SEMINARIO DE CRITICA – AÑO 1997

N° 77

"Vittorio Meano"

Autores:

Arq. Victoria Baeza.

Arq. Rita Molinos.

Arq. Mario Sabugo.

Mayo de 1997

VITTORIO MEANO

Victoria Baeza, Rita Molinos, Mario Sabugo, abril de 1997

INDICE:

INTRODUCCIÓN

LA VIDA Y LA OBRA

1. PIAMONTE.
2. BUENOS AIRES.
   2.1. Tamburini y el Teatro Colón.
   2.1.1. El proyecto de 1892.
   2.1.2. La memoria de Meano.
   2.2. EL CONGRESO.
   2.2.1. Descripción.
   2.2.2. El Palacio de Oro
3. MONTEVIDEO.
   3 1. El proyecto.
   3.2. La memoria.
4. LA MUERTE

LOS JUICIOS

1. VIAJEROS Y CRONISTAS.
2. HISTORIADORES.
   2.1. Los juicios del Colón.
   2.2. Resumen y otras aproximaciones
3. NUEVOS ELEMENTOS DE JUICIO, PROBLEMAS E HIPÓTESIS.
   3.1. Antigüedades de Meano: arquitectura, libro y materiales.
   3.2. *Non plus ultra.* 3.3. Eclecticismo.
   3.4. *II Risorgimento.*
   3.5. El Congreso y el Altar.
   3.6. Antonelli, Juvara.
   3.7. La cúpula.
   3.8. Turín.
   3.9. Alessandro Antonelli.

CONCLUSIONES

NOTAS

BIBLIOGRAFIA

ILUSTRACIONES

INTRODUCCIÓN

La obra del ingeniero y arquitecto Vittorio Meano en el ámbito rioplatense, que se identifica con el Teatro Colón y el Congreso Nacional en Buenos Aires, y con el Palacio Legislativo de Montevideo, pese a su indudable relevancia, todavía no ha sido objeto de un estudio específico. Este trabajo tiene como propósito reunir, ampliar y profundizar los conocimientos sobre Meano y los contextos inmediatos de su trayectoria, contribuyendo a nuevas síntesis históricas y críticas. Además de la debida reseña historiográfica, se presentan nuevos elementos de juicio, problemas e hipótesis que valen como extensiones, o como alternativas, a los estudios precedentes.

Ésta edición restringida *(ABRIL DE 1997)* deriva de un nuevo proceso de investigación, efectuado por los autores con exhaustividad en la ciudad de Buenos Aires, y de modo complementario en Montevideo. Una versión de este estudio será publicada próximamente en los Cuadernos de Historia del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" de la Facultad de Diseño, Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires. Los autores deben agradecer las valiosas colaboraciones de Lyliam Albuquerque, Giulio Cesare Battisti, Luis Bausero, Horacio Caride, Vicente Cutolo, Mederico Faivro, Claudio Guerri, César Loustau y Patricia Méndez.

LA VIDA Y LA OBRA

1. PIAMONTE.

Vittorio Meano, hijo de Giovanni Battista Meano y de Susana Favretto, nace en 1860 en Gravere de Susa, en el Piamonte italiano (nota 1).

Huérfano desde muy pequeño, es su hermano mayor, Cesare, ingeniero, quien se ocupa de su educación y, luego de su *laurea,* lo inicia en la práctica de la profesión. Vittorio estudia en el Instituto, Escuela Técnica y Gimnasio de Pinerolo, cerca de Turín, obteniendo el título de geómetra en 1878, con primer premio y una distinción de trescientas liras otorgada por la Cámara de Comercio y Arte turinesa. Según algunos autores (Petriella, Cutolo), más tarde estudia arquitectura en la Academia Albertina.

Eugenio Ollivero, su condiscípulo en el Pinerolo y compañero de trabajo durante 1880 y 1881 en la oficina de Cesare Meano, recordará cuatro décadas después las excursiones urbanas realizadas en compañía de Vittorio, y las apasionadas impresiones de su amigo ante los viejos monumentos y los nuevos edificios turineses. A las inclinaciones arquitectónicas del joven Meano, se suman sus condiciones literarias, su afición por el Dante, y una gran predisposición para el dibujo que lo conduce frecuentemente al retrato y a la miniatura. Precisamente, cuando Tamburini lo convoque desde la Argentina, al parecer lo conoce exclusivamente por haber *"...visto, apreciado y alabado sus dibujos"* (Ollivero, 1904). Meano hasta entonces no permanece ocioso en Turín, pero le acucia la necesidad de probar su fortuna en otro escenario. Sibilinamente, Ollivero señalará que ansía liberarse de las viejas prácticas y trabas que *"cortaban las alas"* a los jóvenes con talento. Probablemente también pesan circunstancias objetivamente desfavorables. 1878, por ejemplo, es un pésimo año para los constructores e ingenieros italianos, según dice Dionisio Petriella en la biografía de Paolo Besana, que por ello emigra a Buenos Aires. En cuanto a la propia Turín, la vieja capital saboyana resignada la capitalidad desde 1870 a manos de Roma, deberá esforzarse durante décadas para reponer su anterior dinamismo económico. (Olmo). Tamburini lo persuade describiendo un panorama laboral promisorio, dentro del cual subraya la creación y equipamiento de la ciudad de La Plata.

En el otoño de 1884, a sus veinticuatro años, Meano acepta la invitación y emprende el viaje a Buenos Aires.

2. BUENOS AIRES

La vida y la figura de Meano no se revelan con facilidad al estudioso. Sus años en el Piamonte se adivinan gracias al testimonio de Ollivero. En Buenos Aires, por el contrario, todo aquello que escapa a su actividad profesional permanece poco menos que en la oscuridad.

En sus últimos años, Meano vive muy cerca del Congreso, como consagrado a esta obra. En 1904, las crónicas periodísticas tienen oportunidad de describir su domicilio de Rodríguez Peña 30, en el que encuentran orden, sencillez y gracia. Allí, Meano guarda celosamente los planos originales y diseña detalles conforme al avance de los trabajos.

No lo vemos intervenir en ninguno de los dos momentos fundacionales de la Sociedad Central de Arquitectos, de 1886 y 1901, y recién aparece en sus registros hacia 1903 (Tartarini). En 1916, un cronista del diario La Nación redacta un informe sobre arquitectos italianos, basándose en un cuaderno de notas de Juan A. Buschiazzo, pero en ellas no encuentra ni una palabra sobre Meano (La Nación, 1916). Todo esto pese a que era nada menos que el arquitecto del Colón y del Congreso, y en el marco de un ambiente profesional no demasiado numeroso. En 1887, hay en Buenos Aires 120 arquitectos; de ellos 107 extranjeros (Brandariz). Hacia 1895, ascienden a 394 profesionales, con 328 extranjeros, incluyendo a 180 italianos (Monetta). No hemos encontrado a Meano en registros de clubes o instituciones sociales o regionales italianas, salvo como socio benefactor del *Ospedale Italiano*. La propia nómina de sus trabajos, comparada con la de otros profesionales equivalentes, y a no ser que haya optado por rechazar encomiendas privadas, tiende a indicar la relativa estrechez de sus vínculos profesionales y sociales.

A diferencia de otros exitosos arquitectos de origen extranjero, Meano no contrae enlace con dama ninguna de la alta sociedad local, sino con una connacional, Luigia Fraschini, de la que no tiene descendencia. Tampoco quedan en Buenos Aires otros familiares o allegados que conserven memorias o documentos personales.

Observa a su muerte "Ch" (1904): *"...Meano carecía de ese don de asimilación indispensable al hombre que se resigna a trasladar su tierra de peregrino a otras tierras que la natal..."* Más poéticamente, Christophersen (1904) sugiere que su biografía "*... es breve, porque es tan solo la introducción de su obra"*.

2.1. Tamburini y el Teatro Colón

Francisco Tamburini, contratado en Roma por el gobierno argentino, desde 1883 se desempeña como Inspector General de Arquitectura, dentro del Departamento de Ingenieros Civiles (Massini Correas, 1965), a la vez que acepta diversas encomiendas privadas. Meano trabaja con Tamburini desde 1884 hasta la muerte de su anfitrión, en 1891. Todavía no se ha elaborado un estudio específico acerca de la obra de Tamburini, en cuyo marco puedan identificarse las precisas aportaciones de Meano; en un equipo que además recluta otros importantes profesionales como Gino Aloisi, Domingo Selva y Bruno Avenati. Según Ollivero (1904), Meano se convierte en socio de Tamburini al iniciarse la gestión del Colón.

El Nuevo Teatro Colón es una iniciativa de carácter mixto, surgida ante las insuficiencias del antiguo teatro homónimo que Carlos Enrique Pellegrini había establecido y construido frente a Plaza de Mayo en 1857 (Gesualdo, 1990).
La concesión para la construcción y explotación del Nuevo Colón es obtenida en la licitación del 11 de marzo de 1889 por el empresario Ángel Ferrari, con un proyecto arquitectónico de Francisco Tamburini (nota 2). Luego de un dictamen del Departamento de Obras Públicas (DOP) que respalda la adjudicación con algunas observaciones, Ferrari inicia la obra con la empresa constructora de Pellizeri y Armellini, por un presupuesto de $ m/n 3.500.000.
En 1892, ya levantada la masa general, se presentan planos definitivos con la firma de Meano, dada la desaparición de Tamburini el año anterior (Andes, 1892). El informe del DOP aprobando estos planos, del 22 de agoto de 1892, se remite a las observaciones al proyecto original, de las que derivan en buena medida las modificaciones de Memo (nota 3)
Esas modificaciones consisten en la supresión del gran pabellón central y los antecuerpos de la fachada, la eliminación del paso para coches en el frente, y una elevación mayor del edificio. En el interior, se transforman los palcos sobre columnas en palcos volados. El DOP estima que estos cambios mejoran el proyecto, al incrementar localidades, servicios, accesos y medios de salida. En cuanto a la estética, si bien atribuye al nuevo proyecto cierta monotonía, por haber eliminado los salientes de fachada, el DOP reconoce que *"...ambos son arquitectónicamente bellos; el estilo es casi el mismo"*. (Anales, 12)

Luego de fallecido Ferrari, en 1897 la ley N° 3474 autoriza la transferencia del emprendimiento a la Municipalidad. La obra no se desarrolla sin discusiones y objeciones.

Buschiazzo presenta un proyecto alternativo en el año 1900 (Echeverría y Rodríguez Gómez; Caras y Caretas, 1900). En 1904, en un áspero discurso, un concejal lo acusa do no ser otra cosa *"...que el producto de una empresa de lucro y explotación... mal concebido su plano, bajo el punto de vista arquitectónico...y reñido con todas las reglas de la estética". (Susini).*
Pero las disposiciones definitivas del Colón, incluyendo la acción de Dormal luego de 1904, no guardan significativas diferencias con el proyecto de 1892. Se reduce el bloque de acceso, y hay cambios menores en las fachadas. En el *foyer* se dispone una sola escalera de honor, y se replantes en clave francesa el repertorio decorativo interno. Nada significativo varía en cuanto a sala, escena y servicios. Finalmente, quedan sin colocarse varias estatuas y obeliscos sobre los podios del bloque alto.

2.1.1. El proyecto de 1892

El terreno elegido, anteriormente Estación del Parque, queda comprendido entre Cerrito, Tucumán, una nueva calle al norte, y Libertad. Como en el momento no hay previsiones sobre la futura Nueve de Julio, el frente del teatro se orienta naturalmente hacia la Plaza Lavalle.
El volumen general es de 1 17m. de largo por 60 ni. de ancho, con una altura de 23 metros. Las elevaciones, con independencia de los complejos niveles interiores, se disponen en dos pisos y un ático, éste intercalando aberturas y bajorrelieves alegóricos. El bloque de sala y escenario, a dos aguas y con ventanas termales en los tímpanos, se eleva hasta 43 m. Meano, en su memoria de 1892, defiende la simplificación volumétrica de este bloque, para eludir la diversidad de "coverturas".
La distribución responde a la secuencia acceso- sala- escena. La planta de sótanos (a nivel de la calle), incluye una pista de patinaje bajo la platea, y una galería interna de carruajes que corre de Tucumán a la calle norte, con el propósito de evitar cruces peatonales y vehiculares en el frente.
El gran vestíbulo interno, con las dos escaleras de honor, es el principal local del acceso. En el diseño de 1892 exhibe una cierta austeridad decorativa, por lo demás de gusto clásico, que Meano quiere contrastar con la suntuosidad de las áreas oficiales y la sala.
Dentro de una superficie cubierta total de 7.050 m2, la sala del Colón puede alojar unos 3500 espectadores en 564 m2. La Opera parisina de Garnier, dentro de un total de 11.235 m2, tiene una sala para 2156 espectadores en 435 m2. La comparación hace más verosímiles las denuncias sobre su propósito especulativo (Susini).

