

EJE TEMÁTICO 1: Instituciones y campo intelectual

CARLO ZUCCHI Y EL PROYECTO DE LA TUMBA DE NAPOLEON EN PARÍS

Fernando Aliata

CONICET, HITEPAC, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UNLP.

f_aliata@yahoo.com

Marcelo Renard

Instituto Payró, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

marcelogrenard@hotmail.com

Palabras clave:

CARLO ZUCCHI- MONUMENTOS PÚBLICOS- NAPOLEON- PARIS

Resumen:

En el lapso final de su estadía sudamericana, pensando en su regreso definitivo a Europa, Carlo Zucchi decidió participar en el concurso para la tumba de Napoleón en París. Para ello comenzó a elaborar una serie de diseños que fueron enviados a Louis Visconti, a quien había conocido durante su estadía en la capital francesa y que finalmente sería el encargado de confeccionar el proyecto definitivo. En abril de 1841, por intermedio de Pedro de Angelis, Zucchi editó además un folleto que reunió sus ideas acerca del carácter e implantación del mausoleo. El trabajo fue realizado con la esperanza de que pudiera ser incluido en el concurso citado, sin embargo las ideas y los proyectos que el arquitecto envió ponían en discusión los alcances del mismo ya que comprendían cuatro posibles variantes de ubicación: un monumento de carácter majestuoso a construir sobre la colina de Chaillot, otro un poco menos ambicioso en la Explanada de los Inválidos, una tumba a colocar en el interior de la iglesia del mismo nombre y una cripta funeraria, tal como proponía el concurso y se realizó algunos años después. Esta iniciativa tuvo una suerte adversa, ya que llegó tarde a la convocatoria, no obstante revela una serie de ideas interesantes que nos permiten reflexionar acerca de la evolución de los modos de construcción de monumentos arquitectónicos en la primera mitad del siglo XIX, en un momento en el cual los obeliscos y columnas propias de la edad revolucionaria dejan

lugar a la estatuaria y fundamentalmente la estatua ecuestre que resignifica la figura del héroe, en concordancia con los postulados de la naciente historiografía romántica.

La idea de este trabajo es presentar a la consideración pública un episodio bastante temprano en relación a la periodicidad con el que este congreso fue pensado, pero que creemos importante ya que inaugura un contacto que luego será ampliamente fructífero entre la cultura arquitectónica francesa y los arquitectos actuantes en el Río de la Plata. Nos referimos a la participación informal –y ya veremos porqué- de Carlo Zucchi en el concurso para la tumba de Napoleón en 1841. Episodio singular, atípico para lo que entonces era el incipiente ambiente profesional de la región, y que debemos explicar en función de la biografía personal del arquitecto.

La trayectoria artística de Carlo Zucchi en Sudamérica ha sido tratada por los autores de esta ponencia en otros trabajos, pero vale la pena colocar nuevamente en contexto al arquitecto italiano para entender la importancia del tema que intentamos desarrollar aquí. (Aliata, 2009: 61-114; Aliata y Munilla Lacasa, 1998) Carlo Zucchi, nacido en Reggio Emilia en 1789, soldado de los ejércitos napoleónicos en su juventud, se supone que pudo formarse en la Escuela de Bellas Artes de Reggio Emilia, ya que en 1807 en un expediente militar es mencionado como pintor de profesión¹ y él mismo cita como su maestro de perspectiva teatral y arquitectura a Giovanni Paglia, profesor de dicha escuela. (Zara y Renard, 2009: 27-38) Activo en Reggio Emilia y Milán luego de finalizadas las guerras napoleónicas como grabador y escenógrafo, debió exiliarse originalmente en Francia por sus ideas independentistas y su adscripción a sectas carbonarias que conspiraban contra el gobierno austríaco por la independencia de Italia. Ya en París después de haber trabajado con Pierre-Luc-Charles Ciceri en decoraciones o escenografías teatrales y con Nicolás Chapuy y Amédée Beugnot, ambos editores de una edición de las obras completas de Palladio y sin posibilidades por entonces de obtener un trabajo estable, probablemente conoció a los agentes del gobierno argentino. Atraído por las perspectivas laborales que supuestamente ofrecían las nuevas naciones sudamericanas, 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

¹ Archivio di Stato di Milano, Ministero della Guerra, Personale, Cart. 1676.

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 de 1840, Zucchi decidió retornar a Italia, no sin antes, a la espera de una conmutación de su destierro, realizar algunos interesantes proyectos en Río de Janeiro (Renard, 2009a: 272-275).

Los diseños para el concurso de monumento fúnebre a Napoleón, obra en la que trabajó desde septiembre de 1840 a febrero de 1841, ocupan un lugar único en la producción conmemorativa y funeraria de Zucchi. (Pérez Montero, 1949) ² No sólo por la envergadura insólita ya que desarrolló al mismo tiempo cuatro proyectos alternativos sino porque a diferencia del resto de sus obras de este tipo, Zucchi escribió un opúsculo que tituló *Pensées sur le Monument de Napoleon suivies de quatre projets en ébauche dédiées à Monsieur L. Visconti, architecte*,³ que comprende una prolija narración de las circunstancias que lo llevaron a emprender el trabajo y de cuáles fueron las ideas que lo fundamentaron. (Figura 1) El escrito fue elaborado en Montevideo, pero fue corregido y comentado por su amigo el erudito y periodista napolitano Pietro de Angelis en Buenos Aires, adonde también viajaron sus dibujos para que fueran evaluados tanto por de Angelis como por otros amigos de su entorno porteño (Badini,1999: 192-193).⁴ Para justificar su dedicatoria a Visconti, que por entonces aparecía como un profesional exitoso que se convertiría antes de su temprana muerte en el arquitecto de Napoleón III, Zucchi rememora en su texto el modo en que lo conoció dentro del grupo de italianófilos franceses entre los que se encontraban Dominique Vivant Denon, Charles Percier y

² El trabajo de Pérez Montero es el primer estudio de esta obra y si bien incurre en varios errores con respecto a datos y hechos relativos a la biografía de Zucchi, esto se deben seguramente a que en aquel momento el autor no pudo conocer la existencia del Archivo personal del arquitecto en Italia. 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.

