniero clasifica como: clásico, neogótico y mixto.

### Fernando Aliata

#### ASRe AZ 107

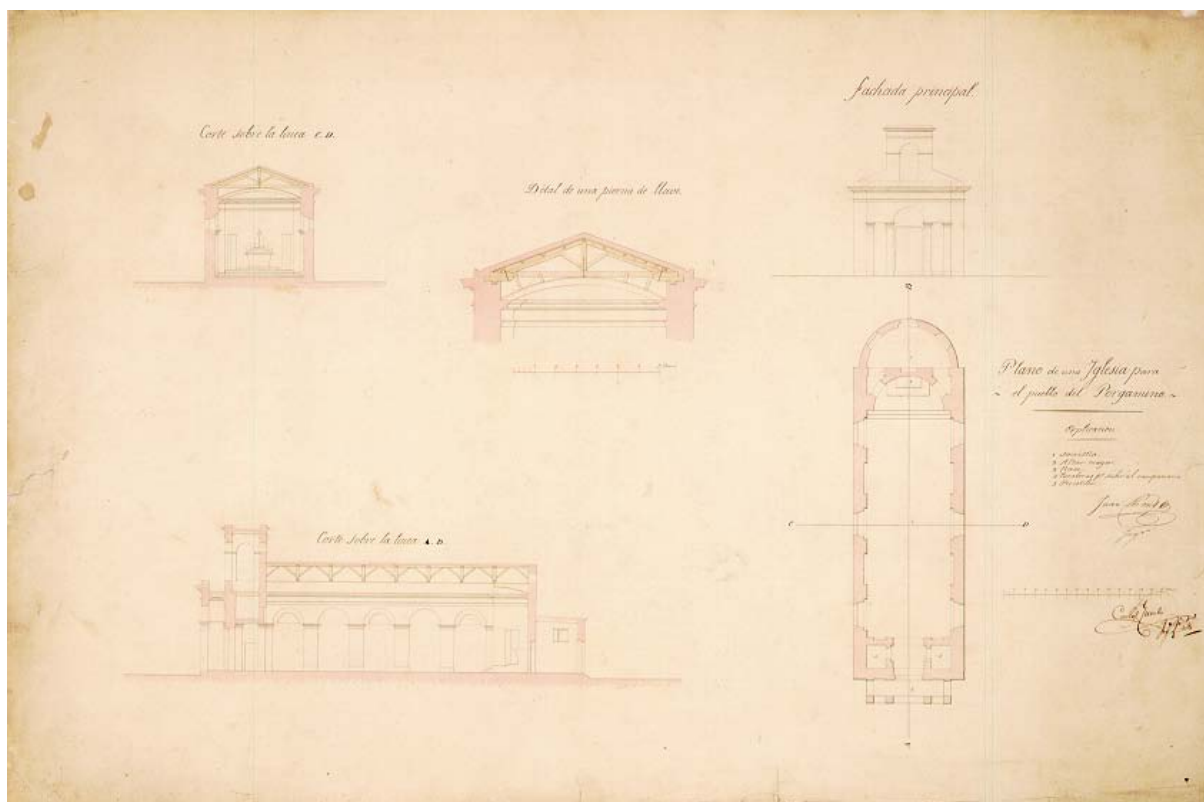
Iglesia para el pueblo de Pergamino. Proyecto.

Planta, corte transversal y longitudinal, fachada principal y detalle de cabriadas. Con denominación de locales y explicación.

Tinta y acuarela sobre papel grueso listado.

Escala: Varas. Firmado por Juan Pons y Carlo Zucchi.

660 x 980 mm.



# .| CATEDRAL DE BUENOS AIRES. RELEVAMIENTO DE CARLO ZUCCHI |.

Buenos Aires, 1836

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 131,  
505, 831.

La Catedral era al comenzar el siglo XIX un viejo e inacabado problema para la ciudad de Buenos Aires. El antiguo edificio, el tercero realizado desde la fundación de la ciudad, se había desmoronado en mayo de 1752 comenzándose en 1755, a partir de un proyecto que se cree de Antonio Masella,<sup>1</sup> a construirse el interior que conocemos actualmente: una iglesia de planta en cruz latina de tres naves y dos hileras de cinco capillas laterales que, según Buschiazzo, se corresponde perfectamente, salvo algunas pequeñas variaciones, con el proyecto original del arquitecto saboyano. Para esta configuración se pretendió mantener en principio la antigua fachada, probablemente obra de Primoli y Bianchi, pero se comprobó luego que ésta no guardaba relación con el nuevo edificio, de allí que le fuese encargado al ingeniero José Custodio Sa y Faría<sup>2</sup> el diseño de una nueva portada. Esta intervención, según el proyecto que se conserva en el Archivo Zucchi (N° 144, 146, 147, 148, 149), modificaba en parte la planta original, generando dos torres laterales que encerraban una configuración tradicional remarcada en la nave central por dos órdenes de columnas dóricas superpuestas. Sin embargo, nada de esto último llegó a edificarse,

ya que además de las dificultades que creó el mismo proyecto de Masella, cuya cúpula debió ser demolida y vuelta a construir con el auxilio de una comisión de técnicos, no se contaron con los fondos suficientes para concluirla. Como consecuencia, a principios del siglo XIX, el frente presentaba un aspecto ruinoso. Posteriormente, según García de Loydi, durante los últimos años de la dominación hispánica, se intentó infructuosamente poner fin a los trabajos y para ello se le encargó un proyecto de nueva fachada al arquitecto Tomás Toribio. Esta comenzó a construirse, aunque fue interrumpida al poco tiempo de iniciada, probablemente a causa de las Invasiones Inglesas.<sup>3</sup> Hacia 1807, según nos muestra el dibujo realizado por Elliot, delante del templo inconcluso sólo se podían ver algunos muros de cerco que impedían una apreciación cierta del estado en que se encontraban las primeras hiladas de los cimientos de las torres laterales, única materialización concreta del proyecto de Toribio. Una imagen posterior de Vidal, fechada en 1818 y tomada desde los arcos de la Recova, deja ver el edificio prácticamente en las mismas condiciones, ya que nada había podido hacerse en los primeros y accidentados años posteriores

a la independencia. Con ese aspecto de precariedad e indefinición, llegó el templo hasta los comienzos de la década de 1820 en que se decidió concluirlo.

El impulso para su finalización fue iniciativa del ministro Rivadavia, dentro de su plan de reformas urbanas, teniendo como ejemplo las realizaciones del París napoleónico que el mismo Rivadavia había conocido durante su estadía europea. El proyecto –una verdadera fachada de templo antiguo– carece de elementos que permitan una identificación precisa con el carácter de edificio cristiano que la teoría clásica preconizaba. En realidad, parece acercarse más a lo expresado en el decreto ereccional de noviembre de 1821: la idea de templo votivo dedicado a los ejércitos de la independencia. En efecto, el decreto comunica las claves simbólicas que se le quieren dar a la nueva fachada. El pórtico deberá ser, según sus impulsores, un monumento celebratorio de gratitud a la Divina Providencia por las victorias alcanzadas y el reconocimiento al ejército de la independencia, una acción de gracias por esta independencia que garantizará, de ahora en más, la libertad y la civilización.<sup>4</sup> Se trata de un programa que no presenta ninguna invocación estrictamente religiosa. Si bien esta formulación programática aparece aquí por primera vez, no es realmente una verdadera innovación. Es en sí una costumbre que se había generalizado en los decenios posteriores a la Revolución Francesa y que permitió que muchos edificios religiosos fuesen reacondicionados a partir de programas de un carácter más laico, como verdaderos templos clásicos entre los cuales, la conversión de la iglesia votiva de Santa Genoveva de París en Panteón de los franceses, asume un carácter emblemático.<sup>5</sup> Esta acción, seguramente, tuvo el apoyo de la facción galicana del clero consustanciada con el proyecto rivadaviano que no veía con malos ojos la idea de unificar la tradicional función

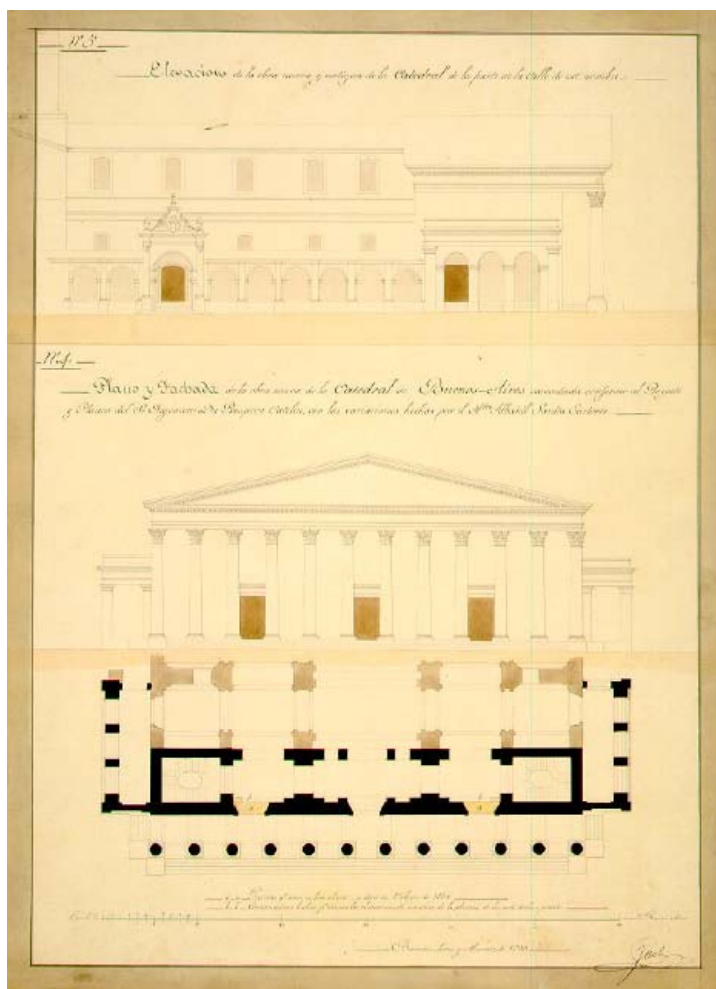
#### ASRe AZ 131

Catedral de Buenos Aires. Relevamiento de la fachada (en negro la obra nueva, en tostado la parte existente). Tinta y acuarela sobre papel blanco medio. Escala Varas de Bs. As., marzo de 1836. Sin firma. 730 x 525 mm.

Nota: N° 5 "Elevación de la obra nueva y antigua de la catedral de la parte de la calle de ese nombre". N° 4 "Plano y Fachada de la obra nueva de la catedral de Buenos Aires ejecutada conforme al Proyecto y Planos del S° Ingeniero D° Prospero Catelin, con las variaciones hechas por el Mtro. Albañil Santos Sartorio"

Nota: aa "Puertas q° recién se han abierto: es decir en Febrero 1836.

Nota: bb " Construcciones hechas p° disimular el inconveniente simétrico de la abertura de las antes dichas puertas".



religiosa del templo con las nuevas actividades celebrativas del Estado.

El contacto de Zucchi con la obra es continuo, dirige en sus inicios como Arquitecto de la Provincia las últimas intervenciones sobre el pórtico de Catelín antes de que se paralice el trabajo. En 1829, como puede verse en la ficha respectiva, presenta un proyecto alternativo; posteriormente, en 1833, es llamado por una comisión encargada de reactivar la obra que le encomienda la presentación de un presupuesto y memoria para su finalización. En enero de 1835 presenta otro proyecto alternativo al de Catelín que incorpora dos torres laterales que enmarcan la columnata existente. La iniciativa es desestimada y el gobierno llama al maestro Santo Sartorio, quien ofrece realizar un plan más modesto que luego Zucchi juzgará como una torpe intervención.