En la sala, Tamburini y Meano optan por el partido de la Curva Italiana, en forma de herradura, por razones de óptica y acústica, pero también por aceptar programáticamente la jerarquización social de las localidades, que se expresa en la noción del palco. La Curva Italiana se vincula con la tradición barroca que va de Carlo Fontana (Teatro Tor di Nona, Roma, 1666) hasta la legendaria Scala milanesa (Giuseppe Piermarini, 1776). Paralelamente descartan las propuestas neoclásicas "revolucionarias", basadas en el partido semicircular y el igualitarismo de las localidades. Para Meano, sus adeptos son *"amantes de reconstruir lo antiguo"* (nota 4). El wagneriano Teatro de Bayreuth le parece más teórico que práctico. Y, si bien admite el buen resultado del partido semicircular entre los antiguos griegos y romanos, lo juzga obsoleto ante tres rasgos teatrales modernos: la cubierta, la profundidad de la escena, y la distribución clasista del público. (Meano, 1892, 20).

2.1.2. La memoria de Meano

Desaparecido Tamburini, Meano por primera vez tiene ocasión de rubricar un proyecto como profesional independiente (nota 5). La autoría del Colón es de hecho tema controvertido, que se entrelaza con determinadas hipótesis histórico-críticas. Pero las principales diferencias entre los proyectos de 1889 y 1892, antes que discontinuidades proyectuales, parecen respuestas originadas en las observaciones del DOP.

Meano, en su memoria, declara que el trabajo de Tamburini *"...era solamente un proyecto de máxima, que se resentía demasiado dé la precipitación con que habla sido confeccionado... mientras Tamburini estaba estudiando las modificaciones que pensaba introducir a fin de que resultase un proyecto práctico y definitivo, le sobrevino la enfermedad que en pocos meses lo llevó a la tumba".*

"Fuimos amigos sinceros del malogrado Tamburini... (y) habiéndolo acompañado en el estudio del proyecto presentado al concurso, tuvimos ocasión de recojer amplios consejos, especialmente con respecto a las modificaciones que era menester introducir."

"Presentamos con nuestra firma este trabajo para asumir completamente la responsabilidad ante la crítica; pero nos incumbe el deber de declarar, en reverente homenaje a la memoria de Tamburini, que a él solo pertenece el mérito de la idea general del proyecto". (5)

En cuanto al carácter del proyecto: *"El género de arquitectura que hemos adoptado...que no llamarnos- estilo- por ser demasiado- "manierato"- quisiera tener los caracteres generales*

del Renacimiento Italiano, alternados con la buena distribución y solidez de detalle propia de la arquitectura alemana, y la gracia, variedad y bizarría de ornamentación, propia de la arquitectura francesa".

Es interesante notar la posición de Meano en l delicado tema acústico' cuando desaprueba el escepticismo de Charles Garnier: *"Nosotros no participamos de la opinión del célebre arquitecto, porque muy habituados a considerar las cosas bajo su faz práctica y a descomponer (subrayado nuestro) las cuestiones técnicas con la sencillez del análisis científico, no dudamos en lo más mínimo de que los problemas de difusión y percusión de los sonidos en los teatros, tengan su solución, si no absoluta, por lo menos capaz de satisfacer las exigencias recíprocas del público y de los artistas".*
La misma voluntad tecnológica se percibe en sus extensas consideraciones acerca de los temidos incendios, y sus remedios en cuanto a materiales, medios de salida, iluminación eléctrica, ventilaciones y telón metálico. Su declarada inclinación a descomponer las cuestiones técnicas permite alineado con la metodología analítica del diseño, que Iglesia (1979) señala como aportación del neoclasicismo a la arquitectura moderna.

2.2. EL CONGRESO

Las iniciativas para erigir un nuevo edificio para el Parlamento se concretan el 17 de octubre de 1883, por la Ley N° 1349 que encomendó al Poder Ejecutivo la gestión de los planos y presupuestos necesarios. Luego de un prolongado lapso de inactividad, por Ley N° 2204, en 1887 se autoriza el llamado á concurso de proyectos, previendo la construcción en la manzana de Paraguay, Charcas, Riobamba y Rodríguez Peña. Dos años más tarde, en julio de 1889, el Presidente Juárez Celman defiende ante las Cámaras la mejor conveniencia de instalar el Congreso en el extremo oeste de la Avenida de Mayo. Este predio, propiedad de los hermanos Spinetto, es en definitiva el elegido para l proyecto.

El Concurso se sustancia en 1895. Como lo pinta Christophersen (1926), la Comisión respectiva es *capitaneada* por Carlos Pellegrini. Como es notorio, la jerarquía política de Pellegrini, o "El Gringo", por entonces senador y líder del autonomismo porteño, sólo puede equipararse con la de Roca. Pellegrini es, en las intrigas do la época, y muy probablemente también en esto concurso, el "Hombre de la Muñeca". Completan la Comisión Francisco

Alcobendas, el senador Igarzábal, el diputado Doncel, y otros legisladores. Según Christophersen, el arquitecto Jacques Dunant se quejará posteriormente de que, aún convocado como asesor, su opinión había sido desoída. Según Massini Correas (1965), los arquitectos asesores son tres, y l primer premio es otorgado por unanimidad.

Siguiendo las fuentes consultadas (Christophersen, 1926, Gutiérrez, 1993; Buschiazzo, 1946) se pueden identificar 17 concursantes, entre un total de 28 o 29 proyectos: 1° premio: Vittorio Meano; 2° premio: M. Turner; 3° premio: Cesar Gonzalez Segura, Ing Emilio Mitre y Gustavo Duparc; 4° premio: Francisco Seguí y Bruno Avenad. Se otorgaron nueve medallas a: Alejandro Christophersen; E. Vaeza Ocampo, Alfredo Massué; Rolando Levacher; Giuseppe Sommaruga; E. A. de Toledo y Eugenio Maraini; Emilio Agrelo; Ernesto Meyer; "Lefevbre" (tal vez Pierre Nenot, presentado por Carlos Morra). No obtienen distinciones los hermanos Tagliani, Adrien Rey y Guillaume Tronchet; Guglielmo Calderini; Bernardo Meyer Pellegrini y Servatius (alias Kartofell); y Mario Gemignani.

Sin acabado conocimiento de la totalidad de los envíos, sería inconsistente evaluar aquí la decisión del jurado. Para Enrique Chanourdie (cit. Gutiérrez, 1993), quince proyectos tenían mérito, diez dejaban que desear, y el resto eran meros adefesios. Por su parte, Christophersen (1904) sostiene que los mismos derrotados aplauden l fallo.

2.2.1. Descripción

El Congreso de Meano consiste en la elevación de una manzana de 105 m. (este y oeste) por 86 m. (norte y sur), con una superficie cubierta de aproximadamente 16.000 m2.

La distribución está regida por la colocación de dos cámaras desiguales. La principal (para Diputados y Asamblea Legislativa) se instala como remate del eje este-oeste. Este eje parte del acceso frontal, sigue por un primer hall abovedado de acentuado sabor romano, otro hall con lucarna, y llega al Salón Azul octogonal, debajo de la cúpula. Luego este eje continúa hacia la Cámara, y culmina en el ábside occidental. La Cámara de Senadores se instala sobre un eje norte-sur, menos enfatizado. Complementariamente, hay una circulación perimetral continua y cuatro patios.

Exteriormente, el prisma resultante se eleva en secuencia tripartita, con un zócalo rústico, un fuste de dos pisos con orden corintio, y un ático jónico. La variedad volumétrica se elabora, en la tradición académica de los *risalti,* con los cuatro pabellones angulares, el pórtico frontal, la portada sur del Senado, y la portada norte de los Diputados.

La fachada principal tiene cinco partes: el pórtico hexástilo coronado por la cuadriga, las dos galerías laterales y los pabellones esquineros. Los accesos combinan la escalinata, la rampa, y el paso para carruajes que sirve al piso bajo.

En el frente opuesto de la calle Pozos, el hemiciclo de la Cámara de Diputados se expresa a modo de ábside, dentro de un atrio cerrado que en el proyecto original se resolvía con jardines abiertos. La cúpula es un conjunto complejo montado sobre el Salón Azul. Emerge primeramente un basamento cuadrado, horadado por cuatro grandes ventanas termales, dentro del cual se desarrolla la cúpula interior, casetonada y abierta. Le sigue un tambor octogonal aventanado, con pilastras jónicas y tímpanos cardinales. Por fin, luego de un pequeño tambor de nichos rectos, se levanta la cúpula externa con nervaduras tachonadas y gajos perforados para las luces, que remata en un balcón redondo accesible, y aguja con pararrayos. Las 30.000 toneladas del conjunto obligan a apearlo en una contrabóveda granítica sobre en pilotes. Es sin duda notable la relación de la altura de la cúpula con la altura del cuerpo general, que no se advierte a simple vista por la interposición de las masas perimetrales. (nota 6).

El proyecto denota implícitamente el posicionamiento de Meano dentro de las tradiciones académicas y aún en los aspectos tecnológicos. (Chueca Goitía, Castro Villalba, Pevsner, Mignot, Norberg Schulz). Su cúpula no se vincula, desde luego, con las cúpulas rebajadas de Pietro Bianchi, Bonsignore o Jefferson, que remiten al antiguo Panteón de Agrippa, ni con las semiesferas Clásicas de Soufflot, o de Thomas Walter en el Capitolio estadounidense. En cambio, parece próxima a las cúpulas peraltadas y nervuradas que se remontan a Brunelleschi y continúan en San Pedro y la Superga. En el sentido de su complejidad interna, se puede relacionar con la Catedral londinense de Wren, la Frauenkirche en Dresde de George Bahr, o los Inválidos de hiles Hardouin Mansart, que explotan l efecto característicamente barroco de las cúpulas de cáscaras yuxtapuestas que generan múltiples perspectivas interiores.

Las decisiones do Meano no son de ningún modo obvias o adocenadas en el contexto de la tipología parlamentaria, y de las prácticas proyectuales corrientes. En este sentido, la originalidad distributiva del Congreso se debe calibrar dentro del espectro de posibilidades que va desde los partidos de cámaras simétricas (Barry en Londres, lmre Steindl en Budapest), hasta los planteos irregulares (Latrobe en Washington). Como lo reconoce Ortiz (1985), el partido de Meano no es ortodoxo.

Sobre todo ese soporte distributivo y volumétrico, se pone en juego un profuso repertorio alegórico y decorativo, al cual se atribuyen funciones didácticas. Los elementos de bulto, entre los cuales se destaca la cuadriga de Víctor De Pol, incluyen cariátides y leones alados en entradas y balcones, quimeras en la aguja de la cúpula, y victorias aladas con trompetas y

niños sobre los pabellones de esquina. Complementariamente, hay estípites leonados en el ático, lámparas, medallones, guirnaldas, palmetas, *fasces,* mascarones y un curioso motivo de cuatro alas convergentes, de regusto piranesiano. Están ausentes varias estatuas previstas en el basamento de la cúpula, en los laterales de la escalinata y en el podio de la cuadriga, algunas de ellas moldeadas efectivamente por Lola Mora. (nota 7). Por fin, como en tantos otros edificios neoclásicos, prolifera la reja dórica. (nota 8)

2.2.2. El Palacio de Oro

Contratado Meano para la dirección, y habiendo preparado un nuevo anteproyecto para la licitación, en 1897 se adjudica la obra por un precio de $ m/ n 5.776.545 a la empresa de Pablo Besana y Hno. (nota 9).

A partir de 1898, se inicia una extensa secuencia de contratos adicionales, derivados de la decisión de revestir el edificio en piedra, o por proyectos complementarios, como la iluminación eléctrica desarrollada por Meano en 1903.

Los adicionales, las desprolijidades de gestión, y sobre todo el vertiginoso ascenso de las sumas asignadas, que llegan a quintuplicar el presupuesto inicial, irán generando el mote de *"Palacio de Oro",* Se formarán a propósito comisiones investigadoras en 1907 y en 1914 ésta última con integrantes como Alfredo Palacios y Lisandro de la Torre. En general, la actuación de Meano no será cuestionada por los legisladores. (Cámara de Diputados, 1914, Ministerio de Obras Públicas, 1916).