³ De acuerdo con los borradores disponibles se puede fechar su elaboración entre octubre de 1840 y mayo del año siguiente. 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 a su amigo útiles consejos, además de corregir el texto.

⁴ Carta de Pedro de Angelis a Carlo Zucchi, Buenos Aires, 2 de diciembre de 1841.

algunos otros de los discípulos de su escuela como Charles François Mazois y el mismo Visconti (Zara & Renard, 2009: 177; Garric & Crosnier Leconte: 2017).⁵

No parece casual que haya tomado contacto con ese conjunto de artistas de destacada actuación durante el Imperio y relacionados con Italia por diversas circunstancias. Con ellos tal vez pudo dialogar durante su exilio en la capital francesa pues compartían el amor por el dibujo, el grabado y la edición de libros de arquitectura. En efecto, en el archivo del arquitecto se encuentra una colección de planos y grabados que atesoró durante su vida, además de los prospectos para la edición de su propia obra sudamericana que intentó publicar en fascículos tanto en Buenos Aires como en París (Zucchi, 1845). Al mismo tiempo, también podemos constatar su reconocimiento de la obra de Percier y Fontaine ya que utilizó el modelo de la arquería sobre pilastras de la Rue Rivoli para el proyecto de la plaza Independencia de Montevideo en 1836 (Badini, 1995).⁶

Pero más allá de ofrecer una semblanza de sus años en París en la introducción del opúsculo, el arquitecto nos muestra que al tomar conocimiento del decreto por el cual los restos de Napoleón debían ser repatriados y ubicados debajo de la cúpula de la iglesia de los Inválidos,⁷ sintió inmediatamente el deseo de rendirle su homenaje, ya que en varios de sus escritos, cuestión que compartía con su amigo de Angelis, se declaró un entusiasta admirador del emperador, aunque no trató con la misma cordialidad a los súbditos franceses.⁸ Impulsado por su devoción, según nos dice en su escrito, volcó al papel sus primeras ideas el 22 de septiembre de 1840 porque fue en aquel momento cuando supo del “programa dirigido a los artistas que quisieran tomar parte en el concurso.” (Zucchi, 1841: 11)⁹

⁵ Zucchi nombra otra serie de artistas: “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?...”

⁶ Archivo di Stato di Reggio Emilia (de ahora en más ASRE), Archivo Zucchi (de ahora en más AZ) 171, 174, 456, 468, 925,926, 927, 928, 965, 968.

⁷ El decreto, 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.

⁸ Zucchi quería saldar su “deuda de honor” con ese “hombre único cuyas hazañas llenarán las páginas más brillantes de la historia.”(Zucchi, 1841: 11).

⁹ Sin embargo, algunos de los estudios preparatorios están fechados el 15 y el 16 de septiembre (ASRE; AZ N° 293, 291 y 292)

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

Zucchi tenía una probada experiencia en el proyecto de monumentos públicos tanto para Buenos Aires como Montevideo, Río de Janeiro e incluso Asunción del Paraguay. En la ideación de todos ellos prima el tipo de la columna aislada que puede remitirse a la columna Trajana que como sabemos fue originalmente símbolo de la Monarquía y representaba la idea de un Estado absoluto que recuperaba los atributos de poder de la Antigüedad, aunque luego de la Revolución sirvió como modelo a los monumentos republicanos. Es que el monumento arquitectónico -la columna a la que puede sumársele el obelisco egipcio- podían también por su carácter abstracto adaptarse a una idea general de Estado o gobierno bajo la soberanía del pueblo. Las anónimas columnas parecían poseer un carácter acorde con la austeridad y el decoro que permitían abandonar, al menos temporariamente, el culto a la personalidad del monarca dominado por la estatuaria. Es que la escultura aparecía a fines del siglo XVIII, en la nueva modalidad y en el caso de los grandes encargos públicos, no como el tema central sino como un complemento de la arquitectura con un carácter alegórico que eludía toda referencia particular. Cuestión que parece vislumbrarse en el deseo del Directorio que hacia 1800 propone no sólo erigir una columna conmemorativa de las batallas ganadas por la Revolución en París, sino en todos los distritos o departamentos de Francia. (Simoncini, 2001: 69-153) Seguramente esta profusión de diversas columnas y obeliscos de la edad revolucionaria que se transforman en grandes monumentos urbanos a veces permanentes, a veces efímeros, y que continúan con la gran columna trajana de la plaza Vendôme erigida en honor a Napoleón, determinan que en estos nuevos tiempos los monumentos públicos deben pertenecer al ámbito de la arquitectura. En ese sentido es que estos austeros artefactos aparecen en múltiples ejemplos de ejercicios y concursos de la época y se mantienen aún durante el reinado de Louis Philippe, ya que uno de los monumentos más significativos construidos durante el período es la *Colonne de Juillet* erigida en la Plaza de la Bastilla en 1840. Seguramente estos ejemplos fueron los que sirvieron a Zucchi para proyectar sus columnas y obeliscos de los nuevos estados republicanos e incluso del Imperio del Brasil, cuestión que no vamos a desarrollar en este trabajo y que puede verse en la imagen seleccionada. (Renard, 2009: 205-231) (*Figura 2*) Teniendo en cuenta esta serie es interesante observar que el ejemplo que vamos a analizar representa

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.

una mutación, un punto de inflexión en el largo camino de la transformación de los monumentos públicos durante el siglo XIX que en este caso involucran la obra personal de un arquitecto, pero que podrían extrapolarse a un contexto más general. Tomaremos como base de examen de esta hipótesis los razonamientos expresados en los *Pensées*.