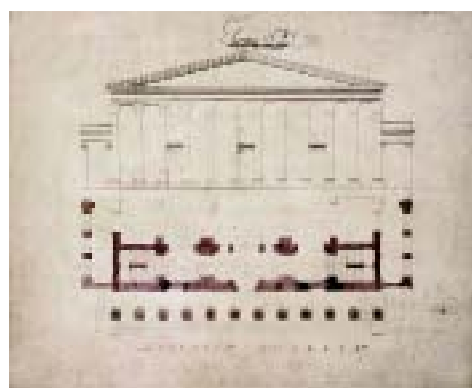
El cuidadoso relevamiento del arquitecto (N° 131, 505 y 831) nos muestra, no el estado real, sino el aspecto que la obra debía tener una vez terminada según el proyecto de Catelín: con órdenes corintios realizados en bronce, un entablamento simple y sin ningún tipo de decoración por fuera de la de derivación arquitectónica en el tímpano. A ello agrega las modificaciones realmente realizadas por Sartorio: sobre todo las dos puertas laterales que no existían en el proyecto original. El documento también nos muestra el aspecto que presentaba por entonces la fachada lateral en la cual se superponía la iglesia colonial, con su puerta con ornamentación barroca hacia calle San Martín, con la nueva y contrastante estructura templaria. Si bien el dibujo principal está fechado en 1836, cuando Zucchi residía ya en Montevideo, seguramente fue elaborado a partir de un relevamiento realizado con anterioridad. La ejecución de los primeros esquicios N° 505 y 831 puede haber coincidido con el momento en que Zucchi es llamado, en 1833, para conformar la comisión a la que hacíamos referencia.

En los años posteriores a su partida de Buenos Aires Zucchi se muestra muy interesado en conocer las vicisitudes de la construcción del templo y la actuación de Sartorio a quien permanentemente fustiga, según puede entreverse en las cartas de de Angelis y en un documento duramente crítico sobre el proyecto de torres laterales realizado por el maestro albañil.<sup>6</sup>

**Fernando Aliata**

**ASRe AZ 505**

Catedral de Buenos Aires.  
 Relevamiento. Planta y  
 fachada. Lápiz, tinta y  
 acuarela sobre papel  
 grueso. Sin firma.  
 Escala: Varas y Toesas.  
 Sin fecha.  
 670 x 483 mm.



<sup>-1</sup> Antonio Masella, arquitecto de origen saboyano, radicado desde 1748 en Buenos Aires luego de la expulsión de los jesuitas se transformó en el único profesional con conocimientos específicos sobre la materia en un medio, en general, dominado por los ingenieros militares. Al respecto véase: José Torre Revello, "Un arquitecto del Buenos Aires del siglo XVIII, Antonio Masella", en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1945, tercera época, año III, N° 1.

<sup>-2</sup> José Custodio Sa y Faría, fue un ingeniero militar portugués que, tomado prisionero por Cevallos después de la capitulación de Santa Catalina, pasó al servicio de España realizando importantes comisiones tanto en las obras públicas militares como civiles del Virreinato. Cf. Haydeé Martín, Alberto de Paula, Ramón Gutiérrez, *Los ingenieros militares y sus precursores en el desarrollo argentino (hasta 1930)*, Buenos Aires, Fabricaciones Militares, 1976.

<sup>-3</sup> L. García de Loydi, "La catedral de Buenos Aires", *Cuadernos de Buenos Aires*, XXXVI, Buenos Aires, 1971 y también Manrique Zago (editor), *La catedral de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1988

<sup>-4</sup> Transcribimos a continuación el Decreto del Departamento de Gobierno del 10 de noviembre de 1821.

"Cuando la patria se prepara a dar una prueba sin ejemplo de su reconocimiento al ejército que ha conquistado la independencia; y cuando colocada en su más digna aptitud se ocupa de garantizar a todas las clases el fruto de esa misma independencia -la libertad y la civilización; el gobierno cree que para perfeccionar esta obra inmortal debe contraerse a patentizar los sentimientos de gratitud y gracias que rinde a la protección que la DIVINA PROVIDENCIA se ha dignado acordar a este país. Los recursos no corresponden ciertamente a deseos tan justos; más el gobierno cumplirá en esta parte su deber, no imponiéndose más límites que los que dicte la posibilidad. En su virtud decreta lo siguiente:

1. El templo catedral de esta capital será concluido conforme al plan presentado por el Departamento de Ingenieros, y aprobado por este gobierno.
2. Se separará anualmente de los fondos de la iglesia la cantidad que demanda su culto y decoro; y todo el resto, incluso el producto de las propiedades que pueden venderse útilmente, queda adscrito a los costos de la construcción de dicho templo.
3. Lo que no sufraguen las cantidades designadas por el artículo anterior, lo proveerá el gobierno por decreto especial, y con la previa sanción de la representación de la provincia.
4. El ministro secretario de gobierno nombrará un administrador de la obra, con la dotación de sesenta pesos mensuales a los fondos de la fábrica.
5. Será del cargo del administrador la contabilidad, el acopio de materiales, y la inspección de todos sus ramos.
6. Se encarga al Ministro Secretario de Gobierno la más pronta y entera ejecución del presente decreto, que se inserta en el Registro Oficial. Rodríguez. Bernardino Rivadavia.

<sup>-5</sup> El edificio de Santa Genoveva, querido por Luis XVI como iglesia votiva que debía rivalizar con San Pedro de Roma o San Pablo de Londres, fue construida en un largo y accidentado proceso. Al estallar la Revolución se decidió convertirla en Panteón de los Franceses ilustres con el objetivo de guardar las tumbas de aquellos ciudadanos que hubiesen prestado importantes servicios al nuevo orden político.

<sup>-6</sup> Sobre las reacciones de Zucchi en relación al proyecto de Sartorio, véase la parte inicial de esta obra.

# .| PRIMER PROYECTO DE MODIFICACIÓN DEL PÓRTICO DE LA CATEDRAL DE BUENOS AIRES |.

Buenos Aires, 1829

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 131, 505, 831.

El conjunto de láminas 120, 121, 122, 123, 124 corresponde a la documentación completa del proyecto. Se trata de una composición de pórtico exástilo con dobles columnas laterales inscripto en un rectángulo enmarcado por dos torres. El orden elegido es el dórico con base sobre una pequeña escalinata. Las torres están compuestas por dos niveles de pilastras superpuestas y definidas por un alomohadillado, seguidas de un último nivel decorado por dobles columnas corintias en las que apoya un pequeño frontis. Entre el primero y el segundo nivel de pilastras se produce una amplia interrupción que permite el desarrollo del tímpano del pórtico central. La diferencia de nivel con el techo del edificio existente es salvada por esta franja lisa que culmina en una balaustrada sobre la que apoyan, a la manera palladiana, estatuas de los padres de la iglesia. El dibujo de la fachada, como es característico en Zucchi, muestra dos variantes de remate para las torres.

La terminación del pórtico de la Catedral de Buenos Aires fue uno de los proyectos a los cuales Zucchi dedicó mayor esfuerzo profesional y técnico durante su residencia en Buenos Aires. Sobre el tema realizó dos versiones: la primera en 1829 y la segunda en 1835. En

el caso de este primer proyecto no ha sido posible encontrar un comitente preciso. En su *Colección de los principales proyectos...*, no aparece como obra pública, o como encargo privado, sino como proyecto "no demandado" por lo que puede suponerse se trate de un ejercicio de emulación destinado a probar entre sus contemporáneos sus dotes como proyectista. También puede pensarse que esta serie de dibujos haya sido ejecutada para ganar el favor de alguno de sus protectores que estaban ligados muy directamente con los sectores más conservadores de la Iglesia como Victorio García de Zúñiga o Tomás de Anchorena, ya que la idea de una propuesta de cambio radical de la fachada en construcción, nos mueve a pensar en una oposición firme de algunos grupos de la elite al modelo edificado por los rivadavianos. En efecto, tanto este proyecto como el siguiente insisten en la necesidad de elevar torres laterales como elementos característicos y tradicionales de la configuración de una catedral metropolitana. Todo esto en el momento en que, caído Rivadavia, el apoyo del federalismo porteño a la fracción identificada con el papado se hace más evidente y la crítica a la nueva fachada puede hacerse explícita.<sup>1</sup>

Desde el punto de vista estrictamente tipológico esta serie de diseños, propuestos en abril de 1829 cuando Zucchi ya es inspector del Departamento de Ingenieros arquitectos de la Provincia es, como puede leerse en una nota aclaratoria colocada detrás de una de las láminas, un “pensamiento arquitectónico”. Un anteproyecto o conjunto de ideas que intenta demostrar el modo en que el arquitecto hubiese procedido de haber recibido el encargo original. El modelo adoptado, puede presumirse, se acerca más al tipo de fachada planteada en el proyecto que comenzara a construir Tomás Toribio en 1805, o a la primera propuesta de Catelin relevada por Mario Buschiazzo.<sup>2</sup> A diferencia del pórtico proyectado y construido por Catelin y Benoit, la propuesta presenta galerías perimetrales que al intentar unificar las distintas fachadas del edificio eliminan de la puerta de la actual calle San Martín la decoración barroca que existía todavía en esa época, como puede verse en el relevamiento de 1836.

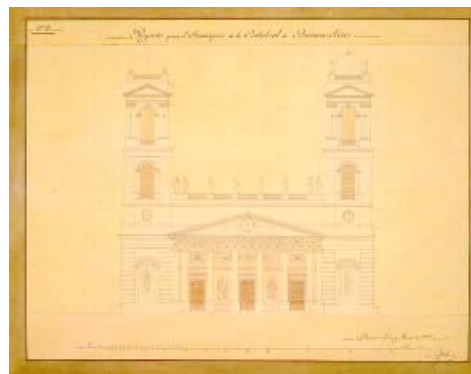
El resultado de la composición es mucho más conservador que la obra existente y denota el gusto del Neoclasicismo del período de la Restauración, más proclive a mezclar el amor por la Antigüedad con la tradición cristiana desarrollada luego de la Contrareforma: inscripciones alusivas, hornacinas con esculturas y estatuas de santos dominando la balaustrada superior, intentan mostrar inequívocamente el carácter del templo.

Sobre este proyecto existe una versión diferente, contenida en un bosquejo N° 765) y tempranamente desechada, que parte del sistema hexástilo con dos torres pero que, a la manera del Saint Suplice de Servandoni, plantea dos órdenes superpuestos: uno inferior dórico y uno superior corintio que finaliza en una balaustrada. La otra diferencia importante entre ambas fachadas está en que el proyecto de Zucchi incluye un sistema de pilastras para las torres en vez del par de semicolumnas que utiliza el modelo parisino.

### Fernando Aliata

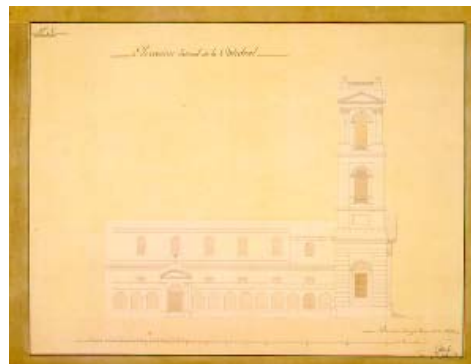
#### ASRe AZ 121

Proyecto de modificación del pórtico de la Catedral de Buenos Aires. Fachada. Tinta y acuarela sobre papel grueso poroso crema. Firmado por Carlo Zucchi.  
Escala: Varas de Bs. As. Marzo de 1829.  
550 x 710 mm.