Tampoco faltarán las discusiones acerca del manejo del entorno urbano del Palacio. El propio Meano tratará repetidamente de incidir en el tema (Barabino, 1904; Jónico, 1905))

En 1904, desaparecido Meano, la dirección es asumida por Carlos Massini. El Congreso es inaugurado el 12 de mayo de 1906 por el Presidente Figueroa Alcorta, aunque la obra continuará hasta 1946, cuando se terminan los revestimientos sobre la fachada occidental.

3. MONTEVIDEO

En el Uruguay, el Poder Legislativo funcionaba desde 1829 en el edificio del Cabildo y Reales Cárceles, en la Plaza Matriz de Montevideo, proyectado por Tomás Toribio en 1804. En 1903, bajo la presidencia de José Baffle y Ordóñez, se llama a concurso internacional de proyectos para un nuevo Palacio Legislativo.

Para examinar los 27 proyectos, que se entregan hasta el 15 de abril de 1904, la Comisión del Palacio nomina un Tribunal asesor constituido por el Ing. Juan Alberto Capturo (como presidente), los arquitectos Antonio Llambías de Olivar (secretario técnico), Julián Masquelez, José Pedro Gianelli, Juan Del Vecchio y Jacobo Vázquez Varela, y los ingenieros Luis Andreoni y Juan Monteverde. Este Tribunal destaca dos trabajos: el N° II (lema "Hispania"), celebrando su planta, pero sin convencerse ante su tendencia estilísticamente modernista; y el N° 17 ("Agraciada"), que observa poco original, por su semejanza con el Parlamento vienés de Von Hansen, pero formalmente más apropiado y proyectualmente bien desarrollado. Su dictamen declara desierto el primer premio, otorgando el segundo a "Hispania" y el tercero a "Agraciada". A continuación, la Comisión del Palacio hace sus propias deliberaciones, y considera que "Agraciada", no siendo inferior a "Hispania", es el proyecto que merece edificarse. Abiertos los sobres, los autores son: "Agraciada", Vittorio Meano; e "Hispania": Manuel Mendoza y Sáez de Argandoña. Siete "accesit" se otorgan a Ricardo Levacher; Francisco Roca y Simó con Fernando García y Calleja; Alejandro Ruiz; Alfredo Zucker; Américo E. Maini con Juan Giuria; Charles Flamant con E. Toussaint; y Alejandro Koch. (Bausero, 1987; Loustau, Paz Airarte).

Poco después, la Comisión del Palacio descarta la manzana prevista (Agraciada, Pampas, Venezuela y Nicaragua), y selecciona la ubicación actual, de mejor entorno e importante remate perspectivico para la misma Avenida Agraciada. Pero el problema de la reubicación y consiguiente adaptación del proyecto se complica con la desaparición dé Meano, fallecido en Buenos Aires sin enterarse del resultado. (nota 10)

3.1. El proyecto

Meano enfrenta un programa con significativas restricciones, debidas al predio y al tope presupuestario. Su planta, de 84 por 66 m., responde una vez más a la morfología de la manzana. Propone un sótano de servicios sobre la calle Pampas, aprovechando el desnivel del terreno. Destina el piso bajo a oficinas con acceso de público, y encima dos pisos principales, el primero para las Cámaras y locales principales, l segundo para las comisiones y secretarías legislativas. Las plantas se organizan según dos ejes perpendiculares. El eje principal corre desde el ingreso con peristilo sobre Agraciada, sigue por un vestíbulo hasta el gran hall, o sala de pasos perdidos, que tiene iluminación cenital y la escalera de honor, y finaliza en el salón comedor. El otro eje, menos enfatizado, vincula las dos Cámaras, de planta rectangular y

amoblamiento semicircular, ambas con sus estrados en la misma dirección, con sus respectivos accesos porticados, y que se comunican con el gran hall a través de antesalas. El recinto de Asamblea General coincide, por programa, con la Cámara de Senadores. La distribución se completa, corno en Buenos Aires, con cuatro patios y una circulación perimetral que conduce a locales secundarios, ascensores y escaleras.

El partido, tal como aprecian los asesores, tiene una innegable semejanza con el Reichraths vienés de Von Hansen (1873), por sus Cámaras simétricas y transversales al eje principal, y por el gran hall en forma de atrio alargado, poco compatible con un remate cupulado. (Pevsner, 102).

La masa general se diferencia con los salientes centrales de las cuatro fachadas, y sobre todo por medio de la expresión exterior de las Cámaras, que establece cierta dualidad en la volumetría global. El tratamiento externo es, siempre a la manera de Von Hansen, simplificadamente neoclásico, con zócalo y dos pisos de orden jónico.

Hay alegorías ecuestres instaladas sobre los volúmenes de las Cámaras, de figuras equinas con sus domadores apeados, en alusión a la heráldica uruguaya; y en la escalinata principal un par de matronas con leones a sus pies, representando la Libertad y la Justicia. La decoración es visiblemente escueta, con reja dórica en rampa y parapetos.

3.2. La memoria

En el caso montevideano, la memoria de Meano, dedicada principalmente a cuestiones distributivas y constructivas, resulta teóricamente menos generosa que la redactada en 1895 para el Congreso de Buenos Aires.

Meano comienza y termina recalcando la restricción programática de no sobrepasar los 700.000 pesos, suma que le parece insuficiente aún para la reducida superficie prevista. La compara con el costo de los principales Parlamentos de Europa y Norteamérica. En una erudita nota al pie, cita los valores insumidos en Washington, Viena, Berlín, Londres, Budapest; y aunque sin cifras, alude a los congresos de París, Madrid y Bruselas, los modernos do Melbourne, Ottawa, Boston, Helena, Tokio, Pretoria, Santiago de Chile, y los que se encuentran en construcción en México y Bs. As.

"...ese vuelo de la fantasía queda detenido y la concepción imaginativa modificada, mermada, por así decirlo, por la realidad del dato oficial que limita los gastos de la edificación a una suma cuya exigüidad está en abierta contradicción con el ideal del

artista...“
“...si nos atrevemos a confesar cierta satisfacción por el resultado de nuestra concepción arquitectónica, mentiríamos si dijéramos que nos satisface también ese arreglo, esa transacción que hemos debido hacer con nuestros ideales, sometiéndolos a las exigencias del presupuesto; no lo henos hecho sin violencia, permítase que lo manifestemos”.
“La obra que hemos proyectado...se resentirá siempre de su vicio de origen, es decir, el contraste entre el amplio concepto con que fue ideada y la parsimonia con que habrá sido ejecutada” (Meano, 1904, 26)

No obstante, Meano deja algunas recomendaciones para mejorar el conjunto: columnas y revestimientos de piedra; techos de plomo, barandas interiores en mármol y bronce, y otros numerosos detalles de pisos, artefactos y mobiliario. Destaca sobre todo la necesidad didáctica de contar con un presupuesto para pinturas y estatuas de tema histórico.
En cuanto al lenguaje, Meano asume sin ningún circunloquio la conveniencia del estilo riego, por su sencillez -.expresiva, su variedad de elementos, y la multiplicidad de factibles combinaciones entre estructura y forma exterior. Aclara de inmediato que no se trata del griego ateniense, puro y clásico, sino de una conciliación entre lo antiguo y lo moderno, a la manera de Von Hansen.

Meano, para obtener un exterior expresivo, destaca los cuerpos de las dos Cámaras, que pasan a dominar el conjunto por diferencia de altura y decoración. Pero esta animación plástica, ciertamente no *“demasiado clásica”,* apenas alcanza a disimular sus incomodidades. Algunas se deben al predio, y de ahí que su rampa vehicular parezca incómoda y los pórticos secundarios avancen sobre las veredas. Pero el *“círculo de hierro",* contra el que protesta Meano, reside en las limitaciones presupuestarias que le vedan la piedra, y sobre todo le impiden rematar el conjunto con una cúpula. Su Palacio queda, por así decirlo, decapitado.
Era previsible que las tendencias del contexto institucional modificarían, como lo hicieron, un emprendimiento con semejantes impedimentos. Habría sido (al decir de Meano) como *“un gran buque navegando angustiosamente entre las estrechas orillas de un pequeño río* “. (27)

4. MUERTE

Gaudí, Antonelli, Sacconi, Tamburini, Meano, no llegan a ver sus mejores obras terminadas.

Incluso algunos arquitectos afamadamente grandes conciben sólo una obra, ¿para qué más? (Middleton; Barabino). Meano no asiste los a los frutos maduros del Colón ni del Congreso. Ni siquiera se le permite notificarse de su otro Parlamento oriental, ni disfrutar de una boca del Plata marcada, ya no con dos esbeltas columnas hercúleas, sino con dos indestructibles Mores meanianas.

En su deceso resalta el asesino, pero se desliza como sombra la mujer del arquitecto. Meano, que no quiere, o no puede, acceder al *Gotha* bonaerense, se casa con una Fraschini inevitablemente italiana, y perece en un triángulo italiano. (La Prensa, 1904).
El asesino, antiguo sirviente de la casa, se llama Carlo Passera, italiano, soltero, de 28 años de edad. Los testigos relatan que Meano, habiendo regresado desde el Congreso a su casa a las 9.55 de la mañana, descubre a Passera, lanza recriminaciones y sube a pasos precipitados por la escalera. Se oyen dos detonaciones y, cuando se lo vuelve a ver, quedándolo apenas unos segundos con vida, exclama: *"¡Me han muerto, que embalsamen mi cadáver!"*.
Sus restos son trasladados al Cementerio del Norte, esto es La Recoleta. Días más tarde, en la casa de Passera se requisan cartas amorosas que comprometen a la viuda, un surtido guardarropas, y varias recetas dentífricas (Caras y Caretas, 1904). La instrucción termina el 10 de junio, incriminando a Passera por homicidio, y a Luisa Fraschini por encubrimiento o complicidad.
Christophersen, presidente de la Sociedad Central do Arquitectos, lo despide con palabras elogiosas, y recuerda sus virtudes personales. (Christophersen, 1904). Por su parte, en su alocución del 30 de junio de 1904 ante el Collegio de Associazione dei Geometri della Cittá e Provincia di Torino, Eugenio Ollivero sostiene que la vida de Meano ejemplifica l dramático destino de *"la gran familia italiana",* cuyos hijos se ven obligados a emigrar hacia tierras de peste y salvajismo, donde sucumben por exceso de trabajo, o les aguarda una muerte violenta. Este cuadro rocambolesco es rechazado en la Revista Técnica, probablemente por Chanourdie, que le aclara que, en cuanto a las pestes, el Amazonas está muy lejos del Plata, y que el triángulo fatídico es completamente italiano (nota 11)

LOS JUICIOS

Los tres trabajos rioplatenses de Vittorio Meano merecen ser distinguidos por sus características y circunstancias. En el caso del Colón, Meano actúa básicamente como

continuador del proyecto rubricado por Tamburini. En Montevideo, su intervención cesa con su proyecto póstumo de 1904, posteriormente desarrollado con grandes modificaciones. Únicamente el Congreso ostenta las condiciones necesarias para apreciar sin restricciones una obra enteramente suya. Es, como ha dicho Ortiz, su *"criatura"* por excelencia. Por ello, la tomamos como referencia principal, considerando las otras obras corno evidencias complementarias.

1. VIAJEROS Y CRONISTAS

Los testimonios de los viajeros y cronistas de la época permiten captar l impacto inmediato de las obras de Meano en el paisaje urbano porteño. Asimismo, si bien son visiones no disciplinarias, han adquirido una particular significación al ser posteriormente empleadas por algunos historiadores y críticos disciplinarios para ilustrar sus juicios, y a veces para justificar sus argumentaciones.

Para Anatole France, visitante de 1909: *"El Palacio del Congreso es una mezcla, conteniendo ensalada italiana e ingredientes griegos, romanos y franceses. Se tomó la columnata del Louvre. En le colocaron el Partenón. Sobre el Partenón lograron ubicar el Panteón y finalmente espolvorearon la torta con alegorías, estatuas, balaustradas y terrazas... Evo recuerda la confusión en la construcción de la torre de Babel."* (cit. Buschiazzo, 1966). (nota 12)

En 1910, Jules Huret: *"En el otro extremo de la Avenida de Mayo se levanta el monumento del congreso cuya cúpula algo delgada produce el efecto de un huevo colosal colocado sobre un huevera. Un pórtico de hermoso aspecto y la escalera de acceso dan al conjunto cierta semejanza con el Capitolio o Palacio del Congreso de Washington. Este edificio, proyectado hace muchos años, (treinta, según creo) con un presupuesto de 12 millones de francos, ha absorbido hasta hoy 55 millones. ¡Y aún no esta concluido! Sin embargo, en su construcción, apenas ha entrado la piedra: las fachadas y hasta las columnas son de ladrillo y cemento armado. Ha costado tanto dinero que se llama la 'Casa de Oro'"*.