En principio en su pequeño opúsculo, Zucchi se somete humildemente a la consideración de Ludovico Visconti y 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.” (Zucchi, 1841:12)

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.” (Zucchi, 1841: 12-13)

Cuestión que pone de relieve el carácter propio de un monumento de por sí polémico ya que en su configuración estaba implícita la valoración que debía hacerse de un personaje central y a la vez controvertido de la historia reciente de Francia. Enseguida se dedica a discutir 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 el porqué, demuestra su conocimiento acabado de la iglesia y sus limitaciones espaciales para contener la obra planeada:

“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.” (Zucchi, 1841: 14-15)

A continuación aclara que para Napoleón debía concebirse un monumento funerario distinto a todos los precedentes:

“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 Florencia 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 Odiscalchi, 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.” (Zucchi, 1841: 15-16)

Señalemos que en estas citas se vislumbra con claridad 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.” (Zucchi, 1841: 15-16)

Para este primer proyecto (*Figura 3*) Zucchi retoma básicamente un tipo de estructura al que ya ha recurrido en su primera propuesta para el Monumento al Ejército Expedicionario del Sur en Buenos Aires y en la segunda alternativa para la tumba del general Laguna en Montevideo, es decir, un obelisco asentado sobre una base más o menos compleja. Evidentemente para este caso la tipología es desarrollada mucho más detalladamente. En primer lugar, en relación a las dimensiones, pues según la escala que acompaña al diseño la altura total del monumento alcanzaría los 28 metros. En segundo lugar, por la amplitud otorgada a la cámara sepulcral. Zucchi subraya en su descripción su voluntad, 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.” (Zucchi, 1841:18)

Con respecto a cuál sería el remate del monumento leemos allí la primera mención de la idea de incluir una estatua ecuestre:

“...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.¹⁰ 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 permitirían al espectador ubicarse a dieciocho metros de distancia de la base del monumento.”(Zucchi, 1841:17-18)

Para el segundo proyecto, libre del condicionamiento del interior del templo, Zucchi comienza a dar rienda suelta a su fantasía y a su entusiasmo. De acuerdo con el estudio ASRE; AZ N° 294, trabajó en este diseño en noviembre de 1840 y en febrero de 1841. En cuanto a su ubicación, lo aleja poco del primer emplazamiento: elige la Explanada que se extiende entre los Inválidos y el Sena, que le parece apropiada por sus dimensiones y por las características de sus alrededores (*Figura 4*).

En este caso es fiel a un principio que considera infalible: “la tumba de un gigante debe ser gigantesca”: (Zucchi 1841: 11) En efecto, el proyecto del monumento tiene 1932 metros cuadrados con una altura total de 36 metros. Se puede decir que aquí despliega al máximo el concepto de la idea inicial. Las nuevas dimensiones y la ubicación al aire libre le permiten coronar al monumento con la deseada estatua ecuestre de Napoleón. 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 emperador. Incluso las entradas de ambas criptas son casi iguales y recuerdan a las tumbas de Dorrego y de Rivera proyectadas en el Río de la Plata.

Según las fechas de algunos de sus estudios previos (ASRE; AZ N° 288, 289, 316 y 376), Zucchi trabajó en el tercer proyecto paralelamente con el primero: septiembre y octubre

¹⁰ “La batalla de Austerlitz” de François Pascal Simon Gérard (1770-1837), pintor de la corte de Napoleón. El cuadro se encuentra en el palacio de Versalles.

de 1840 y febrero de 1841.¹¹ Este es obviamente su favorito: tanto su emplazamiento como su diseño están a la altura de lo que él considera como lo más apropiado para Napoleón.¹² (Figura 5) En los *Pensées* se aprecia el entusiasmo que suscita en Zucchi el haber elegido a la colina de Chaillot: el lugar donde debió 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*.

La idea del arquitecto de optar por otra ubicación no es algo que pueda atribuirse sólo a su propia invención. A poco de lanzada la ley que ordenaba el traslado de los restos de Napoleón y la erección de su tumba en los Inválidos en junio de 1840, como es bien conocido, se desató una polémica en términos políticos acerca de la conveniencia de sepultar los restos de Napoleón a París, lo que implicaba una toma de posición en relación a su ambiguo legado, pero también en relación al carácter que debía tener su monumento y quienes podrían ser sus posibles autores. (Driskel, 1983: 17-75) En principio porque la mayoría de quienes conformaban el campo del arte y la arquitectura en Francia solicitaron que se realizara un concurso público y no el otorgamiento directo de las obras a un determinado artista, ya que existía la presunción de que el proyecto sería adjudicado directamente a Jaques – Ignace Hittorff o a Louis Visconti quien estuvo a cargo –como arquitecto oficial- de las decoraciones efímeras que acompañaron la llegada del féretro a los Inválidos. A esto se suma la intención de algunos sectores del gobierno de adjudicar la obra directamente al escultor italiano Charles Marochetti quien propuso un monumento coronado por una estatua ecuestre. Más allá de la negativa general a un otorgamiento directo y arbitrario, diversos actores criticaron ampliamente el emplazamiento. Lamartine en una alocución en la Cámara de Diputados propuso un monumento sepulcral en el Campo de Marte, otros en un sitio contiguo a la columna de la Vêndome (Driskel, 1983: 35 -37). La *Revue des Deux Mondes* publicó un artículo firmado por Louis Vitet que se oponía a la localización en los Inválidos (Vitet, 1841: 768- 781); igual opinión tuvo César Daly en su *Revue Generale d’Architecture*. La Société Libre des Beaux-Arts, así como el mismo Vitet, se pronunciaron directamente

¹¹ En la página 23 de los *Pensées*...dice Zucchi al referirse a este tercer proyecto: “... es el último del orden en que los concebí...”