#### ASRe AZ 123

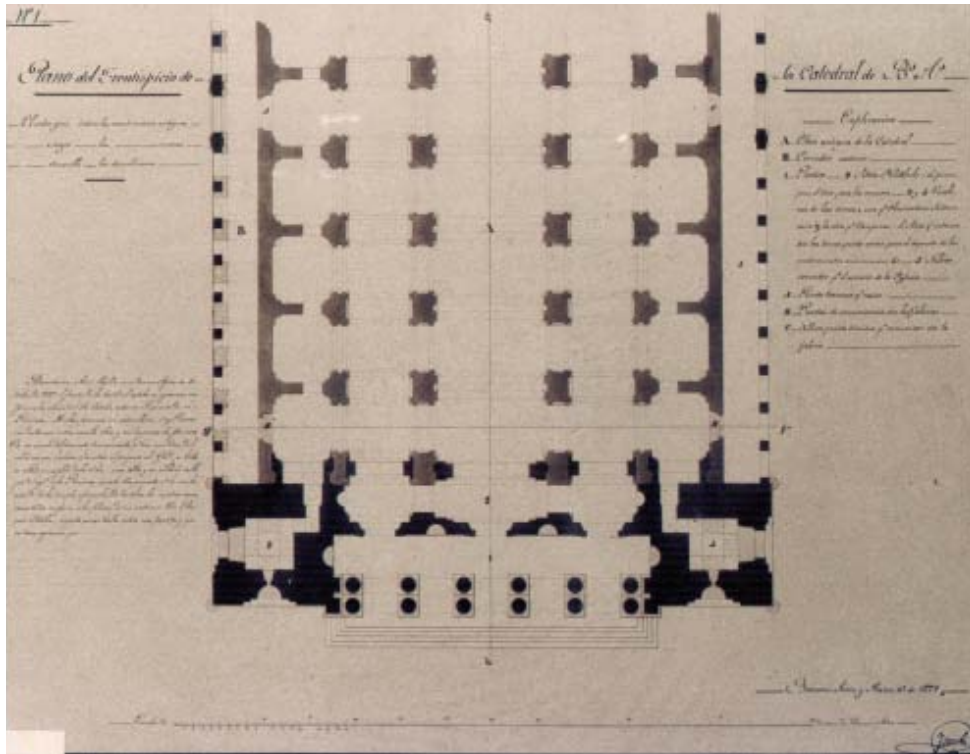
Proyecto de modificación del pórtico de la Catedral de Buenos Aires. Corte longitudinal de una parte de la nave central y corte transversal del pórtico. Tinta y acuarela sobre papel grueso poroso crema. Firmado por Carlo Zucchi.  
Escala: Varas de Bs. As. 15 de marzo de 1829.  
555 x 710 mm.



<sup>1</sup> Véase al respecto Roberto di Stéfano, *El púlpito y la plaza. Clero, sociedad y política de la monarquía católica a la república rosista*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

<sup>2</sup> Mario Buschiazzo, “La fachada de la catedral de Buenos Aires” en *Anales del Instituto de Arte Americano*, Buenos Aires, Instituto de Arte Americano, 1951, N° 4.





ASRe AZ 120

Proyecto de modificación del pórtico de la Catedral de Buenos Aires. Planta, en negro la obra a construir, en grisado lo existente, en amarillo la demolición. Tinta y acuarela sobre papel grueso poroso crema. Firmado por Carlo Zucchi. Escala: Varas de Bs. As. 15 de marzo de 1829. 560 x 710 mm.



# .| SEGUNDO PROYECTO DE MODIFICACIÓN DEL PÓRTICO DE LA CATEDRAL DE BUENOS AIRES |.

Buenos Aires, 1835

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 94; 97;  
98; 919

## DOCUMENTOS ESCRITOS

1. ASRe, AZ carte professionali minute e memorie, 2 Memorias diversas elevadas al superior gobierno de Buenos Aires. Buenos Aires [1835].

Zucchi se queja por su separación de la obra de la Catedral. 1835.

2. ASRe AZ carte professionali, minute e memorie, 2. Anotazioni sulle torri della catedrale progettata dal maestro Santo Sartorio.

Al poco tiempo de asumir por segunda vez la gobernación, Rosas decide ejecutar una serie de medidas contrarias a la política religiosa desarrollada por el grupo rivadaviano durante la década de 1820. La nueva estrategia que inaugura el Restaurador está marcada por un acercamiento a la Iglesia romana que se materializa, en el campo de la edificación, mediante la devolución a la orden franciscana de su convento, expropiado en 1822, la restitución a los jesuitas del colegio y la iglesia de San Ignacio, así como la realización, en 1834, de un proyecto para la nueva sede episcopal. Por otra parte, el gobierno dispone la reanudación de los trabajos de la inconclusa catedral cuyas obras son parcialmente inauguradas el 11 de noviembre de 1836, día de San Martín.

Estos antecedentes explican la existencia de un segundo proyecto para el pórtico de la catedral que Zucchi elabora a comienzos de 1835, aunque extrañamente no se trata de un encargo oficial ya que los diseños están fechados algunos meses antes de que el gobierno decida continuar las obras. Seguramente, como en el caso de la primera iniciativa, la idea de Zucchi está relacionada con los grupos del federalismo porteño más cercanos a la Iglesia que intentan modificar radicalmente el pórtico erigido durante la etapa rivadaviana. Si bien el proyecto es presentado en enero, luego de la reasunción de Rosas como gobernador, en abril la situación cambia. El Restaurador aprueba la idea de transformar la fachada, pero encarga el proyecto a Sartorio y no a Zucchi a quien en teoría le correspondía realizar el trabajo como Ingeniero de la Provincia. Si bien el arquitecto protesta por su exclusión mediante una nota elevada al ministro José María Rojas y Patrón, la respuesta del funcionario es negativa ya que entiende que la obra está fuera de su jurisdicción pues la conclusión del templo ha sido encargada al Ministerio de Hacienda. Sabemos que esta acción del gobernador, probablemente en un todo de acuerdo con el canónico Satur-

nino Segurola según se desprende de un documento redactado por Zucchi, es el motivo central de su renuncia y su posterior pasaje a Montevideo. Seguramente la preferencia por Sartorio haya herido profundamente el amor propio del arquitecto según parece probarlo los comentarios irónicos al diseño del maestro albañil en un escrito crítico sobre el mismo elaborado en Montevideo y probablemente dirigido a de Angelis. Dicho documento es también muy detallado en relación con el programa arquitectónico que, de acuerdo a la opinión del arquitecto, debe cumplir el templo.<sup>1</sup> Prueba de la desilusión final que produjo en Zucchi la decisión del gobierno la encontramos también en una carta dirigida a Javier García de Zúñiga fechada en Buenos Aires el 10 de Junio de 1835 en la cual confiesa el sinsabor que le produce la preferencia gubernamental por Sartorio. "El trabajo que le había sido especialmente encargado ha pasado a otras manos más diestras (pero en intrigas) [...] aunque la obra a la que me había ocupado con el acostumbrado esfuerzo (por ser sonso) no producía ventaja alguna pecuniaria y no la producirá, creo, para el que [...] se ha hecho cargo de ella..."<sup>2</sup>

El proyecto está formulado en tres láminas en papel opaco acuarelado con un recuadro color sepia (N° 94, 97, 98). Existe además un diseño preparatorio donde pueden verse los primeros esbozos de trazado de las torres laterales (N° 919). El trabajo es bastante paradójico, ya que si bien intenta acomodarse a la situación existente, modificando en lo menor posible lo ya realizado, se diferencia radicalmente de las intenciones de Catelin. Para poder lograr esta diferenciación utiliza un recurso inteligente: la generación de una fachada de mayores proporciones que se sitúa por detrás del pórtico, lo que permite empequeñecer la importancia del mismo y servir de soporte a las dos torres laterales. En planta puede verse el sutil aprovechamiento de la obra realizada, a partir del engrosamiento de sus muros para sostener esta fachada nueva que contiene formalmente al frontis y sus doce columnas. El resultado se asemeja a los ejemplos de catedral ganadores *Grand Prix* de la academia francesa a comienzos del siglo XIX como los de Chatillon y Grillon los cuales, pese a tener importantes diferencias con nuestro proyecto, utilizan el mismo recurso de colocar al pórtico como un elemento más dentro de la composición y no como elemento central que evoca directamente el modelo templario. En los dibujos de alzada pueden verse otra vez las variantes posibles para el coronamiento de las torres y la proliferación de ornamentación sacra. En ese sentido el arquitecto utiliza los mismos recursos que en el proyecto de 1829. La fachada lateral muestra nuevamente la intención de hacer desaparecer el portal sobre la calle San Martín.

Este planteo definitivo del arquitecto está relacionado también con una gestión realizada en 1833 que seguramente le sirve para familiarizarse más con la obra realizada por

Catelin. En esa fecha, recibe una invitación para sumarse a esa Comisión encargada de finalizar los trabajos de la fachada y como resultado de su actuación produce un informe en el cual justifica que el presupuesto sea “harto crecido”. Según Zucchi la obra tiene que ser ejecutada desde el digno objeto a la que es consagrada y por lo tanto debe ser sólida y majestuosa. Debe necesariamente alejarse del tipo de economía utilizada para las obras particulares y acercarse, sin ser dispendiosa, a la que rige a los monumentos “que deben atestar a la posteridad el grado de civilización de las naciones que son las páginas más inteligibles de la historia de los pueblos”. En esta intervención aparece además la opción por el orden jónico en vez del corintio que algunos años después, a propósito de la terminación de la fachada, reiterará Carlos Enrique Pellegrini en la *Revista del Plata*.<sup>3</sup>

Es curioso notar la contemporaneidad y afinidad de ideas que existen entre los planteos de Zucchi y ciertas modificaciones que se estaban planteando en Francia en relación con la decoración de los templos católicos a partir de la Restauración. Algunos autores han observado lo que sucede al respecto después de la caída de Napoleón: el paganismo de la arquitectura y la decoración romana es reemplazado por una iconografía que no cancela los modelos clásicos pero sí las motivaciones. Por otra parte, la mirada hacia el renacimiento italiano, anticipada por Percier y Fontaine, se extiende y se complejiza. El clasicismo se va transformando en un historicismo erudito que amplía sus fuentes. Como ejemplo veamos otra vez lo que sucede con el Panteón parisino que como sabemos, es un verdadero emblema artístico de los cambios acaecidos desde el Antiguo Régimen a la Restauración. De nuevo transformado en iglesia de Sainte Geneviève, las esculturas paganas del tímpano de la fachada principal son reemplazadas por episodios cristianos en una especie de sincretismo entre los valores tradicionales y el racionalismo revolucionario. Una idea similar encontramos en relación a la obra que nos ocupa. El templo casi pagano del programa rivadaviano que carecía de estatuaria y decoración religiosa es reemplazado, en ambos proyectos de Zucchi, por inscripciones y estatuaria sacra que indica un cambio en la percepción de la tipología que debe recuperar, como anuncia el propio arquitecto, “el carácter sacro-serio” de la composición. Objetivo que también intenta lograr con la utilización del recurso de las torres laterales, signo inequívoco dentro de la tradición de la arquitectura clásica para identificar un templo cristiano.

**Fernando Aliata**

<sup>1</sup> ASRe, AZ Carte professionali minute e memorie 2, Annotazioni sulle torri della cattedrale progettata dal maestro muratore Santo Sartorio (Montevideo, 5 de septiembre de 1838).

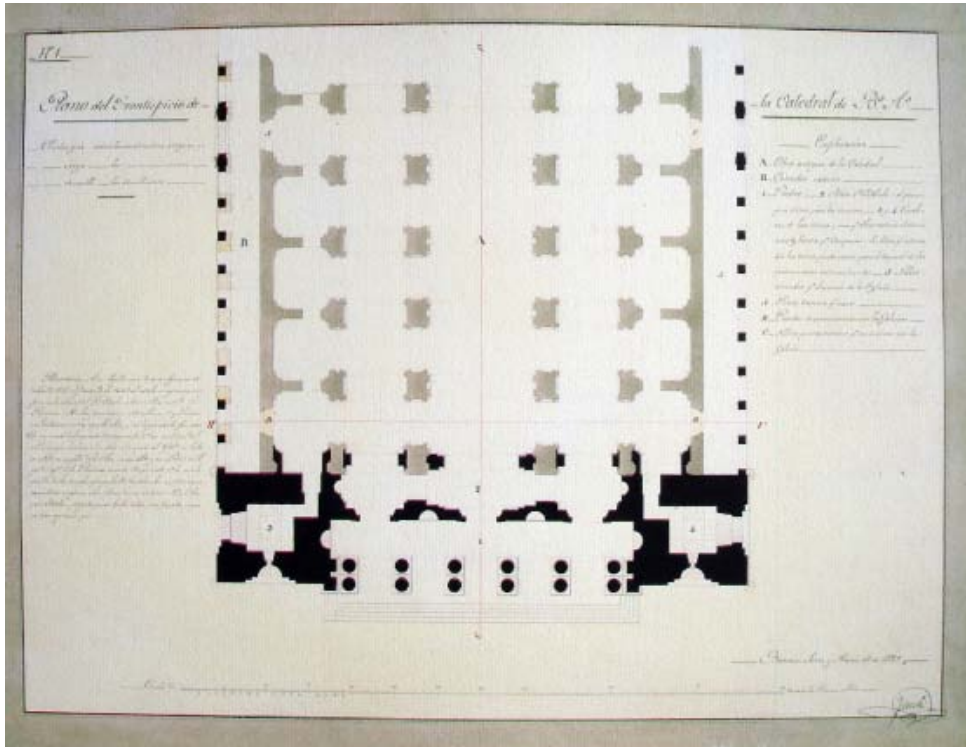
<sup>2</sup> ASRe, AZ Carte professionali minute e memorie 2, Consulado de Montevideo. Edificio Consular del Tribunal de Comercio de Montevideo. Críticas a Sartorio pueden verse también en el documento que reproducimos en el apéndice documental.