Georges Clemenceau (1911): *"...el palacio del Parlamento, colosal edilicio, casi terminado, cuya cúpula se parece al Capitolio de Washington"*.

Adolf Schuster (1913): "*... frente a la casa de gobierno pero a digna distancia, separado por la amplia Avenida de Mayo está entronizado el Palacio del Congreso. El soberbio edificio, coronado por una pesada cúpula de 30 000 toneladas y muy parecido al Capitolio de Washington, no está aún terminado, si bien ha insumido ya cerca de los cincuenta millones de francos. No sin motivo, pues, el pueblo lo ha bautizado Palacio del Oro.*"
Algunos otros testimonios y textos análogos han sido citados por Ortiz (1985) e Iglesia (1985).

2. HISTORIADORES

No ha habido hasta el presente ningún estudio dedicado específicamente a la vida y la obra de Vittorio Meano. En su lugar, hay numerosas menciones y juicios sobre sus trabajos insertos en estudios de alcance más amplio.

Un temprano antecedente es la rememoración del concurso de 1895, publicada treinta años más tarde en la Revista de Arquitectura por Alejandro Christophersen (1926). Son líneas básicamente autobiográficas, con algunas informaciones que su propio autor, dependiendo de sus recuerdos, reconoce no absolutamente confiables.

El grueso de los antecedentes historiográficos aparece en la década del '60, en la que ha sido llamada etapa de la "consolidación" (Gutiérrez, 1985) de nuestra historiografía de arquitectura y urbanismo.

Ricardo Alexander (1960) utiliza la frase de Georges Clemenceau a propósito de la asimilación del Congreso con el Capitolio de Washington. La cita de Clemenceau es luego reiterada en la lección de textos sobre la Avenida de Mayo preparada por José María Peña (1985).

Un juicio crítico completo sobre el Congreso aparece en un trabajo de MarioBuschiazzo (1966, 44): *"El Palacio del Congreso, sin duda la obra más grande y costosa que se ha hecho en el país, es otro típico ejemplo de ese afán monumentalista que, inspirándose en el Capitolio de Washington, se transformó en epidemia americana."* Y cita a continuación las conocidas frases de Anatole France, aunque considerándolas opinión "*excesivamente*

cáustica". Por otra parte, Buschiazzo considera que el Congreso (como las obras de Maillart), *"...sacrificaban la claridad, él buen funcionamiento y el racional aprovechamiento del espacio a un .sentido de monumentalidad mal entendida"*. Con esto, Buschiazzo deja abierta una vertiente de crítica "funcional" que posteriormente reiteran otros autores, pero casi siempre propositivamente y sin abordar resueltamente las debidas demostraciones específicas.

Contemporáneamente al anterior se *expiden MartiniPeña (1966, 46): "El Congreso tiene firmas grecorromanas según su autor y más que un edificio quiso ser un monumento, lo que sin duda logró, tanto por su composición grandilocuente como por su adecuadísimo emplazamiento. Pero sus proporciones son ilógicas, el uso de los variados elementos clásicos es chocante y una profusión ornamental excesiva cubre cada parte. La composición académica es inobjetable, pero el manejo de las formas es frío e irrespetuoso del .sentido propio de cada miembro, y su misma monumentalidad, tan apreciada entonces, resulta hoy hueca"*.

En 1968 aparece "La Arquitectura del Liberalismo en la Argentina", con nuevos ángulos de critica presentados por Federico Ortiz: *"Nuestro edificio público más importante de aquella época está, sin duda, bastante cerca estilísticamente del romano, blanquísimo y espectacular Altar de la Patria, cuyo autor es Giuseppe Sacconi. Nos referimos al del Congreso Nacional...siendo su proyecto, desde el comienzo, víctima de las más severas, demoledoras y despiadadas críticas."*
"Sin embargo, a más de setenta años de su creación y muy a pesar de sus detractores,... debemos ser justos: de los proyectos presentados, este es el mejor... Es el más equilibrado, el mejor compuesto y sin duda el más imponente; es también el que mejor responde a la exigente condición de ser el elemento culminante del eje Plaza de Mayo, Plaza del Congreso."
La cúpula de Meano, *"...más que cúpula, es una aguja... el encuadre de la Avenida de Mayo es exiguo y un elemento de base más ancha hubiera taponado totalmente la visual. La peraltada silueta de la cúpula es pues una exigencia del programa y quizá el mayor acierto de la composición"*. (Ortiz, 1968, 118)

Ortiz posteriormente extiende nuevas consideraciones sobre el Congreso (1985, 1988). Inscribe a Meano en un tríptico Academicismo- Eclecticismo y Clasicismo. Advierte que Meano es ecléctico porque *"tuvo que elegir"*, aunque reconoce que termina adoptando el

clasicismo. Señala que l partido de Meano no es ortodoxo, puesto que relega al Senado a una posición lateral, de menor jerarquía. Aunque descarta un estudio pormenorizado de la planta por fútil y bizantino, cree que sus aciertos no superan a sus carencias. Reiterando de paso la tesis del Altar de Sacconi como modelo, acepta que Meano acierta en l resultado monumental, que requiere intuición del espacio túbano y de la escala, correcto armado del volumen, y buena administración del lenguaje academicista, lo que no sucede con los Tribunales, edificio sombrío*, obeso, simbólicamente inadecuado"*. Esta comparación, un tanto enigmática, entre un Eclecticismo logrado (Meano) y un Eclecticismo frustrado (Maillart) aparece también en Massini Correas (1971). Ortiz, luego de subrayar el simbolismo y la tradición de la cúpula, y la disponibilidad de modelos, reconoce que, *"...ninguno de los modelos de cúpulas más conocidos hasta fines del siglo XIX seria el de la cúpula de nuestro Congreso Nacional. Víctor Meano eligió con astucia el perfil cupular que mejor convenía a este edificio (que) no tiene un perfil usual...se trata, si se quiere, de una forma inusitada, por lo menos infrecuente." (1985,* 39)

Ramón Gutiérrez (1983, 412) incluye a Meano dentro de un campo que llama alternativamente Monumentalismo imperial o Eclecticismo imperial, identificable por algunos rasgos del Monumento a Víctor Manuel II, a saber: los juegos de las rampas y escalinatas, la estructuración axial, y el recargamiento decorativista de esculturas. Atribuye a los edificios legislativos de Meano *"un esquema neoclasicista con licencias Liberty"*. Posteriormente, Gutiérrez (1990, 1993) vuelve sobre estos argumentos, reiterando la cita de Anatole France, que a su juicio desnuda el Eclecticismo Historicista de Meano. *"Eccelente disegnatore e progettista eccletico, cano seppe gestire con destrezza opere de dimensioni monumentali"* (Gutiérrez, 1996)

La fortuna y vigencia de la hipótesis según la cual el Altar romano de Sacconi constituye el modelo del Congreso se hace patente al advertir su posterior adopción en diversos trabajos de relevamiento urbano y patrimonial (Solsona y Hunter; AA.VV. / IPU).

Por su parte, Rafael Iglesia (1985, 89), en l marco de una crítica global a la Generación del 80, cita la Memoria de cano para el Congreso, señalando que: *"Aquí se acepta de entrada la relación obra- momento histórico, pero incoherentemente se busca el modelo en un momento histórico ajeno"*. En esa línea, rechaza algunas posiciones de Federico Ortiz (1980, 1988), cuando éste afirma la consistencia del eclecticismo con su entorno cultural.

Massini Correas (1971), Néstor Echevarria (1987), y Miguel Asencio (1988), han presentado opiniones relativamente menos críticas.
Massini Correas encuadra a Meano entre los arquitectos italianos atraídos por el retorno al clásico emblematizado por el Monumento a Vittorio Emmanuele, y en literatura y teatro por D'Annunzio. Inserta al Congreso meaniano en la tradición del Capitolio de Washington, aunque le niega un carácter imitativo. Indica que su frente de cinco partes sigue a los edificios públicos franceses del Segundo Imperio. Sin embargo, *"...el hecho de poner una gran cúpula en una organización arquitectónica de tipo francés, en vez de falsas cúpulas de tipo mansarda, no vulnera ni una ni otra concepción...oponerse es solamente sostener un prejuicio histórico. Bien sabemos que este Congreso pertenece a un pensamiento evidentemente ecléctico... (que) ha logrado una unidad visual y simbólica que le concede el valor de un edificio brillante, nuestro y universal"*.

Echevarría reconoce en Memo a un *"...destacado representante del Eclecticismo arquitectónico, en términos de un alto nivel"*. Destaca su coherencia, su grandiosidad, su elocuencia y su comprensión tipológica. En el caso del Congreso, celebra que *"La acertada resolución volumétrica y la concepción propia de la estética de su tiempo se vieron amalgamadas en una también notable capacidad técnica"*.

Para Asencio, el Congreso "*...materializa una apoteosis simbólica que identifica a las ideas de la clase ente con la modernidad de la Nación"*

2.1. Los juicios del Colón

Varios de los autores que se expresan críticamente a propósito del Congreso, giran hacia una visión favorable respecto del Teatro Colón.
"Juicio muy distinto nos merece el teatro Colón, magnifico en todo concepto, con excelente acústica no obstante las colosales dimensiones de su sala. ...Desde luego, como la mayoría de los grandes teatros de la segunda mitad del siglo XIX, sigue en gran parte la arquitectura y la decoración de la Opera de Paris, especialmente en el vestíbulo y foyer, lo que no disminuye sus positivos méritos." (Buschiazzo, 44)

"El más importante y mejor edificio público (habría que decir edificio, a secas) de principios

de siglo es, por mucho, el Teatro Colón. Pero de ninguna manera puede catalogárselo de académico; en sus líneas, sus proporciones y sus detalles se reconocen filiaciones estilísticas diversas; el trazado general es italianizante a la manera de Tamburini, a quien se debió el primer proyecto (1889) y al cual corresponde por eso mucho del mérito final, a pesar de no mencionárselo casi nunca; los planos definitivos se debieron a Meano que conservó el planteo de su antecesor y sus proporciones, simplificó en un sentido más académico las formas, y adicionó ciertos detalles de sabor neogriego que aún pueden verse...Pero a pesar de esta variedad formal y de las vicisitudes debidas a los veinte años que se tardó en levantarlo, el resultado tiene una magnífica coherencia, quizá corno ningún otro edificio de Buenos Aires; ella fue producto, con toda certeza, de haber aportado cada autor lo suyo sin atarse servilmente a lo anterior, de haberse guiado más por la imaginación que por el 'estilo', y de ser los tres en el fondo, hombres del siglo XIX, del que dejaron plasmado en ese edificio el más expresivo testimonio." (Martini y Peña, 28).

Ortiz (1968, 118), que atribuye el Colón a Tamburini, considera que se trata de *"...un magnífico volumen, bien proporcionado, moderado y grave... la sala, reconocidamente bien lograda, raya a gran altura desde el punto de vista acústico. Los locales de acceso y recepción, sin suficiente amplitud, no resisten la comparación con los del "edifice type" de Charles Garnier. Es en estos que se nota la mano de normal".*

Massini Correas (1971, 22) ve la mano de Meano en la severidad exterior, pero también en la alegre compensación dada por los relieves del ático y las esculturas superiores nunca colocadas.

María Graciela Verdaguer (1971), sin contar con evidencias del proyecto inicial, atribuye el Colón a Meano en base a una comparación con el Teatro Rivera Indarte de Córdoba, levantado por Tamburini entre 1887 y 1891. Observa que este último es más sobrio y sencillo; que carece de verticalidad por falta del bloque sobreelevado; que su estructura interior de hierro es *"más antigua y menos artística";* y en fin por su hall sin grandes dimensiones ni una importante escalera. En síntesis, remite el Rivera Indarte al modelo del Teatro de San Carlos en Nápoles, ciudad donde residiera su autor. El Colón resulta, a su juicio, una concepción claramente distinta de Meano, más compleja y ambiciosa, cuyo modelo puede remitirse a la Opera de Viena. Las evidencias disponibles no permiten coincidir con esta hipótesis.

"En Buenos Aires el ejemplo por excelencia fue sin duda el Teatro Colón una de las mejores obras del mundo en su tipo por su calidad técnica y artística". (Gutiérrez, 1983, 430). A juicio de este autor, el Colón tiene un excelente emplazamiento y está resuelto con un volumen atemperado y simple, de fácil lectura y comprensión, careciendo de ampulosidad escenográfica.