¹² “...pero que me atrevería a colocar en el primer puesto, si debiera ser yo su juez.” (Zucchi, 1841: 23)

por la colina de Chaillot, cercana al Campo de Marte y a la Escuela Militar como el mejor lugar para erigir el monumento, a lo que debemos sumar la propuesta de Camile Moret de erigir un gigantesco mausoleo del Emperador en ese sitio, en 1838, cuando el traslado de sus restos desde Santa Helena aún no había sido decidido (Driskel, 1983: 54 -55). Al mismo tiempo, los pintores Horace Venet y Paul De la Roche propusieron que la tumba se construyese en la Iglesia de la Magdalena transformando al templo en un panteón napoleónico (Daly, 1841: 39-42). También desde Buenos Aires Pedro de Angelis aprobó la decisión de Zucchi frente a las bases del concurso:

“...la posición del viejo palacio del rey de Roma me parece mejor que aquella de la explanada de los Inválidos ya que no se debería cubrir un monumento preexistente. El lugar, además, es más elevado: y domina sobre el entorno, y no está obstaculizado ni siquiera por una multitud de pequeños edificios, cosa que se verifica en las vecindades de Los Inválidos.” (Badini, 1999: 193) ¹³

Pese a las críticas, era clara para el gobierno francés la necesidad de mantener la tumba en un entorno controlado como la iglesia de Mansart que impidiera calurosos homenajes o manifestaciones de sus partidarios. Dada la compleja trama política que está detrás de la decisión del emplazamiento no podemos atribuir a nuestro arquitecto la paternidad en el reclamo acerca del cambio de sitio, pero sí podemos adjudicarle ciertas particularidades novedosas en su implantación y escala. En efecto, además de superar en más del doble la altura de su segunda propuesta, 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 idea un proyecto de largo aliento en donde también incluye elementos paisajísticos (ya tenidos en cuenta para el 2º proyecto) como el bosque detrás del muro y la fuente. En esta nueva versión, 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 tumba.

Si observamos los tres proyectos del arquitecto en conjunto lo que los unifica es su modo de trabajar por adición. Utiliza siempre la réplica de la tumba de Santa Helena, el tipo de cripta que ya había ensayado en el mausoleo al coronel Dorrego o al General Laguna, el obelisco, y las estatuas alegóricas que permanecen en el segundo y tercer proyecto pero que van sumando nuevos elementos en la medida que el monumento aumenta de escala.

¹³ Carta de Pedro de Angelis a Carlo Zucchi, Buenos Aires, 22 de abril de 1841.

La ornamentación escultórica (el diseño culmina con la misma estatua ecuestre del diseño anterior) juega en este último 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 (*Figura 6*).

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.” (Zucchi, 1841: 27)

Siguiendo este razonamiento y en extremo contraste con el proyecto anterior, Zucchi propone para su cuarta opción una sencilla cripta abierta 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 de la iglesia.

¿Cómo y cuándo llegó el proyecto de Zucchi a París? De la lectura de las cartas de de Angelis al arquitecto 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. Según los documentos de su archivo es de suponer que recién a principios de octubre despachó también el texto y las imágenes a París. Estas fechas son coherentes con la noticia que da Visconti a su amigo Garnier, quien le escribe luego a Zucchi. En la misiva Visconti aclara que 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), por lo que no fue presentado al concurso y menos aún expuesto. Al mismo

tiempo, hace un comentario elogioso de la obra y se ofrece a publicar un Atlas (?) que el arquitecto reggiano le remite. (Renard: 2009 b: 183)¹⁴

Tiempo después, en marzo de 1842, Visconti fue designado como ganador del concurso. El hecho de que su diseño tenga algunos puntos de contacto con la cuarta propuesta de Zucchi no parece justificar suspicacias, aunque aparentemente ambos proyectos son los únicos que presentan una cripta abierta como tipología de tumba. En primer lugar porque, aún simplificado en la concreción, el proyecto de Visconti es mucho más complejo. Por otra parte, todo indica que ya estaba terminado y entregado cuando recibe el envío de Zucchi. Más allá de la generosa respuesta de Visconti, es cierto que resultaba un poco incongruente enviar el proyecto a uno de sus posibles competidores. En ese sentido, de Angelis no estuvo de acuerdo con que el destinatario de la propuesta fuese el arquitecto franco-italiano. “Lo conozco solo de vista, y no tengo ningún motivo para hablar mal de él, pero es también un proyectista, y algo me dice que no es bueno confiar mucho en un rival, sobre todo en el campo de las bellas artes”¹⁵ (Badini, 1999: 179- 180). De todos modos si descartamos momentáneamente una influencia en el proyecto definitivo, Pérez Montero afirma que algún impacto existió ya que según su análisis algunos párrafos de la memoria de Visconti se parecen a los reflexiones que Zucchi vuelca en los *Pensées...* (Pérez Montero, 1949)

Las razones de su intervención en el evento y el esfuerzo que dedicó el arquitecto al proyecto se condice con su particular contexto de ese momento. Decidido a retornar a Europa, y si bien según sus propios dichos no ambicionaba ganar el concurso, podía ser esta obra y los *Pensées...* una carta de presentación ante un personaje muy bien ubicado como Visconti, quien podía conectarlo de la mejor manera con el ambiente artístico al que deseaba reincorporarse.¹⁶ Incluso puede pensarse que era su aspiración que los proyectos fueran expuestos junto con el resto de los participantes. Aunque la respuesta

¹⁴ “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”

¹⁵ Carta de Pedro de Angelis a Carlo Zucchi, Buenos Aires, 22 de abril de 1841.

¹⁶ De hecho también nuestro arquitecto, 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.

completa nunca llegó a manos del reggiano y sólo pudo saber la impresión causada a partir de la carta de Garnier, cuando finalmente este volvió a París pocos años después es probable que se haya contactado con Visconti en relación a el proyecto de publicación de su obra que debía contener los proyectos realizados en Sudamérica, según se ve en la carta que recibe de uno de sus amigos.¹⁷ Aunque en esta segunda estaba en esa ciudad, sólo preocupado por la edición de su libro, la actividad profesional de Zucchi parece haber sido prácticamente nula y su figura pasó absolutamente inadvertida por sus contemporáneos.

Si analizamos el total de la producción del arquitecto diremos que, al igual que el panteón de planta circular y el arco de triunfo para el Campo de Santa Anna, 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 proyectual”, demostraba en forma directa su nivel artístico. Al mismo tiempo, la tercera propuesta significa una verdadera innovación desde el punto de vista de los monumentos en el siglo XIX. La amplia estructura que se acomoda a la colina de Chaillot generando rampas de acceso y un recorrido para acceder a los restos del héroe plantean un monumento más arquitectónico que escultórico, ya que la estatua ecuestre es el punto de llegada de un recorrido espacial.