<sup>3</sup> El artículo de Pellegrini al que hacemos referencia fue publicado originalmente bajo el título: “La obra de la catedral al fin se acaba” en la *Revista del Plata*, Buenos Aires, 1854, N° 3, pp. 22-23.

**ASRe AZ 97**

Proyecto de modificación del pórtico de la Catedral de Buenos Aires. Segunda propuesta. Fachada con variantes en el coronamiento de las torres. Nota: "De los dos proyectos pº el segundo cuerpo de las torres es preferible pº su disposición arquitectural los señalados H se podrán suprimir las estatuas del ático". Tinta y acuarela sobre papel grueso crema. Escala: Varas de Bs. As. Enero de 1835. 530 x 730 mm.





**ASRe AZ 94**

Proyecto de modificación del pórtico de la Catedral de Buenos Aires.

Segunda propuesta.

Planta. En negro la obra a construir, en grisado lo existente (con explicaciones y denominación).

Tinta y acuarela sobre papel grueso. Firmado por Carlo Zucchi.

Escala: Varas de Bs. As.

Enero de 1835.

520 x 730 mms.



**ASRe AZ 158**

"Torres del afamado M. albañil Santo Sartorio para la Catedral de Buenos Aires" propuesto al superior Gobierno en el año de gracia de 1837!" Sector de fachada y planta con torre.

Lápiz, tinta y acuarela sobre papel grueso. Sin firma.

Escala: Varas.

530 x 265 mm.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

### 2. Anotaciones sobre las torres de la catedral proyectadas por el maestro albañil Santo Sartorio.

Santo Sartorio da a entender brillos por linternas a su apasionado Revd. Supma. Dignidad. En la practica el Señor Dn. Saturnino Segurola y por consiguiente tienen razón todos aquellos que sacan provecho a los ojos del señor canónico y hablan por boca del señor Doctor (?). De estos hay muchos en Buenos Aires. Algunos porque quizás así Dios lo quiere. Otros porque las circunstancias lo exigen! De su ceguera ..... negada la capacidad; pero en cambio protegida la ignorancia que viéndose apoyada aumenta su audacia ¿Y de allí el por qué suceden estos desvaríos? Así se coloca la presunción donde solo debería colocarse el saber. Milizia ha dicho: "no bastan los inteligentes arquitectos, es necesario todavía que quien los emplea entienda bastante de arquitectura." Es una verdad indudable: la inobservancia de este justo precepto produjo y siempre producirá la decadencia de las bellas artes e impedirá su progreso. Una nueva prueba de esta profunda verdad se halla en las torres proyectadas por el Maestro albañil Santo Sartorio, tan aplaudidas por su mecenas! El diseño que he hecho con el objeto de adjuntarlo al del albañil, muestra claramente como serían las torres si la desgracia quisiese que fueran construidas; a las pocas observaciones que acompañan al dibujo (?) sirven para apoyar el juicio que me he formado sobre la imposibilidad de su ejecución, en caso que se quisiese alzarlas como testimonio claro de crasa ignorancia, de sublimes despropósitos arquitectónicos que agregados al primero (la fachada de la catedral) suministran materia de ... crítica a los verdaderos inteligentes y medios a la posteridad para conocer el sumo grado de saber al que hemos llegado en el séptimo lustro del siglo XIX de gracia...!!!!

#### Observaciones:

1ra. Las dos salientes (?) que flanquean el peristilo tienen de extensión cada una 51/2 varas. La situada al lado derecho, o sea del O. limita el ancho de la calle de la catedral en 12 varas espacio incluso entre esta delineación y la del lado opuesto E.

2da. El albañil por dar a las cuatro partes de la torre ocho varas de basamento, coloca impunemente a la del lado O sobre la calle, importándole poco(?), que se encuentre fuera de línea, dañando la circulación.

3ra. Si se pretendiese construir las torres conforme al proyecto sucederían dos cosas una: sacar a la calle 1 vara 1/3 reduciendo el ancho de la misma a 10 varas y 1/3; o que por conservar la delineación (que sería lo más razonable) se redujeran las dimensiones de las torres a las proporciones que el diseño adicional "A".

4to. Tanto en uno como en otro caso no se remediaría la pésima composición arquitectónica de las torres, veamos el porqué:

- a) para darle luz sería necesario practicar de tanto en tanto barbacani a lo largo del buñado del basamento que destruiría la unidad... -Recursos de albañil!!!
- b) Zócalos y zocalitos, contra todos los principios de buenas proporciones, de efecto óptico, aquello del basamento más allá de la .... complicaría la calle y la plaza. -Solo un pobre albañil puede caer en tales confusiones!!!
- c) Columnas casi altas como aquellas del peristilo .. y del mismo orden y por abundancia del buen gusto medias columnas....! Las medias columnas son muy estrechas... -Pobre Santo Sartorio va a ....otra vez a la catedral...!!!!
- d) Trabeaciones menos de 1/5 del de la altura de las famosas columnas embutidas..!! - Prueba concluyente que el ... conoce las proporciones de los órdenes arquitectónicos y más aún los efectos ópticos
- e) Bella, bellísima la cúspide! Copiado (si no me equivoco de algún as de copas...!!! se puede ver que el autor de tal bella obra antes de haber sido erigido arquitecto .....!!!

#### Observación

5ta. Torres de novísima composición puntiagudas, finas como agujas, y más finas aparecerían todavía puestas en ejecución con motivo de la altitud y la amplitud del aire... pero estas son bagatelas de poca consideración....!!! Euritmia, simetría, proporciones ...leyes de visión...son sólo palabras nada más que palabras!!! ...tal es la opinión del reverendo padre...!!!!

6ta. (...)

7ta. El tímpano del peristilo no tiene las proporciones que le asigna el maestro albañil en su dibujo, sino aquellas del diseño adicional "B".

8va. Tampoco se descubre la cúpula, mientras este edificio ...por sus proporciones bajo un ángulo de 70\_ ... ángulo visual abrazar a todas las partes ..también aquella de las torres del Sr. Dn. Santo Sartorio...!!!...

9na Y si por algún motivo se llega a descubrir una parte es la linterna, la cual por la intensidad de la luz que la ilumina no produce ningún efecto compositivo con las torres...- Pero como el compositor es un hombre que sabe su oficio quiere indicarlo en su diseño... Vemos aquí también la cúpula y la linterna..y esto más los... no es poca cosa...!!!... Aquí está el genio...!!!

10ma. Que un monumento de estilo griego sea flanqueado por un par de torres es un despropósito: yo pienso, lo digo y lo confieso; con todo si la necesidad o la voluntad absoluta me preguntaran donde debo colocarlas, soy de la opinión que la composición manejada por un arquitecto que conoce que cosa es la arquitectura y por estudio y por...., no la faltarían medios para hacerle desaparecer el carácter griego – profano, para imprimirle aquel que le conviene – de sario – sacro.

Montevideo. 5 de septiembre de 1838.

Carlo Zucchi.

6. En cuanto a la solidez.... mucho abría para decir pero somos ya .....

Nota del editor: Si bien este documento es un borrador cuya escritura es de difícil interpretación y por lo tanto plantea permanentes dudas y lagunas en su traducción, hemos decidido publicarlo, dada su importancia en relación a las opiniones de Zucchi sobre el proyecto y la obra de la catedral.

# .| IGLESIA EN EL ANTIGUO CEMENTERIO DE MONTEVIDEO |.

Montevideo, 1839

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 166, 167,  
168, 541, 542, 546, 550,  
722, 723.

La documentación muestra tres propuestas diversas para la construcción de una capilla que debía erigirse en los terrenos del antiguo cementerio de Montevideo. La primera, contenida en el plano N° 166, es una pequeña capilla con un profundo pórtico de cuatro columnas dóricas, un atrio de ingreso y una sala pompeyana con ábside que oficia de lugar de culto. La segunda (N° 167) es un templo más amplio con nave central y capillas laterales; contiene además una fachada de orden dórico sobre pedestal de donde emerge un frontis apoyado sobre cuatro semicolumnas. La tercera (N° 168) es la más compleja: una iglesia de tres naves con capillas laterales cuya fachada se acerca al modelo neopalladiano ensayado en Italia durante el siglo XVIII. Este último proyecto, según afirma Zucchi en una nota al margen, era el mismo que había presentado para la iglesia del pueblo de San José de Flores en la provincia de Buenos Aires y que hemos analizado en forma separada.

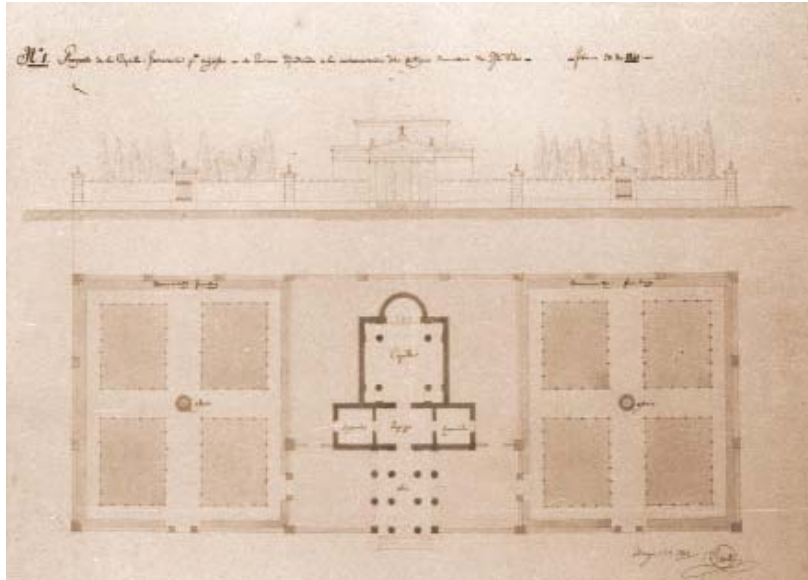
En 1835 y en función del plano de crecimiento de la ciudad, se decidió el traslado del antiguo cementerio de Montevideo al denominado Cementerio Central. El viejo enterratorio, ubicado en la intersección de las actuales calles Andes y Durazno, había sido consagrado en

1808, pero resultaba pequeño e incómodo. El objetivo del traslado era también evitar que la antigua necrópolis quedase dentro de la nueva trama urbana y que por consiguiente, generase problemas higiénicos. El traslado del cementerio fue seguido por la iniciativa materializada en un decreto del 10 de octubre de 1835: erigir en el antiguo sitio una capilla recordatoria que nunca fue construida. El proyecto fue confiado a Carlo Zucchi, quien probablemente en marzo de 1840 presentó tres propuestas alternativas.

El trabajo muestra el carácter experimental que Zucchi le otorga a este encargo. Se trata de tres ejercicios diferentes de capilla que muestran la versatilidad del artista y su convicción cada vez más ecléctica que neoclásica de incorporar otras fuentes no arqueológicas como la arquitectura palladiana. Más allá de las diferencias en las fachadas, las plantas parecen responder a criterios bien diversos. La planta central tipo cripta, la nave central con capillas laterales sostenida por arcos que apoyan en pares de columnas, la planta más tradicional de tres naves con capillas laterales, a la manera de los ejemplos tempranos del Renacimiento italiano.