Como se advierte, de las plumas el Colón sale significativamente mejor librado que el Congreso. La cuestión de su autoría se vincula estrechamente con la valoración crítica, como se deduce de la posición de Ortiz (1968, 118): *"Hacia fines de la década del ochenta y principalmente durante la del noventa el clasicismo Italiano sufre un cambio estilístico bastante notable. A las firmas sobrias* (Buschiazzo, los Canale, Tamburini)... *suceden otras, retóricas y grandilocuentes, producto de una imaginación casi descontrolada, cuyo origen es difícil de percibir, pero que podría estar vinculado a ciertas exaltadas visiones del Imperio mano; formas complejas y rebuscadas., en cuya concepción se adivina también una buena dosis de truculencia piranésica* A nuestro modo de ver, este salto es evidente, aunque resultan ampliamente opinables las mencionadas consecuencias valorativas, precisamente por su propia limitación al punto de vista estilístico.

2.2. Resumen y otras aproximaciones

En resumen, se percibe que, con mayores o menores acentos críticos, la historiografía sobre no ha acumulado y entretejido un amplio repertorio de categorías, tales como Clasicismo, Neoclasicismo, Romanticismo, Academicismo, Eclecticismo, Historicismo, Monumentalismo, Imperial, Grecorromano, como acuciada por una especie de urgencia valorativa, y por momentos destacándose en cuestiones de índole estilística, cuyo ejemplo más nítido es la recurrencia de la tesis del Altar de Sacconi. Por el contrario, parecen no haber tenido suficiente desarrollo las tipológicas y distributivas, ni la critica "funcional" promovida en su momento por Buschiazzo.

Más recientemente, otros autores han sugerido renovados ángulos históricos y críticos.

De singular tenor son los paralelos biográficos, entre Meano y otros arquitectos sugeridos por Mario Sabugo (1993), que además explora las alusiones babélicas de Anatole France. En una

cuerda cercana, Carlos Hilger (1995) vincula las alegorías y la posición urbana del Congreso con el *non plus ultra* expresado en su Memoria por Meano.

Mercedes Daguerre (1992), ocupándose del Eclecticismo en el que incluye a Meano con su "Genesis..." de 1895, discrepa con la metáfora pevsneriana del baile de máscaras, y con la escisión Modernidad-Academicismo. A su modo de ver, el Eclecticismo es un símbolo del caos metropolitano, pero también un modo de sistematizar contradicciones varias, representando una *"paradigmática zona de frontera"* entre prácticas plurales.

Roberto Fernández (1985) opina que la ciudad del Eclecticismo, *"...permanece todavía en las penumbras del análisis histórico, opacada en las vertientes facilistas de las correlaciones entre Ideologías y lenguajes del momento fundador del estado liberal, o en la seducción de una estética ética y épica en la modernidad racio funcionalista"*.

También afirma Fernández (1981) que en los turbulentos fines del siglo XIX y principios del XX, *"no hay una escuela en Buenos Aires, sino la convivencia circunstancial de profesionales... fundamentalmente coherentes con sus carreras individuales y/ o sus lugares de origen"*. A su juicio, las obras de Meano, lo mismo que las de Tamburini, Gianotti y otros contemporáneos, *"...son básicamente individualistas, episódicas fijadas mas en los contextos de su primer origen que en los términos precisos de su localización..."*.

Como se verá más abajo, nuestras conclusiones tienden a concordar con esta proposición de Fernández. De allí que consideremos menos convincente a Carlo Severati (1995, 52), para quien la trayectoria de Meano es más comprensible en base al ambiente receptivo local que por su ambiente de origen: *"suoi numeras! interventi... sembrano piú legati alle sua partecetazione eclettismo bonaerense di quegli anni che non alla sua modesta formazione Italiana"*.

3. NUEVOS ELEMENTOS DE JUICIO, PROBLEMAS E HIPÓTESIS.

La importancia de las memorias y documentos autobiográficos es imposible de subestimar, ya que dan cuenta directa de los propósitos y visiones de sus autores. En este caso, el principal documento disponible es la "Génesis...", memoria redactada por Meano para el concurso del

Congreso en 1895. Constituye l más amplio testimonio de sus ideas, que se complementan con sus memorias para el Teatro Colón (1892) y para el Palacio Legislativo de Montevideo (1904). La "Génesis..." ha merecido anteriormente no pocas citas y comentarios, pero sin que se hayan atendido debidamente todas sus afirmaciones. A continuación presentamos varias citas de esta memoria (con subrayados nuestros), empleándolas para ordenar y examinar diversas problemáticas.

3.1. Antigüedades de Meano: arquitectura, libro y materiales.

"....si *es cierto que la arquitectura es un gran libro en el que, desde hace muchos siglos, los pueblos vienen registrando con letras indelebles sus ideales, las religiones sus. símbolos, día llegará en que, recorriendo las hojas del eterno libro, las generaciones futuras encontrarán la antigua temperancia representadas por majestuosas páginas de granito y la moderna inquietud, representada por mezquinas páginas de argamasa".* (Meano, 1895, 32)

Meano, a la manera antigua, ve en la obra arquitectónica un documento do las creencias colectivas. Este supuesto es ya en su tiempo materia controvertida, como lo evidencia la concepción romántica de Víctor Hugo. (nota 13) Además Meano vincula ese carácter didáctico de la arquitectura con la durabilidad de la piedra, mientras se declara contra el uso del hierro. El mismo rechazo tecnológico se revela en su memoria del Colón (Meano, 1892, 7), cuando califica al techo de vidrio o *marquis,* como *"...mesquino* y *antiestético expediente".* Una postura semejante se ha reconocido en Charles Garnier, que aún cuando había sido alumno de Viollet Le Duc, *"...no veía futuro para una arquitectura basada en el racionalismo, la ciencia, la ingeniería y sobre todo los nuevos materiales"* (Middleton, 11, trad. nuestra). Como se advierte, este tipo de rechazo tecnológico no es exclusivo de Memo. Pese a ello, recurre a una densa estructura de perfiles metálicos para obtener el esqueleto de su cúpula porteña. Tal vez pueda decirse (considerando también sus reflexiones sobre la acústica del Colón) que en el Meano tecnológico todavía convivían dos actitudes: *"...una, más intuitiva y quizás en esos momentos más eficaz, trata de encontrar en la tradición, por la pura adaptación de los sistemas y la trasposición de formas, los métodos válidos para hacer avanzar el proceso constructivo, mientras que otra pretende incorporar, quizás con excesiva urgencia, lo poco que se maneja como conocimiento científico".* (Castro Villalba 1995, 288).

3.2. Non plus ultra

"El palacio del Congreso se levantará pues en el lugar fijado, marcando con su fachada principal el 'non plus ultra' del trazado magestuoso de la Avenida de Mayo". (Meano, 1895, 29)

La distribución del Congreso, con su énfasis en el trazado este-oeste, puede también interpretarse como una trasposición a escala edilicia del singular segmento urbano constituido por la Avenida de Mayo. Esta significación se vería reforzada por el tono ceremonial de los locales integrados en esa secuencia axial, y por la misma dirección cardinal este-oeste, tradicionalmente asociada a las implantaciones urbanas y templaras. En su remate, la configuración de un ábside podría constituir un intencionado término de esta especie de microcosmos. Detrás no hay nada más, y por ello vendría a ser un *non plus ultra,* arquitectónico y urbano.

3.3Eclecticismo

Varios de los trabajos anteriores, ocupándose de la cuestión del Eclecticismo, han subrayado el siguiente tramo de la "Génesis..." de 1895: *"Tampoco echaremos mano de las varias arquitecturas que han precedido a las modernas... llámense ellas bizantino, románico, árabe, gótico, renacimiento, barocco (sic). rococó...ya sea por ser de transición, ya por recordar demasiado un determinado monumento histórico, ó por expresar harto marcadamente una idea...Además, todas ellas llevan el sello de su origen y del ambiente en que han vivido, ambiente teocrático, autocrático o demagógico, despótico muy a menudo, pero libre, jamás! ...Acudiremos pues a la magnificencia romana...procuraremos...templar la pompa y la ostentación romana con la pureza de las líneas griegas... pero no combinando los dos estilos, sino tomando de cada uno de ellos lo bastante para aprovechar sus caracteres más sobresalientes, más típicos, más aptos para amoldarse á las actuales exijencias y expresar más sinceramente el pensamiento moderno."*

Efectivamente, Meano en su texto argumenta a la manera ecléctica, en tanto hace una exposición de las disponibilidades estilísticas a su alcance, pero también ensaya tina valoración de sus respectivas connotaciones ideológicas e institucionales, que lo conducen precisamente a adoptar el lenguaje Grecorromano. Su discurso emplea consideraciones do aspecto ecléctico, poro esto matiz desaparece en sus conclusiones.

Para encuadrar más precisamente la cuestión del Eclecticismo, se pueden seguir aquí los términos de Iglesia (1985, 83), "*... visitar la historia era un hábito practicado por el eclecticismo imperante en Europa, ya desprovisto del dogmatismo historicista que animara al Neoclasicismo y al Neomedievalismo"*. Por esto, los *revivals* propiamente dichos son aquellos que carecen de *"...un gran monto de dogmatismo e ideología, como los movimientos Neoclásico y Neogótico de la primera mitad del siglo..."*.

Así interpretada, si la posición de Meano estuviera todavía sustentada en *"dogmas e ideologías",* caería de inmediato su calificación como ecléctico, y se allanaría su identificación con l Neoclasicismo, aunque fallaran los encuadres temporales según los cuales este movimiento se habría desvanecido como tal hacia mediados del siglo XIX.

Nuestro razonamiento parece debilitarse al examinar la Memoria del Colón (Meano, 1892, 6): *"...este género que no lo llamamos (estilo) por ser demasiado (manierato) quisiera tener los caracteres generales del renacimiento italiano, alternando con la buena distribución y solidez de detalle propios de la arquitectura alemana, y la gracia, variedad y bizarría de ornamentación propia de la arquitectura francesa"*.

Sin embargo, la cuestión del Colón representa una evidencia menos consistente de la postura de Meano, dada su deuda con Tamburini, y las particulares condiciones de un emprendimiento mixto, plagado de discusiones, y probablemente obligado a encuadrarse en los usos y costumbres de sus promotores, supervisores y usuarios. Aún así, debe observarse que lo "alemán" aludido no significa estilo, sino solidez y calidad; y que su prosecución del proyecto tamburiniano, e incluso *su foyer,* son, por vía de simplificación, más bien neoclásicos que afrancesados.

Cabe además notar que para Meano la pertinencia del estilo y los modelos cesa en el interior: *"Esto tan solo por lo que se refiere al exterior del edificio, pues <u>la antigüedad</u> <u>no tiene aplicación posible a su estructura orgánica.</u> Hasta cierto punto podrán servir de modelo los Congresos ya construidos; pero las necesidades las costumbres y las conveniencias de cada país varían de tal modo, que imponen disposiciones especiales de la construcción, y de este modo <u>sellan al edificio con un timbre de originalidad</u> nacional que es peculiar a cada país y <u>que nada tiene que ver con el estilo arquitectónico"</u>* (Meano, 1895, 32).

Debe admitirse asimismo que la obra de Meano, de tan reducida cantidad y variedad, da poca oportunidad a la conocida oscilación ecléctica en la cual las diferentes "conveniencias", utilitarias o simbólicas, se traducen en diferencias estilísticas. En su trayectoria no hay lugar para comparar, por ejemplo, una basílica con un monumento laico, corno sí puede hacerlo Alfredo Melani (1910, 950) a propósito de Giuseppe Sacconi, concluyendo: *"Classico a*

Roma, gótico Loreto: un ecclettico".

Tampoco conviene omitir los tramos en que Meano hace estentórea reivindicación contra los despotismos y sus escuelas arquitectónicas: "*... todas ellas llevan el sello de su origen y del ambiente en que han vivido, ambiente teocrático, autocrático o demagógico, despótico muy a menudo...".* Se adivina en este pasaje la problemática de sus inclinaciones políticas, que en principio deberían oscilar entre los polos monárquico y republicano de su ambiente formativo, del que hacemos a continuación una brevísima síntesis.