Por otra parte, la misma inclusión de cuatro propuestas, el cuestionamiento del emplazamiento y la decisión de proponer otros sitios diversos, criticando la decisión de las autoridades, es realmente sorprendente. ¿Conocía Zucchi el estado del debate en Francia a partir de la prensa? ¿Fue su razonamiento paralelo a la discusión que se había suscitado al mismo tiempo en París lo que decidió el cambio de emplazamiento y la escala del monumento? Es cierto que las noticias debían llegar con varios meses de demora, aunque no debemos subestimar las características de un puerto por entonces muy activo como Montevideo, pero también debemos destacar su propia libertad e ingenio que en este caso la distancia podría estimular.

¹⁷ ASRE, AZ, Lettere di Giulio Graziani a Carlo Zucchi, Paris, 1842-1845.

¿Cómo considerar el proyecto de Zucchi entre las presentaciones al Concurso? Una muestra acabada del espíritu del evento es la crónica que César Daly prepara en la *Revue Générale d'Architecture* en coincidencia con la exposición de los proyectos concursantes. (Daly, 1841) En la introducción de su escrito, el publicista plantea la existencia de arquitectos y escultores entre los participantes a los que podríamos agregar inventores y particulares que presentan proyectos extraños o bizarros al evento. Y más allá de la fuerte presencia de la estatuaria en el concurso, también emergen proyectos realizados por arquitectos que parecen inaugurar una etapa distinta, ya que encontramos allí experiencias que podríamos asimilar al clasicismo ecléctico y romántico que domina la escena durante el período. Algo que puede observarse en profundidad en el proyecto de Henri Labrouste que surge aparentemente inspirado en los monumentos funerarios etruscos y que plantea una sutil utilización de estilemas clásicos de una manera novedosa, como el escudo que cubre la cripta apoyado sobre cuatro águilas imperiales que parecen levantar vuelo. (Bressani, 1999) Otra tipología utilizada es la del féretro sobre un basamento arquitectónico como el que muestra el proyecto de Felix Duban que termina por competir con el interior de la iglesia y es criticado por Daly por haber sido concebido en mármol blanco, algo contrario al carácter que debía poseer un monumento a Napoleón.

Más allá de los proyectos presentados al concurso y las novedades que exhibe, nos interesa ahondar las razones que están detrás de las ideas de Zucchi. Lo que vemos en la serie de sus propuestas es que su reflexión teórica resulta un pasaje entre viejos y nuevos modelos. La abstracción de la columna y el obelisco elevado por una estructura arquitectónica deja de ser el motivo central de la composición y lentamente la estatua del héroe se torna actor de peso en el conjunto. Napoleón es aquí el protagonista paradigmático que permite el retorno franco de la figura humana a los monumentos públicos. En ese sentido el concurso, que no tuvo un programa muy definido, ni instrucciones precisas en relación al tamaño y los materiales a utilizar, (Driskel, 1983: 86 -87) es un punto de clivaje ya que plantea el desafío de construir un monumento arquitectónico o retomar a la escultura como elemento central, aún frente a un entorno muy delimitado como el interior de los Inválidos. Y eso no nos extraña ya que en las condiciones que plantea la tumba de un personaje como Napoleón la estatuaria recupera un rol importante; sobre todo porque hasta cierto momento las estatuas ecuestres, como la realizada en 1822 por François Bosio en la plaza des Victoires para reemplazar la de

Luis XIV que había sido destruida durante la Revolución, fueron consideradas por la crítica como un anacronismo. Pero en el contexto del concurso el tema reaparece con fuerza: una figura ecuestre corona la citada tumba de Marochetti, también la de Antoine Etex, proyectada en 1839 y luego adaptada al evento,¹⁸ así como la de Achille Devéria e Hipolyte Maindrom.

La figura humana no alegórica surge entonces aquí decididamente y constituye la representación arquitectónica del culto del héroe que el romanticismo histórico estaba comenzando a imponer y que tendrá en la iconografía napoleónica uno de sus puntos más importantes. Culto al héroe que ya a partir de la década de 1860 tendrá un resultado concreto en Buenos Aires con la erección en Retiro de la estatua ecuestre del General San Martín en 1862 obra del francés Louis Joseph Daumas y luego en la Plaza de Mayo del monumento al general Belgrano en 1872, obra del también escultor francés Albert-Ernest Carrier-Belleuse. Pero para entender esto debemos comprender que ambos son contemporáneos a la materialización de la obra historiográfica de Mitre y López quienes reproponen, sobre todo el primero, la figura del héroe como forjador de la nación. En efecto, un nuevo tipo de héroe emerge de la historia romántica: el héroe nacional que ahora puede subir al pedestal de la gloria porque no representa al poder absoluto sino a toda la sociedad. Es el constructor casi exclusivo de la historia, alguien que surge desde el seno del pueblo y nos muestra el camino la emergencia definitiva de la nación que él parece encarnar.

Ahora bien, si observamos otra vez las bellas láminas finales Zucchi (*Figura 7*) ésta parece recorrer el camino que marca esa tendencia histórica. Y en ese sentido el dibujo de las cuatro propuestas parece paradójal. Comienza intentando construir un obelisco urbano, cuyo lugar es la plaza, dentro de una iglesia comprobando que no existe la atmósfera y el espacio suficiente para edificarlo. Decide utilizar entonces la explanada de los Inválidos para engrandecer el sepulcro, allí abandona la tradición revolucionaria del monumento arquitectónico abstracto y decide coronar el artefacto con una estatua ecuestre. No conforme con este emplazamiento que superpone el nuevo proyecto al

¹⁸ La estatua de Antonie Etex originalmente había sido pensada para colocar en la Plaza Europa, cercana a una nueva estación de FFCC que debía marcar el acceso a la ciudad desde diversos puntos del continente. Sin embargo, Daly desestima el trabajo del escultor ya que a su juicio su traslación de una plaza pública al interior de una iglesia resulta demasiado brutal. (Daly, 1841).

conjunto arquitectónico erigido por Luis XIV, propone la Colina de Chaillot como alternativa de un monumento de mayor escala que debería erigirse sobre la masa edificada de la ciudad como expresión máxima de la glorificación del héroe que de esa manera recuperaría un rol central. La estatua ecuestre triunfante sobre la cripta de la muerte dialoga con una París que finalmente reconoce el lugar que Bonaparte nunca debería haber perdido y propone al mismo tiempo el gigantismo como meta del monumento urbano.