**Fernando Aliata**





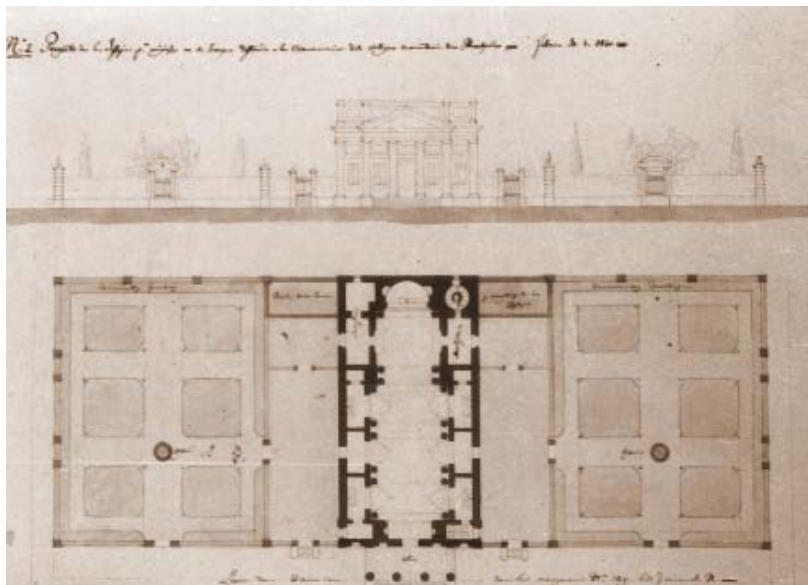
**ASRe AZ 166**

Proyecto de la capilla funeraria para erigirse en el terreno del antiguo cemente-rio de Montevideo.

Alternativa 1.

Tinta y acuarela sobre papel grueso.

Firmado por Carlo Zucchi, 20 de febrero de 1840. 490 x 600 mm.



**ASRe AZ 167**

Proyecto de la capilla funeraria para erigirse en el terreno del antiguo Cementerio de Montevideo.

Alternativa 2.

Tinta y acuarela sobre papel grueso.

Firmado por Carlo Zucchi, 20 de febrero de 1840. 490 x 600 mm.

# ·| CATEDRAL DE ASUNCIÓN DEL PARAGUAY |·

Montevideo, 1842

## Documentos gráficos:

ASRe; AZ N° 64, 65, 66,  
67, 68, 95, 96, 100, 132,  
470, 472, 473, 499, 500,  
501, 502, 503, 504.

El proyecto realizado por Zucchi incluye dos edificios anexos: Obispado y Seminario que flanquean al cuerpo central de catedral metropolitana y se conectan por medio de sendos pasajes en eje con el coro, organizándose a partir de un sistema de dos patios. El Seminario contiene en el eje de conexión con la Catedral un pequeño templo.

La Catedral de planta en cruz latina, consta de tres naves, la central de mayor altura y las laterales con absidionales desde el pórtico de entrada hasta el crucero. Dos galerías que se extienden desde las torres del frente hasta el crucero cierran los laterales. Este tipo de galería es un elemento constante en muchas iglesias de la región. La tipología adoptada parece conciliar aspectos tradicionales con el repertorio formal del Neoclasicismo tardío.

El transepto interrumpe y diversifica la continuidad en el sentido longitudinal, manteniendo la fluidez de la nave principal y estrechando la de las laterales. Fuera de la cruz y hacia el coro el proyecto es muy compartimentado, incluyendo la conexión que después se transforma en pasaje (en eje con el coro) para enlazar el cuerpo principal con el Obispado y Seminario a ambos lados. El crucero está cubierto por una cúpula

doble apoyada en un cimborio o tambor que culmina en una linterna. La fachada principal presenta un pórtico octástilo con frontón y columnas de orden dórico ricamente adornado enmarcado por una fachada con dos torres. La cúpula es de pequeña dimensión en relación al tamaño del edificio. El interior está ricamente decorado. Un casetonado reviste la bóveda de cañón corrido que cubre la nave central apoyada sobre un orden corintio con pedestal que emerge por delante de los pies derechos que sostiene los arcos, a la manera de los espacios termales romanos.

El proyecto está contenido en 21 láminas, en las cuales es posible seguir el proceso de diseño. Los documentos se pueden agrupar de la siguiente manera: los N° 771, 773 y 774 son bocetos iniciales; los N° 64, 65, 66, 67 y 68 corresponden a un nivel posterior de elaboración del templo. Los N° 95, 96, 100, 132, 470, 472, 499, 500, 501, 502, 503, son seguramente copias de la documentación remitida a Asunción que el arquitecto guardó para sí.

Previamente a la construcción de la Catedral actual existieron cinco catedrales que por sus características precarias fueron resultando obsoletas. La anterior al edificio que nos ocupa, fue

demolida en 1842. La Catedral definitiva se construyó en el período que va de 1842 a 1865, durante el gobierno de Carlos Antonio López, y es un exponente de las interpretaciones locales arquitectura neoclásica. Consta de tres naves de igual altura y una galería externa lateral que también rodea la parte trasera (templo períptero). El autor del diseño fue el maestro Pascual Urdapilleta.<sup>1</sup>

Entre junio y agosto de 1842 Zucchi (quien residía en ese momento en Montevideo) realiza el proyecto por pedido del ministro Pedro Andrés Gelly. El diseño no fue tenido en cuenta y las autoridades prefirieron continuar con el de Urdapilleta, cuestión que generó un enojoso y largo pleito entre el arquitecto italiano y los promotores de la iniciativa. En 1844, Zucchi reclamó desde Río de Janeiro el pago de 8.000 patacones en concepto de honorarios por el trabajo, pedido que reiteró posteriormente Pedro de Angelis en su nombre. Manuel Peña afirma que Gelly donó los planos al gobierno del Paraguay que originalmente no los había encargado y, por lo tanto, deslindaba la responsabilidad en la gestión de Gelly quien, por otra parte, le adjudicaba la donación a Zucchi.

El diseño del arquitecto es ambicioso, plantea una catedral más amplia que la de Buenos Aires. El conjunto tiene dimensión urbana y se ubica dentro de una plaza rectangular apoticada, cuya fachada también fue diseñada en un plano posterior fechado en Río de Janeiro en 1844. Su escala fue, probablemente, uno de los factores que decidieron su rechazo ya que implicaba un gasto muy superior frente al más modesto edificio de Urdapilleta. La idea de realizar una plaza rectangular que acompañara a la nueva catedral con el objetivo de hacer más monumental el conjunto, no era extraña en el universo neoclásico: un proyecto de esas características obtuvo el premio de la Academia de Brera en Milán a comienzos del siglo XIX.

Las vicisitudes que siguieron al envío del diseño están unidas a confusiones y amargos desengaños para Zucchi que ve otra vez desperdiciada la oportunidad de realizar una obra que hubiera justificado su estadía en Sudamérica. Los desencuentros con Gelly están relatados en una carta enviada desde Río de Janeiro en junio de 1844 y probablemente dirigida a un funcionario uruguayo en la cual Zucchi reseña el conflicto y acusa al diplomático de haber “abusado de su buena fe y ciega confianza”<sup>2</sup> Posteriormente de Angelis entrega en Buenos Aires una carta del arquitecto a Peña, encargado de negocios del Paraguay, que luego es llevada río arriba por Rams, un español residente en Asunción. Sin embargo el encargo no llega a destino; su nave es retenida en La Bajada (Paraná) sin que Rams pueda completar su misión. En una carta a su hermana Carolina, Zucchi consigna la idea de una posible donación del proyecto al Liceo de Regio Emilia, una vez que Gelly le devuelva los originales que se ha llevado sin dejarlo hacer la copia convenida.<sup>3</sup> Pero como finalmente el diplomático no devuelve los dibujos, las láminas que conocemos corresponden a una copia realizada en Regio Emilia por Stefano Bertani en 1847 a partir de los esquicios iniciales que sí había conservado.<sup>4</sup>

### Fernando Aliata / Omar Loyola

<sup>1</sup> Ramón Gutiérrez, *Evolución arquitectónica y urbanística del Paraguay*, Resistencia, UNNE, 1976.

<sup>2</sup> ASRe, AZ Proyecto de la Catedral para la ciudad de Asunción, capital del Paraguay (con schizzi).

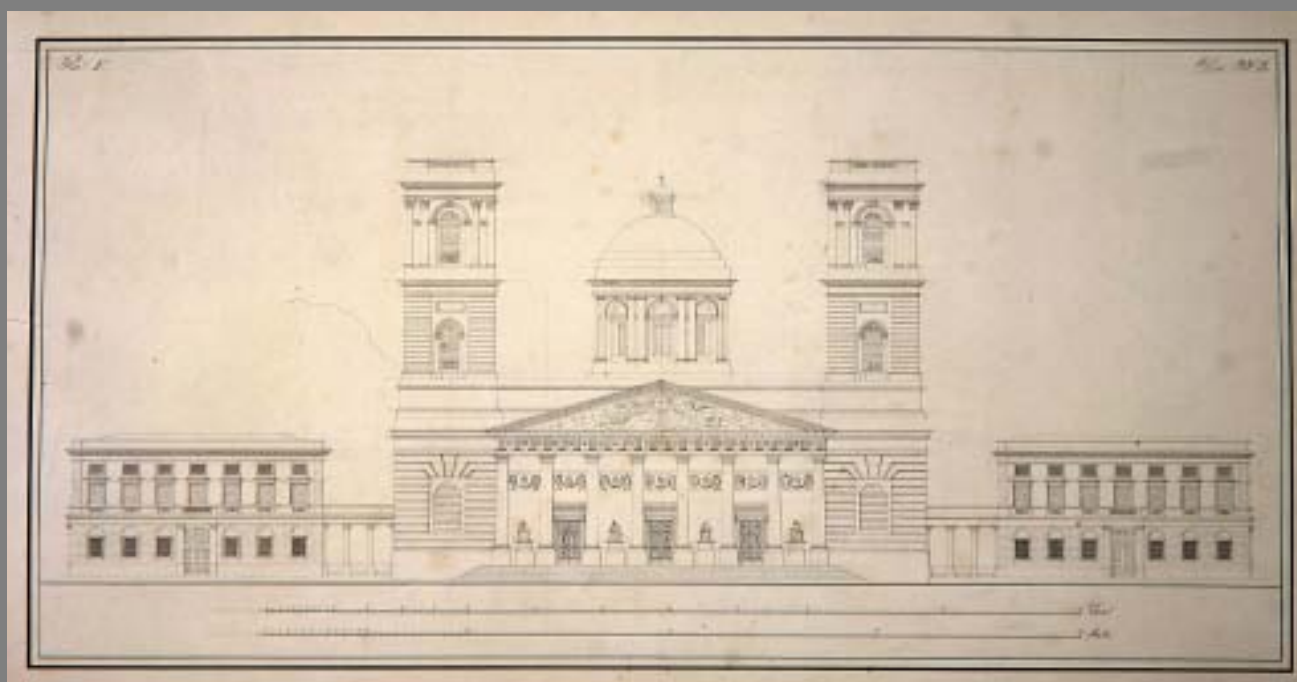
<sup>3</sup> Carta de Carlo Zucchi a su hermana Carolina fechada en Montevideo en junio de 1842. Publicada en Gino Badini, *Lettere dai due mondi. Pietro de Angelis e altri corrispondenti*. ob.cit. El resto de la información está en diversas cartas enviadas por de Angelis a Zucchi entre 1842 y 1844 y publicadas por Badini.

<sup>4</sup> Según consigna Ramón Gutiérrez los planos originales se encuentran en el Archivo de la Catedral de Asunción. Ramón Gutiérrez, ob. cit.

**ASRe AZ 500**

Proyecto para la Catedral,  
Obispado y Seminario de  
Asunción del Paraguay.  
Fachada principal sobre la  
plaza.