3.4 II Risorgimento.

Luego de 1813, extinguida la estrella napoleónica, los Saboya son restaurados en Turín. Como parte de las celebraciones locales, Ferdinando Bonsignore erige la Iglesia do la *Gran Madre di Dio,* que desata l período neoclásico de la arquitectura piamontesa. Es la época de la Santa Alianza, cuando el Congreso de Viena y Metternich rediseñan Europa, pero despedazan a Italia, muchos de cuyos fragmentos quedan bajo dominio austríaco. Desde entonces se encienden recurrentes manifestaciones y rebeliones unitarias en diferentes ciudades de la península. (nota 14).

Hacia 1847, las banderas del *Risorgimento* han sido tomadas definitivamente por los Saboya, Alessandro Antonelli proyecta un Arco en honor del rey Carlos Alberto, que en 1849 es sucedido por Vittorio Emmanuele II, mientras que Giuseppe Garibaldi regresa del exilio para organizar la mitológica legión de las camisas rojas. En 1859, Napoleón III se une al Piamonte para derrotar a los austríacos en Magenta y Solferino, aunque Turín debe cederle Saboya y Niza.

Al nacer Vittorio Meano, en 1860, ya está reunida casi toda la actual Italia y Alessandro Antonelli proyecta l Palacio de la Cámara de Diputados y Senado de Turín. Al año siguiente se reúne el primer Parlamento unitario, también en Turín, que asiste a una dura confrontación entre Cavour y Garibaldi, que personifica carismáticamente las corrientes republicanas y anticlericales. Por fin, en 1871 debilitada la protección francesa sobre el papado, Vittorio Emmanuele II, *il re galantuomo, con* las tropas del general Cadorna, entra a Roma, su nueva capital.

En otras palabras, Meano se forma en un ambiente política e ideológicamente exaltado, centrado en el propio Piamonte, Dadas sus protestas antitiránicas de 1895, no es improbable

su proximidad a las corrientes antimonárquicas y garibaldianas, lo que liaría verosímil su preferencia por un neoclasicismo de curio específicamente republicano.

3.5. El Congreso y el Altar.

Examinaremos ahora la difundida tesis según la cual el modelo de nuestro Congreso sería el Monumento a Vittorio Emmanuele, en Roma.

Situado en la falda norte del Campidoglio, l también llamado Altar de la Patria fue proyectado en 1885 por Giuseppe Sacconi (Ascoli- Picono, 1854- 1905), es inaugurado el 4 de jumo de 1911, luego de una costoso proceso de construcción que elevó el gasto previsto de 9 a 40 millones de liras. (nota 15)

La asimilación del Congreso al Altar tiene motivos valederos en l plano estilístico ya que ambos se encuadran razonablemente en el Neoclasicismo (Gutiérrez, 1983). Pero esta filiación, que por otra parte no tiene correlato ninguno en las memorias del propio Meano, se debilita en términos de utilidad y distribución, dadas la magnitud y complejidad programáticas de nuestro Parlamento, difícilmente comparable con un Altar básicamente conmemorativo.

Desde el punto de vista tipológico, es conveniente identificar a su vez l modelo al que remite la oirá del Sacconi. Nikolaus Pevsner (1979) sostiene que los monumentos decimonónicos derivan de tres modelos antiguos: la columna conmemorativa, el arco triunfal, y la estatua ecuestre. Pero el monumento de Sacconi es irreductible a esos tres referentes, lo mismo que otro Altar decimonónico, el *Rhumeshalle* muniqués de 1985; Mignot, Chueca), (nota 16).

El tipo debe a nuestro juicio remontarse a los Altares helenísticos de la región jónica, como l de Artemisa en Magnesia, y l de Zeus en Pérgamo. Se trata de plataformas sobreelevadas con columnata, planta en forma de "U", escalinata frontal y paños inferiores con bajorrelieves alegóricos (Martin; Robertson). En este contexto tipológico, no se percibe la vinculación entre el llamado *Monumentissimo* de Sacconi y nuestro Congreso. (nota 17)

3.6 Antonelli, Juvara.

"Quien haya visitado la ciudad de Turín y haya admirado desde las alturas de los alrededores su espléndido panorama, habrá sin duda reparado en que la cúpula piramidal de la Mole Antonelliana (Panteon Nacional) sobresale entre las numerosas cúpulas redondas de

las iglesias turinenses..."

*"...la arquitectura de Antonelli (es) original y audaz, en comparación con la harto trillada arquitectura del siglo XVI (sic) de Juvara. Los edificios cuya arquitectura es demasiado clásica y cuya proporción es por consiguiente perfecta, no exhiben a primera vista toda su magnitud; una prueba la tenemos en la Catedral de San Pedro en Roma. "(*Meano, 1895, 30).

3.7 La cúpula

"*... la forma general más adecuada para el caso actual es la piramidal de faces curvas y base cuadrada dejando á un lado las demás formas prácticas más conocidas, como las que tienen base poligonal de seis, ocho, o más lados, por ser poco majestuosa, exceptuando el caso en que el número de lados del polígono sea tan crecido que aquel se confunda sensiblemente con el circulo... Buenos Aires, mirada desde las azoteas, abunda de medias naranjas, de dimensiones más ó menos reducidas, y la nueva cúpula, debido al hecho de tener un diámetro proporcional a la amplitud del edificio, resultaría tan voluminosa que sobrepasaría todas aquellas..."* (Meano, 1895, 30)

La cúpula del Congreso ha sido reiteradamente alabada por su adecuación a la perspectiva de la Avenida de Mayo. En efecto, Meano 'descarta la base circular que desbordaría el ancho del bulevar. Pero para nuestro arquitecto no se trata solamente de la visión frontal, sino también de las miradas *"desde las azoteas"*. (nota 18)

Además, *"La cúpula cuadrada le lleva además á la redonda la ventaja de aparecer más sólida, más severa y más robusta.... El arquitecto Antonelli ha tenido tanta fé en la aparente y real solidez de su cúpula que no ha trepidado en sobrecargarla...alcanzando la friolera de 160 metros como elevación total.*

Asimismo, por forma y por altura, expresa la tensión entre la idea, medievalista y dinámica, de la aguja, y la idea, clásica y equilibrada, de la semiesfera. Por esto Ortiz (1968, 118), con certero instinto arquitectónico, percibe quo *"...más que cúpula, es una aguja"*.

En fin, en el predominio de la cúpula sobre el conjunto, y en su elaboración autónoma, se capta la tendencia neoclásica definida por Kaufmann como *"...autoafirmación cada vez más intensa de Ias partes."*

Todas estas complejas cuestiones de la cúpula, Juvara, Antonelli y Turín, conducen a revisar el ambiente arquitectónico piamontés, concreta matriz formativa de nuestro autor. (nota 19).

Las afirmaciones antonellianas de la "Génesis..." se consolidan con el testimonio de Ollivero (1904): *"...recuerdo con cuanto colorido y cuanto calor de convicción (Meano) haciame notar la atrevida belleza de la mole Antonelliana, no terminada aún... que tanto le entusiasmaba. El me hizo acompañarlo repetidas veces a visitar ese edilicio, me ilustró sobre sus recónditas bellezas, me explico con entusiasmo de admirador los varios problemas de resistencia y de estética que el arquitecto había perseguido y fácilmente resuelto".*

Según Faivre (1996), un conocido teórico italiano habría reconocido, en una reciente visita a nuestro Congreso, el cuño antonelliano de la cúpula. Se trata de Paolo Portoghesi, por lo demás redactor de la voz Antonelli en Diccionario Italiano (Porthoghesi, 1961).

Igualmente certifica la cuna de Meano que no pierda la ocasión para hacer una referencia crítica a Juvarra, cuando lo confronta con la originalidad de Antonelli. En el ambiente arquitectónico del Piamonte pesa también la herencia del maestro de la Superga, a veces como mandato y otras como desafío, en complejas relaciones con el Neoclasicismo del siglo XIX, (n.20).

3.8. Turín

Los notables caracteres urbanos de Turín han sido esbozados por diversos autores. Para Lewis Mumford (1961, I, 259): *"Aún hoy se puede reconocer la huella de Roma en toda una serie de ciudades de Italia y otros países...todas estas ciudades fueron proyectadas como unidades con manzanas de unos 75 metros de lado, y con sus espacios abiertos y sus edificios públicos debidamente ubicados, al comienzo, en relación con las principales arterias... resulta notable que en las nuevas ciudades, incluso cuando se tenía relativamente a mano una colina al otro lado del río, como en el caso de Turín, la ciudad friera establecida en terreno llano junto a la orilla, en pos de la libertad de circulación y de un trazado más regular."*
Para Aldo Rossi (1972, 295): *"...el carácter preeminente de esta ciudad era el topográfico ninguna arquitectura podía ponerse fuera de ja malla (Taster) cartesiana que es el diseño de toda la ciudad... Antonelli, al construir su inmensa Mole, la había metido en la malla del bloque tradicional, exaltando incluso con la altura la forma geométrica que sugiere el bloque..."*. El mismo Rossi y Gregotti (1957), insisten en la cuestión de la regularidad urbana y arquitectónica de Turín, y solamente se avienen a compararla con San Petersburgo.
En estos términos, la lógica turinesa parece emerger de un particular diálogo entre la

topografía y la regularidad del trazado, entre el paisaje y la arquitectura. Es a la escala de ciertas medidas y proporciones instauradas desde el origen, que puede expresarse la idea general de la "Mole", sea la de Antonelli, pero sea también la Superga, puesta intencionadamente sobre un monte que domina la ciudad.

Este contexto probablemente pueda despejar la vocación meaniana de erigir su Mole personal, en un trazado urbano igualmente regular, y a la vista de toda la ciudad. Careciendo, eso sí, de colinas u otras marcas topográficas equivalentes, tal vez haya adivinado una nueva escala paisajística que dejaba inaugurada precisamente con su propia cúpula.

3.9. Alessandro Antonelli.

Las características urbanas turinesas, según Gregotti y Rossi, habrían quedado incólumes frente a los males que aquejaron a otras ciudades contemporáneas, no siendo ajenos a ello la acción de maestros como Antonelli, que contribuyeron a consolidar sus valores urbanos y arquitectónicos. (n. 21). Dos obras suyas parecen inmediatamente pertinentes para enriquecer nuestra argumentación sobre Meano: San Gaudenzio en Novara y la Mole Antonelliana.

La cúpula de San Gaudenzio (1841- 1878) es la primera aplicación de su complejo sistema constructivo, retomado luego en la Mole, y que consiste, sintéticamente, en adaptar la construcción tradicional a las dimensiones de los elementos metálicos. Este sistema, sin embargo, no se manifiesta arquitectónicamente de inmediato: a la primera mirada San Gaudenzio exhibe una cúpula clásica, sólo que de una longitud desmesurada (Pacciarotti).

La Mole se inicia en 1863 destinada a Templo para la comunidad judía de Turín, y luego es adquirida por el municipio para dedicarla a Vittorio Emanuelle IIº, como Museo Nacional del Risorgimento. Con sus 168 m. de altura, se la *llama Monte Anlonelliano.* Chueca Goitía no se decide a encuadrarla como obra de ingeniería o arquitectura, ni a inscribirla en l Neoclasicismo o en el Eclecticismo; a su vez Gregotti y Rossi dudan entre los términos de cúpula y torre, lo que recuerda la oscilación "cúpula-aguja" en la historiografía local sobre Meano.

Los mismos autores admiten que Antonelli, en sus últimos años, y dentro de un ambiente más ecléctico, acepta ambiguamente las experiencias francesas vinculadas con las nuevas técnicas constructivas, esto es, las de Baudot o Eiffel. Pero sostienen que Antonelli se caracteriza ante todo por llevar el Neoclasicismo hasta sus últimas consecuencias lógicas o que, en síntesis, nunca va más allá de un Revisionismo Neoclásico. "... *Más que de eclecticismo porque ya hemos afirmado que tanto la cúpula de Novara como la Mole de Turín, aunque de otra*

manera, expresan con bastante claridad el lenguaje neoclásico se puede hablar de una tendencia a recoger e interpretar las corrientes románticas que se afirmaban, cada vez más, en la segunda mitad del siglo XIX". (Gregotti y Rossi, 24)

La inaplicabilidad del concepto ecléctico a Antonelli se refleja también en Melani, crítico implacable del Sacconi, que en su caso reconoce: *"Archiíetti arditi ne ebbe la generazione che ci precedette: nessuno superó, pertanto, in ardiiezza Alessandro Antonelli illustrazione del suo Piemonte, come i suoi contemporanei devoto al passato. Egli, se fose vissuto al nostri giorni, sarebbe stato un ribelle, nia fu un classico piucché un eclettico e la sirria dove lumeggiare le sue creazioni."* (Melani, 1910, 937)

Desde ángulos completamente distintos, l neoclasicismo de Antonelli es también advertido por Kaufmann (1951, 135): *"Hay incluso dos estructuras muy tardías y curiosas que nos remiten a los diseños más extravagantes de los arquitectos franceses revolucionarios: la esbelta cúpula que Alessandra (Antonelli) superpuso a la iglesia de San Gaudenzio, en Novara, obra de Pellegrino Tibaldi, y la fantástica Mole Antonelliana, iniciada por Antonelli en Turín el año 1863."*

Aldo Rossi, años más tarde, sube la apuesta en su "Autobiografia científica" (1981, 58, subrayado nuestro): *"...creo que después de la casa de Schinkel en Charlottenburg no ha habido más que guiños .formalistas dirigidos a la industria y si han existido grandes arquitectos, han sida tan sólo aquellos ligados a su pueblo o a su país, come Gaudí, Antonelli (subrayado nuestro), y tantos ingenieros de los que desconocemos el nombre..."*

Alessandro Antonelli puede considerarse entonces un maestro del Neoclásico piamontés, probablemente tardío y aún revisionista, pero consistente con su entorno. (nota 22).