Lo que resulta paradójico en todo esto es que Zucchi parece anticiparse a lo que aconsejará el jurado del concurso: realizar una cripta en el interior del templo que no compita con la arquitectura de Mansart y un monumento en el exterior que otorgue la grandeza necesaria que la figura del emperador amerita. El resultado que se muestra en las tres primeras propuestas es una tipología mixta que parece justificarse por la importancia de Napoleón: un monumento fúnebre, pero también un monumento conmemorativo.

La lejanía del concurso, de las vicisitudes políticas que rodean el evento, la ajenidad de Zucchi en relación a los cambios que la nueva generación del clasicismo romántico propone, facilita el deslizamiento del arquitecto hacia la transgresión y tal vez sea esta la característica del clasicismo que se produce lejos de los centros de poder. También su condición de artista desconocido –le dice a Visconti en el prefacio de su opúsculo- le permite luchar para conseguir reconocimiento y en ese sentido la posibilidad de vulnerar los códigos es una de las herramientas que pueden generar un rápido suceso. Alejarse de la norma, alterar la lógica y la costumbre tal vez sea uno de los modos en que podamos leer, en parte y desde sus inicios, la clasicidad de la periferia.

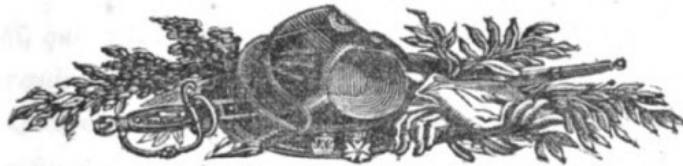
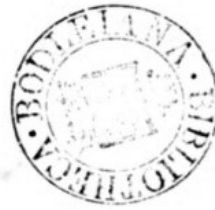
Bibliografía

- Aliata, Fernando (2009) (editor) *Carlo Zucchi. Arquitectura, Decoraciones Urbanas, Monumentos*, Art digital, La Plata.
- Aliata, Fernando y Munilla Lacasa, María Lía (1988), *Carlo Zucchi y el Neoclasicismo en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Eudeba.
- Badini, Gino (1995), *La memoria del futuro. Carlo Zucchi, Ingeniero – arquitecto*, Reggio Emilia, Felina.
- Badini, Gino (1999): *Lettere dai Due Mondi Pietro de Angelis et altri corrispondenti di Carlo Zucchi*, Reggio Emilia, Archivio di Stato di Reggio Emilia.
- Bressani, Martin (1999) *Projet de Labrouste per le tombeau de l'empereur Napoleon. Essai d'interpretation symbolique de l'architecture romantique*, *Revue de l'Art*, n° 125, 1999-3, pp. 54 -63.
- Daly, César (1841) *De la nécessité de mettre au concurs le Monument de Napoléon*, *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*, janvier , 39 – 42.
- Driskel, Michael Paul (1983) *As Befits a Legend: Building a Tomb for Napoleon, 1840-1861*, Ohio, The Kent State University Press.
- Garric, Jean – Philippe; Crosnier Leconte, Marie Laure (2017), *L'école de Percier. Imaginer et bâtir le XIX^e siècle*, Paris, Mare & Martín.
- Perez Montero, Carlos (1949), “El arquitecto Carlos Zucchi y sus proyectos para la tumba de Napoleón en París”, *Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay*, tomo XVIII, Montevideo 1949.
- Renard, Marcelo (1999a), “Monumentos: catálogo razonado”, en Aliata, Fernando (1999) op, cit.
- Renard, Marcelo (1999 b) la dedicatoria de los “pensamientos” y de los proyectos de Carlo Zucchi para la tumba de Napoleón, en Aliata, Fernando (1999) op, cit.
- Simoncini, Giorgio (2001) *Ritorni al pasato nell'Architettura Francese. Fra seicento e primo ottocento*, Milano, Jaca Book.
- Vitet, Louis (1840) “Le Tombeau de Napoléon” *Revue des Deux Mondes*, vol. 23 (1 de septiembre), 768 -781.
- Zara, Simonetta; Renard, Marcelo (2009) “Carlo Zucchi 1804-1824: Aportes para su Biografía”, en Fernando Aliata, editor, (2009), Op. Cit.
- Zucchi, Carlo (1841) *Pensées sur le Monument de Napoleon suivies de quatre projets en ébauche dédiées á Monsieur L. Visconti, architecte*
- Zucchi, Carlo (1845), *Recueil des Principaux Projets, Prospectus*, París , Chevallier.

PENSÉES
SUR LE MONUMENT DE
NAPOLÉON;
SUIVIES DE QUATRE PROJETS EN ÉBAUCHE.
DÉDIÉES

À
Monsieur H. Visconti, architecte,

PAR
CHARLES ZUCCHI.



BUENOS-AIRES.
IMPRIMERIE DE L'ETAT.
1841.

Figura 1. Portada del folleto que explica las características de los cuatro proyectos para la tumba de Napoleón, publicado en Buenos Aires en 1841.