Tinta sobre papel grueso.  
Sin título. Escala: Varas y  
métrica. Sin fecha ni firma.  
455 x 850 mms



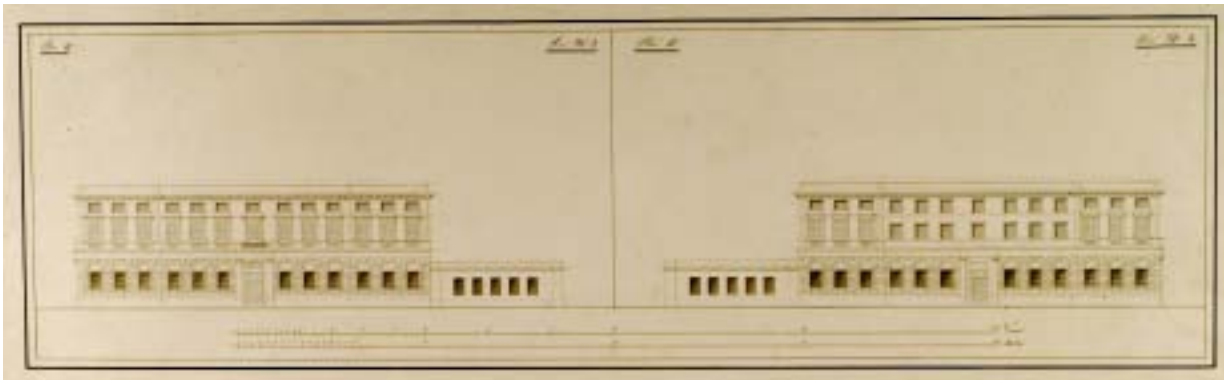
**ASRe AZ 100**

Vista del Obispado y Seminario de Asunción del Paraguay.

Tinta y acuarela sobre papel grueso.

Escala: Varas de Montevideo.

310 x 670 mm.

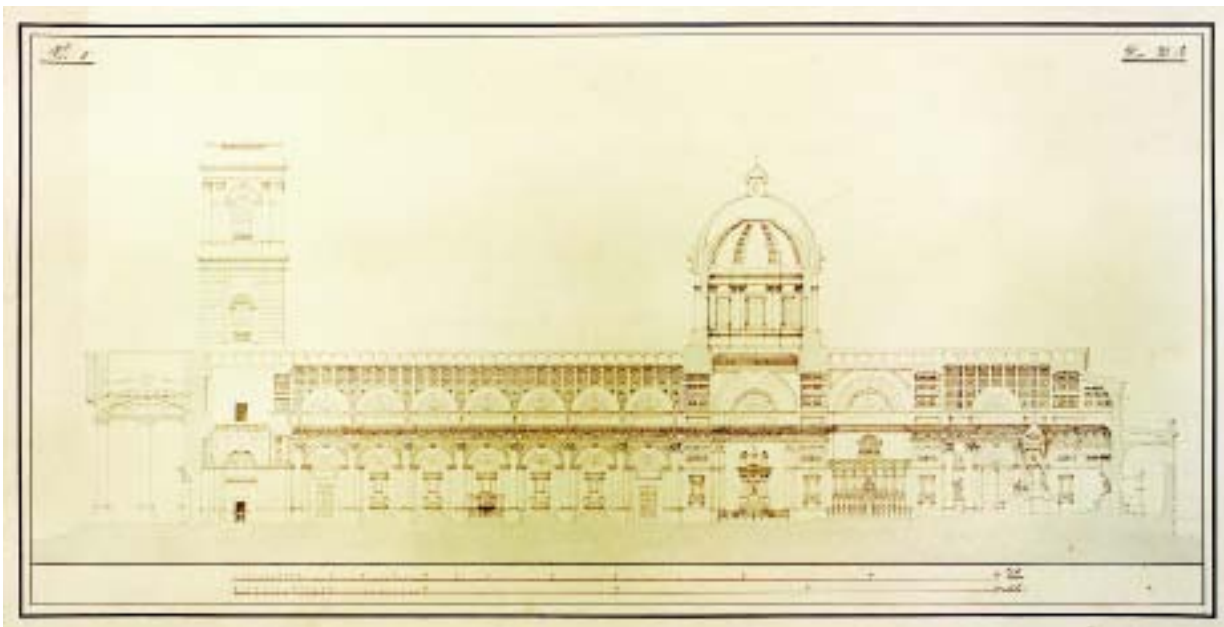


**ASRe AZ 95**

Proyecto para la Catedral, Obispado y Seminario de Asunción del Paraguay. Corte longitudinal. Tinta y acuarela sobre papel grueso.

Escala: Varas de Montevideo.

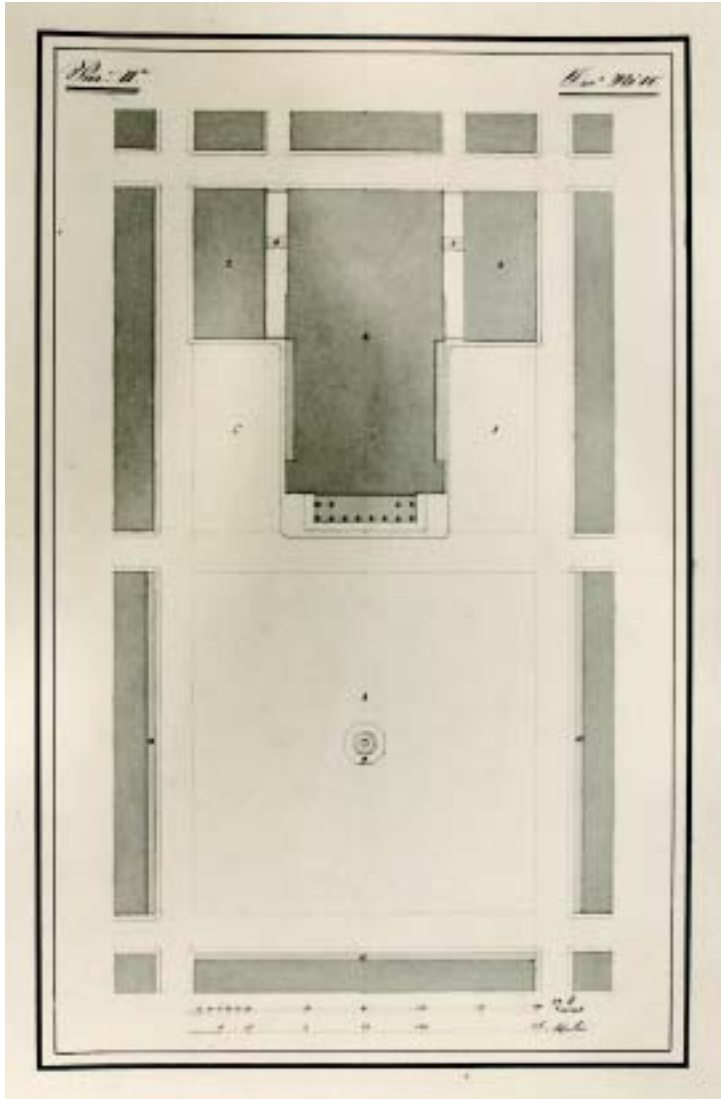
400 x 670 mm.





**ASRe AZ 67**

Proyecto para la Catedral, Obispado y Seminario de Asunción del Paraguay. Bosquejo preparatorio de la fachada de la Catedral. Lápiz y acuarela sobre papel grueso. Sin firma ni título. Sin escala. Montevideo, junio de 1842. 600 x 500 mm.



**ASRe AZ 472**

Parte II. Disegno n. 10. Pianta generale: 1 - cattedrale [de Asunción - Paraguay]; 2 - Vescovado; 3 - Seminario; 4 - Passagi; 5 - Portici; 9 - Monumenti. Progetto de una nuova catedral para Asunción. Silueta del edificio en el terreno (?)

Planta. Tinta sobre papel mediano. Sin título ni firma.

Escala: Varas y métrica. Sin fecha.

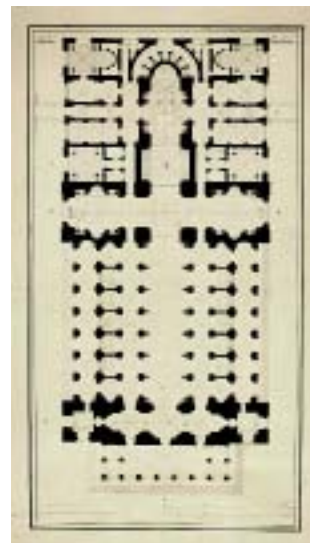
439 x 298 mm.

**ASRe AZ 503**

Proyecto para la Catedral, Obispado y Seminario de Asunción del Paraguay. Planta de la Catedral con detalle de los solados.

Escala: Varas y métrica. Sin fecha.

389 x 664 mm.





## .| IGLESIA O MAUSOLEO DE PLANTA OCTOGONAL |.

S/f.

### Documentos gráficos:

ASRe; AZ 177/2,  
404, 557, 614

Este edificio no ha podido ser identificado dentro de la producción de Zucchi. Podría tratarse de un ejercicio de mausoleo similar a los de planta central o cruz griega, o tal vez un proyecto de iglesia para alguna localidad bonaerense. De este proyecto existen dos versiones. Una de mayor dimensión que incluye un octógono con deambulatorio y que no supera el nivel de bosquejo (N° 404) y otra menos ambiciosa que parece retrotraer el esquema a una iglesia parroquial, en la cual prácticamente han desaparecido los órdenes de arquitectura y la cúpula tipo panteón del esquema mayor (N° 177/2).

**Fernando Aliata**

### ASRe AZ 177/2

Estudio para iglesia o mausoleo de planta octogonal.  
Planta, corte y fachada. Lápiz y acuarela sobre papel grueso.  
Sin título. Sin firma. 678 x 985 mm.







## BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

### FONDOS DE ARCHIVOS

(Las abreviaturas entre paréntesis son las utilizadas en la obra)

Accademia di Brera, Milano  
Archivio di Stato di Milano (ASMi)  
    Fondo Studi-Parte Moderna  
    Fondo Araldica- Parte Moderna  
Archivi del Regno d'Italia - Archivio del Ministro segretario di Stato detto Archivio Aldini  
    Processi politici (PP)  
    Fondo Militare - Parte Moderna  
    Ministero della Guerra  
    Fondo Senato Lombardo-Veneto del Tribunale Supremo di Giustizia  
Archivio di Stato di Reggio Emilia (ASRe)  
    Fondo Zucchi (FZ)  
    Liceo-Ginnasio Spallanzani: Atti e Registri  
Archivio di Stato di Modena (ASMo)  
    Archivi di Alta Polizia (AAP)  
    Fascicoli di Atti Segreti del Governo di Modena  
    Ministero Affari Esteri - Atti Riservati  
Archivo General de la Nación (AGN)  
    Sala X Obras Públicas  
Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires  
    Departamento Topográfico  
Archivo de la Asesoría de Investigaciones Históricas y  
Cartográficas, Ministerio de Obras Públicas de la Provincia de Buenos Aires.  
Colecciones de Planos de la ciudad de Buenos Aires correspondientes a la primera mitad del siglo XIX, en especial:  
  
Planos de Inventarios de los edificios del Estado 1820/30.  
Planos de los Suburbios de Buenos Aires en 1825.  
Dibujos preparatorios del Plano de 1867.

Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano  
Museo Teatrale Alla Scala, Milano

### FUENTES IMPRESAS Y BIBLIOGRAFÍA

AAVV: *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della enciclopedia italiana, Roma, 1985.

AAVV: *Il teatro a Reggio Emilia*, Firenze, Sansoni, 1980.

AAVV: *Imagine dell'ingegnere del quattro al settecento*, Milano, 1985.

AAVV: *Louis Visconti 1791- 1853*, Paris, Délégation à l'Action artistique de la villa de Paris, 1991.

Academia Nacional de Bellas Artes: *Historia general del arte en la Argentina*, Buenos Aires, 1982-1995, 7 vol.

*Acuerdos del Extinguido Cabildo de Buenos Aires*, Serie III, Tomo X (1792-1795). Buenos Aires, Kraft, 1932.

Adam, Robert. *Classical Architecture*. London, Viking, 1990.

Aliata, Fernando: "Lo privado como público. Palermo de San Benito: un ejercicio de interpretación." en *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, N° 144, Noviembre 1989.