¿Y qué habría de Antonelli en nuestro Meano rioplatense?. A nuestro juicio, los rasgos de su filiación antonelliana serían en resumen cuatro: primero, la opción disciplinaria y tal vez ideológica por el lenguaje Neoclásico; segundo, la concepción articulada de arquitectura y paisaje urbano, decantada principalmente en su noción de la Cúpula: tercero, su gusto por la audacia innovativa, renuente a lo *"demasiado clásico";* en fin, su compleja posición entre la tradición académica y las nuevas opciones tecnológicas.

CONCLUSIONES

Vittorio Meano, inmigrado sin asimilación, tal vez no haya soñado nunca con el acrisolamiento, sino con un regreso de triunfo, que podía adivinar en su propio nombre de pila. Sus vínculos con' la sociedad y las instituciones locales parecen haber sido entre débiles y nulos. De tal manera, sus veinte años rioplatenses no dejaron nada más, pero nada menos, que las ciclópeas huellas de su obra.

La etapa inicial de su trayectoria porteña, al estar confundida con los trabajos do Francisco Tamburini, podrá ser ventilada apropiadamente en futuras investigaciones sobre su anfitrión. Más tarde, en el Teatro Colón se dió la transición de Meano hacia una definitiva autoridad profesional, y aunque hay opiniones diversas, esta obra debe entenderse principalmente como una prosecución del proyecto firmado por Tamburini. En este caso, la discusión sobre la autoría se enlaza con la cuestión estilística, ya que como indican diversos autores, en este plano hay un efectivo salto entre la generación italianizarte de los Canale, Buschiazzo y el propio Tamburini, y la generación Neoclásica de Morra y Meano.

El Congreso Mole Meaniana, fue su criatura por excelencia. Su proyecto de 1895 fue de indudable calidad, aunque no hay evidencias suficientes para evaluar en su totalidad el fallo del jurado. A este respecto, parece potencialmente fructífera, si bien requiere investigaciones específicas, la hipótesis según la cual la presencia de Carlos Pellegrini es decisiva para el triunfo de Meano.

Por otra parte, nos parece haber demostrado que sólo en un plano exclusivamente estilístico puede concebirse al Altar romano de Sacconi como modelo de nuestro Congreso, símil que cesa en el plano utilitario, distributivo y tipológico.

En Montevideo, hacia 1904, Meano afirmó sin rodeos una posición neoclásica, siguiendo las posturas de Von Hansen y adoptando casi enteramente su modelo vienés; incluida la jerarquización volumétrica de las Cámaras. Pero este modelo coincidía con su necesidad de resolver sin cúpula las restricciones presupuestarias del programa. Dramático *tour de force* que fue como tal inviable, y sólo proveyó la estructura básica de un edificio que luego debió ser ampliamente redefinido.

Lejos de juzgar aquí la totalidad del campo disciplinario, sino a Meano mismo, concluimos que su calificación como Ecléctico no es convincente.

Si se interpreta al Eclecticismo como aplicación de estilemas despojados de sus fundamentos

culturales, entonces Meano cae fuera de la categoría, pues hace enunciados ideológicos lógicamente consistentes con su obra. Lo que por otra parte requiere admitir que no todos los Historicismos de base ideológica se habrían agotado a mediados del siglo XIX. Aún más, so nos ocurre plausible la hipótesis de un Meano de inclinación republicana, entendido dentro del contradictorio contexto del *Risorgimento*.

Si por otra cuerda se interpreta el Eclecticismo como mezcla de estilos, tampoco hay una evidencia continua y consistente en su obra arquitectónica. En el Colón, su discurso y su proyecto asumen rasgos eclécticos, pero deben relativizarse por su deuda con Tamburini, y por los hábitos y costumbres del público bonaerense. En el Congreso, su discurso se carga en efecto con modalidades eclécticas, pero que se desvanecen en la obra. En Montevideo, por fin, no hay evidencias eclécticas. A todo esto, hay que conceder que la baja cantidad y diversidad de sus obras no le ofreció oportunidad de practicar un eclecticismo de conveniencia temática.

En nuestra opinión, Meano merece ser interpretado en el marco de las corrientes predominantes en su ámbito formativo piamontés, bajo la poderosa sombra de Alessandro Antonelli, al que Gregotti y Rossi encuadran, precisamente, en un Revisionismo Neoclásico sustancialmente ajeno al Eclecticismo.

El Neoclasicismo de Meano no fue desde luego aquel de los “revolucionarios”, sino un Neoclasicismo académico e inclusivo, que podía, por ejemplo, incorporar las lecciones cupulares renacentistas y barrocas. En un sentido kauffmaniano, su Neoclasicismo contuvo dramatismo volumétrico y autonomía de las partes, distinguibles de lo italianizante, y tal vez de lo que Meano quería denominar lo “trillado” juvariano. En un sentido metodológico, su Neoclasicismo se revela en su enfoque analítico del diseño.

En las decisiones más propias y significativas de Meano se manifestó una evidente erudición disciplinaria y tecnológica, y un vigoroso impulso creativo, ambos coronados por su noción de la Cúpula como elemento capital de la arquitectura y la ciudad.

NOTAS

1. No hay unanimidad acerca de su fecha de nacimiento. Algunas fuentes periodísticas, en ocasión de su asesinato, le atribuyen una edad de 50 años, y otras, 52. Nosotros le otorgamos 44, siguiendo a Christophersen (1904). Ollivero (1904), Bausero (1960, 1987), y el certificado de defunción (Registro Civil, 1904), adoptando así el año de 1860 como fecha de nacimiento más convincente. Su nombre completo es Vittorio Carlo Francesco Battista Meano Favretto (Bausero, 1960). En cuanto a Susa, se encuentra a 53 km. de Turín, dominando el camino que conduce desde Ginebra y Lyon hacia el noroeste de Italia. Se trata de la antigua *Segusio* de los romanos, y de allí su actual gentilicio: *segusini*. Nada tiene que ver con la otra Susa, capital del Elam, que la Biblia denomina *Shusshan*.

2. Angel Ferrari (Castel Nuovo, Italia, 1835- 1897), pianista y violinista, luego fue exitoso empresario del Antiguo Teatro Colón, el Teatro de la Opera, varias salas en Río de Janeiro, y entre 1883 y 1885, en la propia Scala de Milán. (Gesualdo, 1990).

3. El dictamen del DOP está firmado por Federico Stavelius, C. Massini, A. Scurot, S. E. Barabino y Guillermo Dominico.

4. Nos referimos al proyecto de Opera de E. L. Boullée (1781), el Teatro de Bayreuth (diseñado por Otto Bruckwald bajo influjo de Richard Wagner, 1872- 1876), y otros esquemas semejantes de Gilly, Schinkel y Gottfried Simper (Pevsner, 1979). Por otra parte, la cuestión del rendimiento no era menor. Peter Collins (1965) sostiene que los teatros, lo mismo que las prisiones y los hospitales, revelan ya desde el siglo XVIII la influencia del idealismo funcionalista en la arquitectura moderna. En el caso de los teatros, los requisitos predominantes son la visibilidad, la acústica y las medidas contra incendio.

5. Meano agradece la participación de Aloisi, Bucci y Collivadino; la cooperación artística de Bianchi, Savigni, y Vannicola, y la profesional de Babacci, Pelizza y Selva.

6. Hay indicios de que Meano presentó, en el concurso, un primer diseño de cúpula en un tono aún más antonelliano (Ollivero, 1904).

7. Lola Mora tuvo, al volver de Italia y por directiva del Presidente Roca, su taller en el obrador del Congreso. Sus estatuas para el Congreso, colocadas y luego retiradas del frente, actualmente rodean la Gobernación de San Salvador de Jujuy. (Santoro, 1979; Cámara de Diputados, 1915; Ministerio de Obras Públicas, 1916).

8. Motivo emblemáticamente neoclásico que aparece en el cuerpo alto del Colón; en varias obras de Carlos Morra, en el Hotel Majestic de Collivadino, en los Tribunales de Maillart, y en los parapetos de la Costanera Sur. Más tarde en la nueva Facultad de Derecho y la

Fundación Eva Perón.

9. Pablo y Soave Besana crin originales de Brianza (Lombardia). Intervinieron en obras de gran fuste como la Galería Vittorio Emmanuele de Milán. En Buenos Aires se ocuparon de la Facultad de Medicina, el Tigre Hotel, y los palacios Alvear, Juarez Celman, Obligado, Kier y Tedio. (Petriella, Scardin).

10. Se encomendó a los arquitectos Jacobo Vázquez Varela y A. Bianchini la confección de los planos definitivos, incrementando las superficies y rediseñando las Cámaras en forma de hemiciclo. Hacia 1913, con la mampostería terminada, se decidió incorporar revestimientos de mármol y contratar un asesor artístico, que fue Gaetano Moretti, por entonces en Buenos Aires, y que luego dirigiría la obra desde Milán. Moretti adicionó la notable linterna definitiva, dispuso las decoraciones interiores, las alegorías exteriores, y rediseñó escalinata y rampas. El Palacio fue finalmente inaugurado el 25 de agosto de 1925 (Bausero, 1987).

11. Hay varias hipótesis que procuran hacer inteligible el abrupto final de Meano. La primera, pasional, extrae su fuerza de las cartas comprometedoras entre Luigia Fraschini y Carlo Passera. La segunda, insinuada entre otros por Lisandro de la Torre, sugiere que se eliminó a Meano para quitar obstáculo a las intrigas del Palacio de Oro (Ministerio de Obras Públicas, 1916; Faivre, 1996). Por fin, están los que rechazan por insustanciales los móviles pasionales o financieros (Hilger, 1995; Sabugo, 1993).

12. Anatole France (Anatole Francois Thibaut, 1844-1924), fue parnasiano, luego dreyfusista, y obtuvo el Premio Nobel en 1921. Jimena Saenz (1972) lo ha caracterizado como "intelectual despectivo" y "príncipe de la boutade". Su visita a Buenos Aires en 1909, destinada a dictar cuatro conferencias sobre Rabelais, fue accidentada y un tanto escandalosa. Esas vicisitudes, combinadas con su mal genio, no le permitieron ser benevolente en sus apreciaciones. Su juicio sobre el Congreso recuerda a Víctor Hugo, pero con matices gastronómicos. Por otro lado, la Catedral le resultó una *"granja sin carácter... establo de Belén"*. Véase también Frydenberg (1981).

13. Según Víctor Hugo, mientras no hubo más que manuscritos, el soporte del pensamiento fue la arquitectura. Con la aparición de la imprenta, la arquitectura ya no expresó a la sociedad, perdiendo además su imperio sobre la estatuaria, 'la pintura y la música. Su decadencia coincidió con el Renacimiento, y su último gesto original lo cumplió Miguel Ángel en San Pedro, poniendo el Panteón sobre el Partenón.

14. Carlos Enrique Pellegrini, saboyano de sangre turinesa, llega a Buenos Aires como exilado de las luchas unionistas.

15. Argan (1952) se refiere al llamado "Tercer Saqueo" de la Roma de entonces, lamentando

la degradación especulativa de la ciudad barroca, y la implantación de una monumentalidad artificiosa. Duras críticas a la Mole Sacconiana formula Alfredo Melani (1910, 1927). A su juicio, es ensayo escolástico de un escenógrafo sin personalidad, y montaña de piedra superpoblada de estatuas.