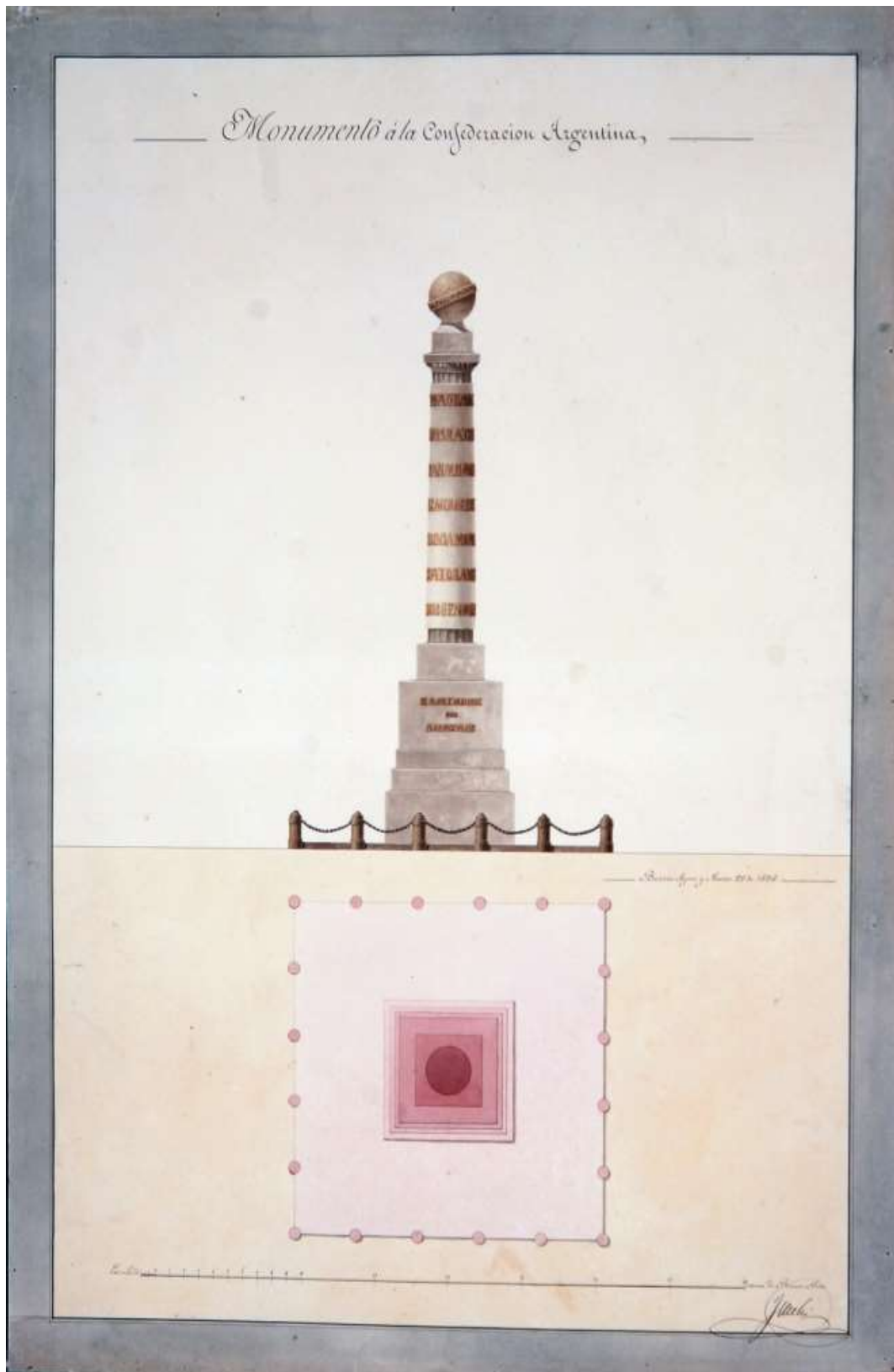


Figura 2 Carlo Zucchi. Monumento a la Confederación Argentina. Planta y alzada.(ASRE AZ 21)

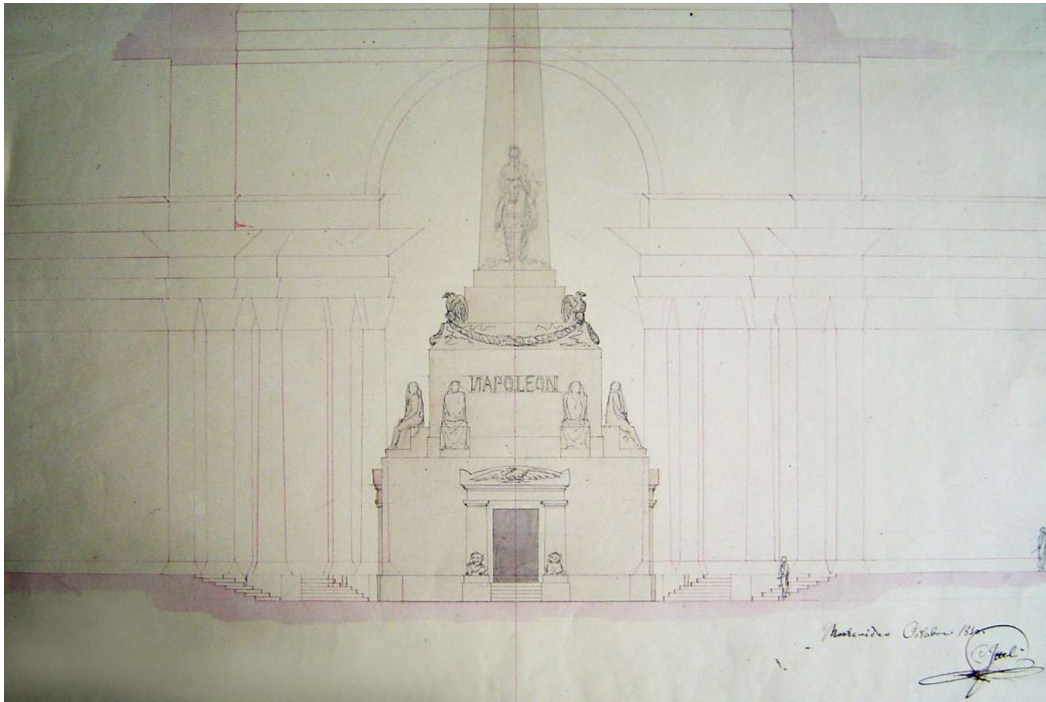


Figura 3. Carlo Zucchi. Tumba de Napoleón en el interior de la Iglesia de los Inválidos (primer proyecto) (ASRE, AZ 290). Puede observarse en lápiz la estatua ecuestre.