Aliata, Fernando: "Edilicia privada y crecimiento urbano en el Buenos Aires posrevolucionario, 1824-1827", *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"* tercera serie, N° 7, 1er semestre de 1993.

Aliata, Fernando: *La ciudad regular. Arquitectura, programas e instituciones en el Buenos Aires posrevolucionario, 1821-1835*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, Prometeo, 2006.

Aliata, Fernando; Munilla Lacasa, Lia. (Comps.): *Carlo Zucchi y el Neoclasicismo en el Río de la Plata*. Buenos Aires, EUDEBA, 1998.

- Anónimo: *Cinco años en Buenos Aires 1820-1825*, Buenos Aires, Solar Hachette, 1962.
- Aries, Philippe: *La Muerte en Occidente*. Barcelona, Argos Vergara, 1983.
- Avanzo, D.: *Grands Prix D'Architecture -proyets couronnés par L'academie Royal des Beaux Arts de France*, Lieja, 1842.
- Ayrolo, Valentina: "Una nueva lectura de los informes de la misión Muzi: la Santa Sede y la iglesia de las Provincias Unidas", en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y americana "Dr. Emilio Ravignani"*, III serie, N° 14, seg. Semestre de 1996, pp. 31- 60.
- Badini, Gino (compilador): *La memoria del futuro. Carlo Zucchi ingeniero arquitecto*, Reggio Emilia, Felina, 1996.
- Badini, Gino: *Lettere dai due mondi. Pietro de Angelis e altri corrispondenti di Carlo Zucchi, Ministero per I beni e le attività culturali*, Reggio Emilia, Archivio di Stato di Reggio Emilia, 1999.
- Badini, Gino; Serra, L.: *Storia di Reggio*, Reggio Emilia, Ediarte, 1985.
- Badini Gino; Rabotti C.: *Pittori reggiani 1751-1930*, Reggio Emilia, Tipolitografia Emiliana, 1983.
- Bagú, Sergio: *El Plan económico del Grupo Rivadaviano, 1811-1827. Su sentido y sus contradicciones, sus proyectos sociales, sus enemigos*, Rosario, Instituto de Investigaciones históricas, Facultad de filosofía y Letras, Universidad Nacional del Litoral 1966.
- Baroffio, Eugenio: *Informe emitido por el doctor Teodoro Vilardebó en abril de 1838, sobre un proyecto de reformas para el Cementerio Central presentado en el año 1838 por el arquitecto Carlos Zucchi*, Montevideo, Ed. Ceibo, 1944.
- Beaumont, J. A. B.: *Viajes por Buenos Aires, Entre Ríos y La Banda Oriental (1826-1827)*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1957.
- Bedoni, G.: "Pietro Celestino Giannone, tra utopie e realtà politiche", en *Deputazione di storia patria per le antiche province modenesi, Atti e memorie*, serie XI - Vol. XVI, Aedes Muratoriana, Modena, 1994.
- Beruti, Juan Manuel: *Memorias curiosas*, Buenos Aires, EMECE, 2001.
- Blondel, J. M.: *Almanaque político de Comercio de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1826.
- Borfi de Reguucci, Olga: *El agua privada en Buenos Aires 1856-1892*, Buenos Aires, Vinciguerra, 1997.
- Borsi, Francesco: *L'architettura in Francia dalla rivoluzione al secondo imperio*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1979.
- Bruyère, Louis: *Etudes relatives a L'art des constructions*, París, 1822-1828.
- Burucúa, José Emilio (coordinación): *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*. Tomo I, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- Busaniche, José Luis: *Rosas visto por sus contemporáneos*. Buenos Aires, Hyspamérica, 1986.
- Buschiazzo, Mario: "La fachada de la Catedral de Buenos Aires" en *Anales del Instituto de Arte Americano*, Buenos Aires, Instituto de Arte Americano, 1951, N\_ 4.
- Buschiazzo, Mario: "Los orígenes del Neoclasicismo en Buenos Aires" en *Anales del Instituto de Arte Americano*, N° 19, Buenos Aires, 1966.
- Buschiazzo, Mario: *La arquitectura en la República Argentina 1810- 1930*, Buenos Aires, Mac Gaul, 1965.
- Carmona, Liliana, Gómez, María Julia: *Montevideo. Proceso planificador y crecimientos*, Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, Montevideo, 2002, publicación Web.
- Castellanos, Alfredo: *Historia del desarrollo edilicio y urbanístico de Montevideo (1829-1914)*, Montevideo, Junta Departamental de Montevideo, 1952. Primera Parte: "La 'Ciudad Nueva' (1829-1865)".
- Castellanos, Alfredo: *Historia del Teatro Solís*, Montevideo, Intendencia Municipal de Montevideo, 1987.
- Celesia, Ernesto H.: *Rosas-Apunte para su Historia*, Buenos Aires, Peuser, 1954.

Chiaramonte, José Carlos: *Ciudades, provincias, Estados: Orígenes de la Nación Argentina (1800- 1846)*, Ariel, Buenos Aires, 1997.

Comisión Topográfica: *Memoria elevada por la Comisión Topográfica al supremo gobierno...*, Montevideo, 1837.

Cútolu, Vicente, *Nuevo Diccionario Biográfico Argentino (1750- 1930)*, Buenos Aires, Elche, 1985.

Davoli, Z.: *Le raccolte di stampe dei civici musei*, Reggio Emilia, 1983.

De Angelis, Pedro: *Recopilación de leyes y decretos promulgados en Buenos Aires desde el 25 de mayo de 1810, hasta fin de diciembre de 1835*. Buenos Aires, Imprenta del Estado, 1836.

De Paula, Alberto S. J.: "El arquitecto Adams y la Colonia Escocesa de Santa Catalina" en *Anales del Instituto de Arte Americano*, N° 21, FAU, UBA, 1968.

De Paula, Alberto S. J.: "La autoría del frontis de la catedral de Buenos Aires" en *Anales del Instituto de Arte Americano*, N° 24, FAU, UBA, 1971.

De Paula, Alberto S. J.: "Neoclasicismo y Romanticismo en la arquitectura argentina" en AA.VV., *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*, Buenos Aires, 1974.

De Paula, Alberto S. J.: "Templos rioplatenses no católicos I" en *Anales del Instituto de Arte Americano* N° 15, FAU, UBA, 1962.

De Paula, Alberto S. J.: "Templos rioplatenses no católicos II", en *Anales del Instituto de Arte Americano* N° 18, FAU, UBA, 1965.

De Paula, Alberto S. J.: "Felipe Senillosa" en *Anales del Instituto de Arte Americano*, FAU, UBA, Buenos Aires, N° 18, 1965, pp. 48 - 90.

Del Carril, Bonifacio: *Monumenta Iconográfica. Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina. 1536-1860*, Buenos Aires, Emecé, 1964.

Del Carril, Bonifacio; Aguirre Saravia, A.: *Iconografía de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1982.

Del Carril, Bonifacio, *La Plaza San Martín*, Buenos Aires, Emecé, 1988.

Di Stéfano, Roberto: *El púlpito y la plaza. Clero, sociedad y política de la monarquía católica a la república rosista*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

Di Stéfano, Roberto; Zanatta, Loris: *Historia de la Iglesia argentina. Desde la Conquista hasta fines del siglo XX*, Buenos Aires, Grijalbo - Mondadori, 2000.

Difieri, Atilio: *Atlas de Buenos Aires*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad, Secretaría de Cultura, 1980.

Dito, O.: *Massoneria, Carboneria ed altre società segrete nella storia del Risorgimento italiano*, Turín 1905.

Drexler A.: *The architecture of the école de Beaux/Arts*, New York: Museum of Modern Art; Cambridge Mass, distributed by MIT Press, 1977.

Durand, Jean Nicolás Louis: *Preçis des Leçons d'Architecture*, Paris, 1802/1805.

Durand, Jean Nicolás Louis: *Racolta et parallelo delle fabbriche clasiche...*, Venezia, 1838.

Farina, Álvaro; Pascual, Carlos: *Montevideo: Una ciudad para un teatro*, Padova, Il poligrafo; Montevideo (U): Intendencia Municipal de Montevideo, 2000.

Fernández Saldaña, J. M. y García de Zúñiga E.: *Historia del puerto de Montevideo, desde la época colonial hasta 1931*, Montevideo, Administración Nacional de Puertos, 1939.

Ferrari, G.: *La scenografia*, Milano, Hoepli, 1902.

Finzi, R.: "Alcune notizie sui pittori reggiani Cesare e Vincenzo Carnevali", en Pescatore Reggiano, Bizzocchi, Reggio Emilia 1975.

Forbes, John Murray: *Once años en Buenos Aires 1820-1831*, Buenos Aires, Emecé, 1956.

- Fortier, Bruno: *Espace et planification urbaine 1760-1820*, París, 1977.
- Furlong, Guillermo: *Cartografía histórica argentina. Mapas y diseños que se conservan en el Archivo General de la Nación*, Buenos Aires, AGN, 1963.
- Gallet, Michel: *Claude Nicolás Ledoux 1736-1806*, París, Picard, 1980.
- Galmarini, Hugo Raúl: *Negocios y política en la época de Rivadavia*, Buenos Aires, Librería y Editorial Platero, 1974.
- Gambutti, Alessandro: *Il dibattito sull'architettura nell'700 europeo*, Firenze, 1981.
- García Belsunce, Carlos A.: *Buenos Aires 1800-1830: Educación y asistencia social*, Buenos Aires, Emecé, 1979.
- García Belsunce, Carlos A.: *Buenos Aires, su gente, 1800-1830*, Buenos Aires, Emecé, 1977.
- Giunta Rodolfo; Novick, Alicia: *Acerca del urbanismo borbónico y la casona colonial*, Buenos Aires, 1992. (mimeo).
- Goldman, Noemí (compiladora): *Nueva Historia Argentina. Revolución, República y Confederación (1806 -1852)*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1998.
- Gonzalez Garaño, Alejo: *Carlos Enrique Pellegrini 1800-1875*, Buenos Aires, 1939.
- González Bernaldo, Pilar: *La creation d'une nation. Histoire politique des nouvelles appartenances culturelles dans la ville de Buenos Aires entre 1829 et 1862*, Tesis doctoral presentada en la Universidad de París, 1993.
- González Bernaldo, Pilar: *L'urbanisation de la memoire. Politique urbaine de l'état de Buenos Aires pendant les dix années de sécession (1852-1862)*, París, 1992.
- González, Ricardo: *Imágenes de la ciudad capital. Arte en Buenos Aires en el siglo XVIII*, La Plata, La Minerva, 1999.
- Gourlier: *Choix d'édifices publics projetés et construits in France*, París, ed. 1850.
- Grandi, A.: *Processi Politici del Senato Lombardo-Veneto 1815-1851*, Roma, AS, 1976.
- Guerra, F. X.; Lempérière, A.: *Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII - XIX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- Guillermo J.; Sebestik J.: "Gli inizi della tecnologia" en *Thales*, N° 9, París, 1970.
- Guillermo, Jaques: "Notes pour la historie de la regolarété" en *Revue d'estetique* N° 3, París, 1970.
- Guria, Juan: *La arquitectura en el Uruguay. De 1830 a 1900*, Montevideo, 1958.
- Gutiérrez, Ramón; "Arquitectura 1800-1850" en *Academia Nacional de Bellas Artes: Historia general del Arte en la Argentina*, Buenos Aires, 1982-1995.
- Gutiérrez, Ramón; Berjman, Sonia: *La Plaza de Mayo, escenario de la vida argentina*, Buenos Aires, Fundación Banco de Boston, 1995.
- Gutiérrez, Ramón; De Paula, Alberto: *La encrucijada de la arquitectura argentina (1822-1875)*, Santiago Bevans, Carlos E. Pellegrini, Resistencia, UNNE, 1974.
- Halperín Donghi, Tulio: *Revolución y guerra. Formación de una élite dirigente en la Argentina criolla*, México, Siglo XXI, 1972.
- Haskell H., Penny V.: *L'antico nella storia del gusto*, Torino, Einaudi, 1985.
- Hautecoeur, L.: *Histoire de l'architecture classique en France. Tome 7. "La fin de l'architecture classique, 1848-1900"*. París, Picard VIII, 1957.
- Hautecoeur, L.: *Histoire de l'architecture classique en France. Tome 5. "Révolution etempire"*, 1792-1815, París, Picard VIII, 1953.
- Intendencia Municipal de Montevideo: *Iconografía de Montevideo*, Montevideo, 1976.