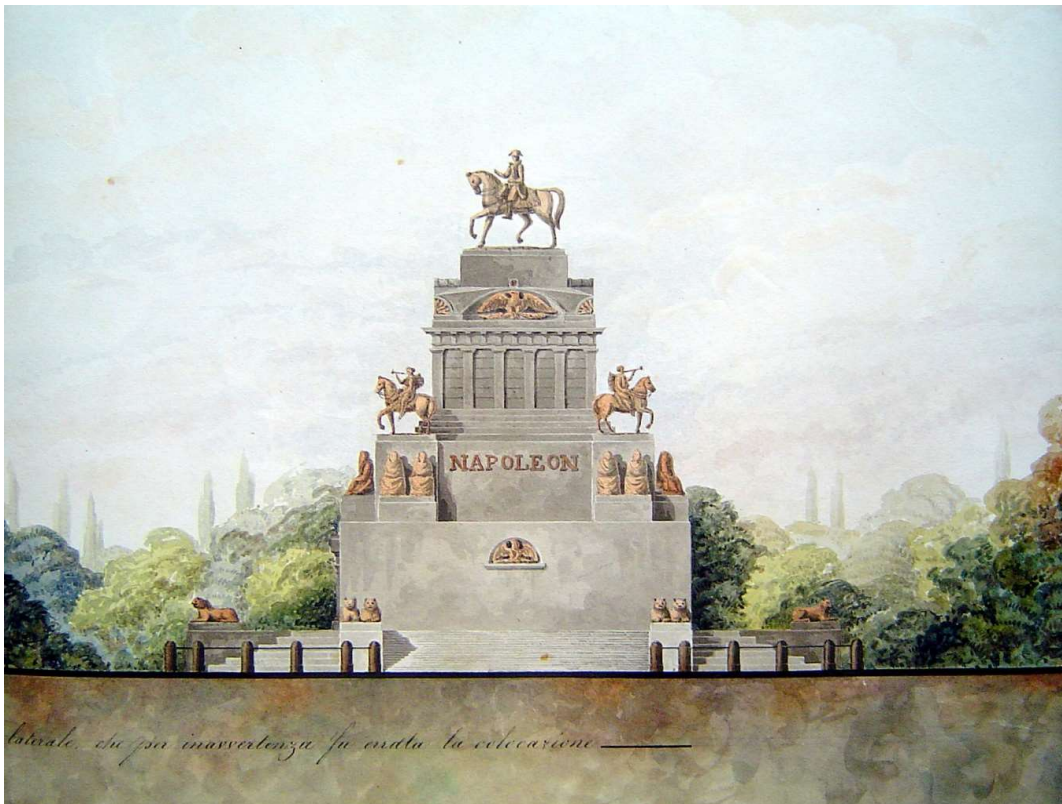


Figura 4. Carlo Zucchi. Tumba de Napoleón (segundo Proyecto) (ASRE, AZ 970, fragmento)



Figura 5. Carlo Zucchi. Tumba de Napoleón, vista frontal. (Tercer Proyecto) (ASRE, AZ 970, fragmento)

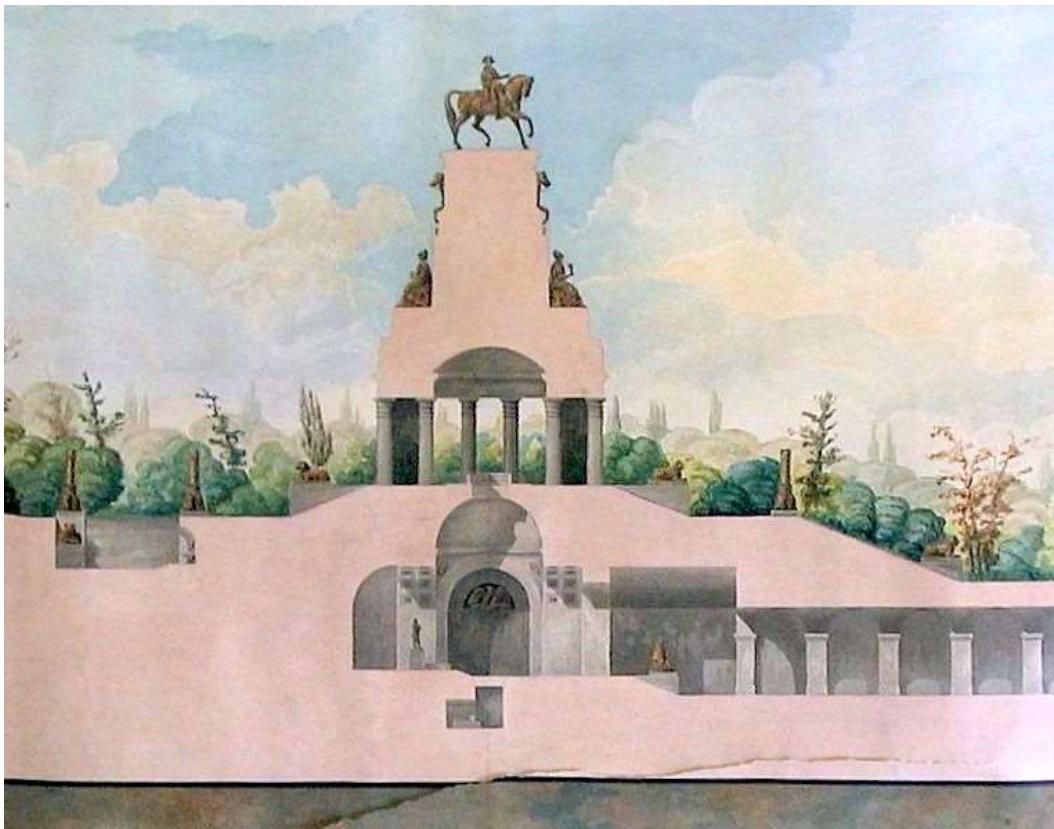


Figura 6. Carlo Zucchi. Tumba de Napoleón, corte longitudinal. (Tercer Proyecto) (ASRE, AZ 970, fragmento)



Figura 7. Carlo Zucchi. Tumba de Napoleón, corte longitudinal con la vista de los cuatro proyectos. (ASRE, AZ 970, Rollo n° 3)