- Iriarte, Tomás de: *Memorias*, Buenos Aires, Ediciones Argentinas, 1946.
- Isabelle, Arsène: *Viaje a la Argentina, Uruguay y Brasil*, Buenos Aires, Emecé, 2001.
- Johnson, Lyman. L.: "Salarios, precios y costos de vida en el Buenos Aires colonial tardío", en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. E. Ravignani"*. Buenos Aires, tercera serie, No.2, 1er. Semestre 1990, pp.133-157
- Lecuona, Diego: *La vivienda de criollos e inmigrantes en el siglo XIX*, Tucumán, Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo, 1984.
- Liernur, Jorge y Aliata, Fernando, *Diccionario de arquitectura en la argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*. Buenos Aires, Clarín AGEA, 2004.
- López, Vicente Fidel: *Historia de la República Argentina*, Tomos VII, VIII, IX, Buenos Aires, J. Roldán 1926.
- Lousteau, César: *Influencia Italiana en la arquitectura uruguaya*, Montevideo, Instituto Italiano de Cultura, 1998.
- Lucchini, Aurelio: *El concepto de arquitectura y su traducción a formas en el territorio...*, Montevideo, Universidad de la República, Instituto de Historia de la Arquitectura, 1986;
- Luzio A.: *La massoneria e il Risorgimento italiano*, Zanichelli, Bolonia, 1925.
- Maillé, Augusto E. (compilador), *La Revolución de Mayo a través de los impresos de la época*, Comisión Nacional Ejecutiva del 150 Aniversario de la Revolución de Mayo, Buenos Aires, 1965. Tomos I a VI.
- Manzini, E.: *Memorie storiche dei Reggiani piú illustri*, Reggio Emilia, Tipografia Degani e Gasparini, 1878.
- Marani, Alma Novella, *Cinco amigos de Rivadavia*, La Plata, Centro de Estudios Italianos Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP, 1987.
- Marzi A., Ferari S., Rapaggi G.: *Storia dell'Istituto d'arte "Gaetano Chierici" dalle origini ai nostri gorni*, Istituto statale d'arte "G. Chierici", Reggio Emilia, 1980.
- Marulli, Vincenzo: *Sull'architettura e la netezza delle città*, Pisa, 1808.
- Massini Correas, Carlos: "Origen y desenvolvimiento de las reparticiones de arquitectura en la Argentina" en *Anales del Instituto de Arte Americano*, N° 18. FAU, UBA, 1965.
- Mazzaperlini, M.: *Repertorio bio-bibliografico dei reggiani illustri, in Reggio Emilia: vicende e protagonisti*, Bolonia, Edison, 1970
- Mazoiz, Charles Francois: "Les ruines de Pompei, dessinées et mesurées" en F. Mazoiz, *architecte pendant les avveés. 1809, 1810, 1811, ouvrage continué par M. Gou architecte, Paris, P. Dedot et F. Dedot, 1815-1831*, 4 vol.
- Mc Maners, J., *Morte e illuminismo, il senso della morte nella Francia del XVIII secolo*, Bologna, il Mulino, 1984.
- Middleton y Watkin: *Arquitectura del siglo XIX*, Buenos Aires, 1982.
- Milizia, Francesco: *Principi di Architettura civile*, Bassano, 1785.
- Monteverdi, M.: "Scenografia e costumi" en *Museo Teatrale alla Scala*, Milano, Electa, 1975.
- Morachiello, Paolo; Teyssot, Georges (compiladores): *Le macchine imperfette. Architettura, programma e istituzione nel XIX secolo*, Roma, Officina, 1980.
- Morachiello, Paolo; Teyssot, Georges: *Nascita delle città di stato. Ingegneri e architetti sotto il consolato e l'impero*, Roma, Officina, 1983.
- Munilla Lacasa, María Lía: "Fiesta, arte y política: Una aproximación historiográfica al estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires", *Ciencias Sociales*. Buenos Aires, Universidad Nacional de General San Martín, volumen 1, N\_2, 1999.
- Myers, Jorge: *Orden y virtud. El discurso republicano en el régimen rosista*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1995.

- Nagari, M.: *Ottaviano Fabrizio Mossotti: scienziato e patriota*, Instituto para la Historia del Risorgimento, Novara, 1989.
- Nassi, E.: *La Massoneria in Italia*, Milano, Newton, 1994.
- Newland, Carlos, *Buenos Aires no es pampa: la educación elemental porteña 1820-1860*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1992.
- Palladio, Andrea: *I Quattro libri di Architettura*, Venezia, 1570. (edición facsimil) Milano, 1975.
- Pampari, D.: *La sentenza del tribunale statario straordinario di Rubiera e la relazione di Antonio Panizzi (1822-1823)*, Tipolitografía Lusuardi, Bagnolo in Piano (RE) 1974.
- Patti, Beatriz; Poltarak, Sara: "Los cementerios en la evolución de la ciudad de Buenos Aires (siglo XIX)" *Revista DANA* N° 30, Resistencia, 1997.
- Pecoraro, M.: *Massoneria, società segrete e "congiura estense"*, en A. Spaggiari G. Trenti (al cuidado de), *Lo Stato di Modena. Una capitale, una dinastia, una civiltà nella storia d'Europa*, Actas de la convención Módena 25/28-03-1998, V. II, 2001.
- Pellegrini, Carlos E.: *Recuerdos del Río de la Plata*, Buenos Aires, Litografía de las Artes, 1841.
- Pellegrini, Carlos E.: "La obra de la catedral al fin se acaba" en *Revista del Plata*, N° 3, Buenos Aires, 1854.
- Pérez Montero, Carlos: "El arquitecto Carlos Zucchi en Montevideo" en *Anales de la Facultad de Arquitectura*, Montevideo, N°, 1930.
- Pérez Montero, Carlos: "La calle del 18 de Julio (1719-1875). Antecedentes para la historia de la Ciudad Nueva", Montevideo, El Siglo Ilustrado, Apartado de la Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, tomos XVI y XVII, 1940-41 y 1942.
- Pérez Montero, Carlos: "El arquitecto Carlos Zucchi y sus proyectos para la tumba de Napoleón en París" en *Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay*, Montevideo, Tomo XVIII.
- Pigozzi, M.: "La scenografía a Reggio Emilia nel secondo Ottocento" en *Il teatro a Reggio Emilia*, Firenze, Sansoni, 1980.
- Pigozzi, M.: "La scenografía a Reggio Emilia", Bologna, Grafis Edizioni, 1985.
- Prado y Rojas, Aurelio: *Leyes y decretos promulgados en la provincia de Buenos Aires desde 1810 a 1876*, Buenos Aires, 1879.
- Quatremère de Quincy, Antoine Ch., *Dizionario Storico di Architettura*, Mántova, 1844.
- Ramazzotti, Luigi: *L'edilizia e la régola. Manuali nella Francia dell'Ottocento*, Roma, Edizioni Kappa, 1984.
- Raspi Serra, Joselita; Simoncini, Giorgio: *La Fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico 1750-1830*, Roma, Centro Di, 1986.
- Registro Oficial de la Provincia de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1827.
- Registro Oficial de la República Argentina*, Buenos Aires, 1879.
- Reglamento y Policía de la Honorable Sala de Representantes de la Provincia de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1822.
- Righi, L.: "Note sulla Massoneria nel Ducato estense nei primi anni della Restaurazione", en "AA. VV., *I primi anni della Restaurazione nel ducato di Modena*, Aedes Muratoriana, Modena 1981.
- Rombaldi, O: *L'istruzione superiore in Reggio Emilia 1750-1861*, AGE. Reggio Emilia 1955.
- Romero, José L.; Romero, Luis A.: (compiladores) *Buenos Aires, historia de cuatro siglos*, Buenos Aires, ed. Abril, 1983.
- Rondelet, Jean. B.: *Traité theorique et pratique de l'art de batir*, Paris, 1802-1803.
- Sabor, Josefa E.: *Pedro de Angelis y los orígenes de la bibliografía argentina. Ensayo bio- bibliográfico*, Buenos Aires, ediciones Solar, 1995.
- Senado de la Nación, *Biblioteca de Mayo. Colección de obras y Documentos para la Historia Argentina*, Buenos Aires, 1960.

- Senillosa, Felipe: *Programa de un curso de geometría*, Buenos Aires, 1825.
- Sgambien, W.: *Jean Nicholas Louis Durand*, Paris, ed. 1979.
- Shumway, Nicolas. *The Invention of Argentina*, University of California Press, 1993.
- Silvestre, Graciela: *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*. Buenos Aires, UNQUI, 2004.
- Simoncini, Giorgio: *Ritorni al pasato nell' architettura francese. Fra seicento e primo ottocento*, Milano, Jaca Book, 2001.
- Teysot, Georges: "Frammento per un discorso funebre (l' architettura come lavoro di luto)" en *Lotus Internacional*, N° 38, 1983.
- Teysot, Georges: "Il sistema dei Batiments civils in Francia e la pianificazione di Lemans (1795/1848)" en Morachiello Paolo y Teysot Georges. *Le Macchine imperfette, Architettura, programma e istituzioni, nel XIX secolo*, Roma, 1980.
- Teysot, Georges: "John Soane e la nascita di un stilo", en AA.VV. *Jappelli e il suo tempo*, Padova, Liviana, 1982.
- Torre Revello, J.: "La Catedral" en *Documentos de Arte Argentino*, Cuaderno XXV, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1948.
- Treccani, G (fundador): *Enciclopedia Italiana*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1951, vol. XXIII.
- Trostiné, Rodolfo: *La enseñanza del dibujo en Buenos Aires. Desde sus orígenes hasta 1850*, Buenos Aires, Ministerio de Educación. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Didáctica "San José de Calasanz", 1950.
- Vadoyer A. L. T.; Baltard L. P.: *Grands Prix d'Architecture. Projets Couronnés par L'Academie Royale des Beaux Arts de France*, Paris, 1818.
- Vidler, Anthony: "La capanna e il corpo. La 'natura' dell'architettura da Laugier a Quatremère de Quince", en *Lotus International*, 33, 1981/IV, p. 104.
- Vidler, Anthony: *El espacio de la Ilustración*, Madrid, Alianza, 1997.
- Villasuso, Víctor M.; Francavilla, Carlos F.: *Cementerio de la Recoleta: Desentrañando sus lugares*. Junta de estudios históricos de la Recoleta, 1993.
- Viollet-le-Duc, Eugène: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris, 1856.
- Zabala, Rómulo: *Historia de la Pirámide de Mayo*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1962.
- Zucchi, Carlo: *Memoria elevada al Superior Gobierno de Buenos Aires por el Arquitecto de la Provincia, d. Carlos Zucchi, al presentar el proyecto de Hospital General para Ambos Sexos que se le mandó formar por decreto del 9 de diciembre de 1831*, Buenos Aires, Imprenta de la Independencia, 1833.
- Zucchi, Carlo: *Colección de los principales proyectos compuestos por orden del Superior Gobierno de Buenos Aires desde el año 1828 hasta el año 1835, por D. Carlos Zucchi, Ingeniero Arquitecto de esta Provincia de la República Federativa Argentina; a los que se agregan otros edificios públicos o particulares que él mismo ha proyectado para varios ciudadanos de esta parte de América del Sud*, Buenos Aires, Imprenta del Estado, 1835.
- Zucchi, Carlo: *Memoria que acompaña los planos del teatro proyectado por el ingeniero arquitecto Carlos Zucchi*, Buenos Aires, 1841.
- Zucchi, Carlo: *A los editores del Nacional y del Constitucional de Montevideo*, Rio de Janeiro, Imprenta Franceza, 1844.
- Zucchi, Carlo: "Recueil des principaux projets conpusés par ordre du gouvernement supreme de Buenos-Ayres et de Montevideo, depuis l'année 1826 jusquia 1842", (folleto), Paris, 1845.