16. Para Chueca Goitía, el *Rhumeshalle* deriva del proyecto de Schinkel, en 1823, para el Monumento a Federico el Grande en Berlín, que a su vez remite a la Stoa de Attalo ateniense.

17. Hay un vínculo de carácter individual entre el Altar romano y el Congreso de Buenos Aires. Gaetano Vannicola (Offida, 1859), arquitecto y pintor, fue en Buenos Aires asistente de Tamburini y de Meano, dibujando al parecer la perspectiva del Congreso para el concurso de 1895. En Roma, fallecido Sacconi, Vannicola diseñó varias partes arquitectónicas y decorativas del Altar, pero alejándose, según protestaron sus partidarios, de la identidad sacconiana (Mclani, 1910).

18. No es improcedente recordar aquí con Argan (1977, 95), que la cúpula florentina de Brunelleschi *"...no estaba solamente referida al espacio de la catedral y a sus correspondientes volúmenes, sino a todo el espacio de la ciudad...."*.

19. No sin algunas dificultades se logra enfocar la matriz disciplinaria de Meano. La historiografía otorga poco lugar al siglo XIX peninsular, incluida una franja significativa de los estudiosos italianos (Benévolo, 1975, 355; De Fusco, 1968, 181). Tafuri (1970, 84) recuerda la polémica a este respecto entre Banham *y* los articulistas de *Metron. Architettura cronache e darla, y Casabella continuitá,* Fuera de Italia, se ocupan en efecto de este campo Chueca Goitia, Kaufmann y *Russell* Hitchcock.

20. Filippo Juvarra (1678-1736) fue el arquitecto de Vittorio Amedco II, para quien erigió la Superga. Junto a Vanvitelli y Fuga, se lo considera maestro del barroco tardío, en tránsito al neoclasicismo (Chueca Goitia; Ranzani y Rossi, 1987).

21. Siguiendo a Gregotti *y* Rossi, la arquitectura lombarda, comparada con la piamontesa, fue en ese lapso más compleja y ambiciosa, pero por ello favoreció el primer eclecticismo, *y "un modernismo mal entendido"*. Acerca del neoclasicismo, véase también Aldo Rossi (1956), que por otra parte, destaca la Mole Antonelliana en algunos esquicios proyectuales para Turín (Gabetti, 1987).

22. Alessandro Antonelli (1798- 1888), hizo estudios en la Academia de Brera, y obtuvo su diploma de ingeniero-arquitecto en Turín, bajo la dirección de Ferdinando Bonsignore. Fue catedrático de arquitectura, decoración y perspectiva en la Academia Albertina de Bellas Artes de Turín, que también presidió.

BIBLIOGRAFIA

"Ch", "Víctor Meano", en Revista Técnica- Arquitectura, 1, N" 4, Bs. As., 1904.

"El Nuevo Teatro Colón", en Anales de la Sociedad Científica Argentina, Tomo XXXV, Bs. As., 1er. semestre de 1893.

"El nuevo Teatro Colón", en Caras y Caretas N° 68, Bs. As., 1900.

"La Prensa", Bs. As., I° al 30 de junio de 1904.

AAVV (ed. Alberto Grinberg). La historia del Teatro Colón, 1908-1968, Editorial Cinetea, Bs. As., 1969.

AAVV, Avenida de Mayo, su historia, Fundación Banco de Boston, Bs. As., 1985.

AAVV/ IPU (Inventario de Patrimonio Urbano), Buenos Aires, Montserrat 1580- 1970. Bs. As., 1992.

Alexander, Ricardo Jesse, "Del 1900 a 1930", en Revista de Arquitectura, 378, SCA, 1960.

Alvarez, Gerardo, Bibliografía esencial acerca del Congreso y su historia, en Zago, Manrique (dir.).

El Congreso de la Nación Argentina, Zago, Bs. As., 1985.

Argan, Giulio Carlo, El significado de la cúpula (1977), en Historia del arte como historia de la ciudad, Laia, Barcelona, 1984.

Argan, Giulio Carlo, El tercer saqueo de Roma (1952), en Proyecto y Destino, Universidad Central de Venezuela, 1969.

Asencio, Miguel, De la Plaza a la Avenida, en AAVV, La Avenida de Mayo, Ayuntamiento de Madrid, MCBA, Manrique Zago, Eudeba, Bs. As., 1988.

Barabino, S. E., "La Plaza del Congreso", en Revista Técnica- Arquitectura, N° 5- 9- 10, Bs. As., 1904.

Bausero, Luis, "El centenario del nacimiento de Víctor Meano", en El Día, Montevideo, 9 de octubre de 1960.

Bausero, Luis, Historia del Palacio Legislativo de Montevideo, Montevideo, 2a.ed., 1987.

Benevolo, Leonardo, Historia de la arquitectura moderna (1975), Gili, Barcelona, 1979.

Brandariz, Gustavo, "Historia de la profesión arquitectónica", en Revista CPAU 2/ 91 y 3/ 91, Bs. As., 1991.

Buschiazzo, Mario, La arquitectura en la Argentina, 1810- 1930, (1966), Mac Gaul, Bs. As., 1971.

Cámara de Diputados de la Nación, Investigación de las obras del Palacio del Congreso

(1914), Bs. As., 1915.
Caras y Caretas, N" 297, "Asesinato del ingeniero Meano", Bs. As., I I- 06- 1904.
Casasbellas, Ramiro, Imágenes del Congreso, Banco de Crédito Argentino, Bs. As., 1983.
Castro Villaba, Antonio, Historia de la construcción arquitectónica, Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona, 1995.
Clemenceau, Georges, Notes de voyage dans l' Amerique du Sud, Paris, Hachette, 1911.
Collins, Peter, Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1958), Gili, Barcelona, 1977.
Cutolo, Vicente, Nuevo diccionario biográfico argentino, Elche, Bs. As., 1975.
Chevalley, Giovanni, voz "Antonelli", en Enciclopedia Italiana, Instituto Giovanni Treccani, Roma, 1929.
Christophersen, Alejandro, "Discurso en el sepelio de Victor Meano", Revista Técnica-Arquitectura, 1, N" 4, Bs. As., 1904.
Christophersen, Alejandro. "Un concurso de planos de hace 30 años", en Revista de Arquitectura, año XII, N" 62, Bs. As., 1926.
Chueca Goitia, Fernando, Historia de la Arquitectura Occidental, tomo IX, Neoclasicismo, Dossat, Madrid, s/ f.
Daguerre, Mercedes, voz "Eclecticismo", en Diccionario Histórico de Arquitectura, Hábitat y Urbanismo en la Argentina, Tomo I, Proyecto Editorial SCA/ Ceadig/ SEU/ IAAIE, Bs. As., 1992.
De Fusco, Renato, La idea de arquitectura, historia de la crítica desde Violet le Duc a Persico (1968), Gili, Barcelona, 1976.
Echevarria, Néstor J. y Rodríguez Gomes, Juana J. G. de, Historia de los teatros líricos del mundo, Plus Ultra, Buenos Aires, 1969.
Echevarria, Néstor, "Víctor Meano", en Summa N° 238, Bs. As., 1987.
El Diario, Bs. As., 1° al 30 de junio de 1904.
Faivre, Mederico, Entrevista con los autores, Bs. As., 1996.
Fernández, Roberto, "La Escuela de Buenos Aires", en Dos Puntos N° 1, Bs. As., 1981.
Fernández, Roberto, El orden del desorden, apuntes eclécticos sobre el eclecticismo porteño, en Goldenberg, Jorge, Eclecticismo y modernidad, FADU, UBA, Bs. As., 1985.
Fray Gerundio, "El Palacio del Congreso", en Caras y Caretas N° 17, Bs. As., 28- 01- 1899.
Frydenberg, Julio e Irene, "1909, Anatole France en Buenos Aires", en Todo es Historia N° 291, Bs. As., 1981.
Gabetti, Roberto, "Aldo Rossi, Nuovo edificio per uffizi Casa Aurora", Torino, en Domus N°

684, Milano, giugno 1987.
Gesualdo, Vicente, Teatros del Buenos Aires antiguo, Ansilla, Bs. As., 1990.
Gutierrez, Ramón, "La historiográfica de la arquitectura americana. Entre el desconcierto y la dependencia cultural (1870- 1985)", en Arquitectura e historia, Summa N° 215- 216. Bs. As., 1985.
Gutiérrez, Ramón, 1886- 1900, en SCA, 100 años de compromiso con el país, 1886/ 1986, SCA, Bs. As, 1993,
Gutiérrez, Ramón, Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica, Cátedra, Madrid, 1983.
Gutiérrez, Ramón, Buenos Aires, evolución histórica, Escala, 1990.
Gutiérrez, Ramón, voz "Meano, Vittorio", en AA. VV. Architettura e societá L' America Latina nel XX secolo (dizionario a cura di Ramón Gutiérrez), Enciclopedia temática aporta, Jaca Book, Milano, 1996.
Gutiérrez, Ramón; Viñuales, Graciela; De Paula, Alberto S. J., Nómina de arquitectos, ingenieros y constructores de principal actuación entre 1880 y 1930, en AA. VV., La arquitectura del liberalismo en la Argentina, Sudamericana, Bs. As., 1968.
Hilger, Carlos, Los dioses de la razón de Mayo, inédito, 1995.
Hugo, Víctor, Nuestra Señora de París (1831), Porrúa, México, 1978.
Huret, Jules, De Bs. As. al Gran Chaco, 1911. Hyspamérica, Bs. As., 1988.
Iglesia, Rafael E. J., La arquitectura historicista del siglo XIX, Espacio Editora, Bs. As, 1979.
Iglesia. Rafael, E. J. "El progresismo como enemigo de la historia propia: el caso de la Generación del 80, en Arquitectura e historia, Summa N" 215- 216, Bs. As., 1985.
Jónico, "La plaza del nuevo Congreso", en Revista Técnica-Arquitectura, N" 23- 25, Bs. As., 1905, Kaufmann, Emil, La arquitectura de la Ilustración (1951), Gili, Barcelona, 1974.
Kraft (edit.): La Avenida de Mayo, media centuria entre recuerdos y evocaciones, Bs. As., 1955, La Ingeniería, Año III, N"36-37, 1899; Año IV, N" 50- 51, 1900; Año VI, 1902; Año VIII, 1904, Centro Nacional de Ingenieros, Bs. As.
La Nación, Número especial en el Centenario de la Proclamación de la Independencia, Bs. As., 9 de julio de 1916.
Loustau, César J., Influencia de Italia en la arquitectura uruguaya, Montevideo, 1990.
Martin, Roland, Architecture of Crete, Greece and the greek world, en Ancient architecture, Abrams. New York, 1974.
Martini. José Xavier, Peña. José María: La ornamentación en la arquitectura de Bs As, tomos 1 y 2, IAAIE, UBA, Bs. As. 1966- 1967.
Massini Correas, Carlos, "La arquitectura de Bs. As. a fines del siglo XIX y principios del

siglo XX", en Cuadernos de Historia del Arte, N" 10. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 1971.
Massini Correas, Carlos. "Reseña retrospectiva sobre origen, acción y desenvolvimiento de las Reparticiones Nacionales de Obras Arquitectónicas", en Anales N" 18, IAAIE, UBA, Bs. As., 1965, Meano, Victor (arquitecto), Ferrari, Angel (concesionario), El Nuevo Teatro Colón, Planos definitivos aprobados por el Superior Gobierno con Decreto de fecha 10 de setiembre de 1892, especificaciones, detalles de construcción y de ornamentación, Guillermo Kraft, Bs. As., 1892.
Meano, Víctor (pseudónimo "Agraciada"), Proyecto de Palacio Legislativo para erigirse en la ciudad de Montevideo, Tipo- Lito, Bs. As., 1904.
Meano, Víctor, "Génesis del Congreso" (1895), en Revista Técnica- Arquitectura, 1, N" 4, Bs. As., 1904.
Melani, Alfredo, Architettura italiana antica e moderna, Ulrico Hoepli, Milano, 1910.
Miatello, Sara Rosa, Petriella, Dionisio, Dizzionario biográfico italo-argentino, Asociación Dante Alighieri, Bs. As. 1976.
Middleton, Robin, "19th century french classicism", en AD Profiles 17, Architectural Design, Vol. 48, N° 11- 12, London, 1978.
Mignot, Claude, Architecture of the 19th century, Evergreen 1994.
Ministerio de Obras Públicas, Dirección General de Arquitectura, Memoria de la Comisión Especial Revisora de la certificación de las obras del Palacio del Congreso. (Ley 9499), Talleres Gráficos del MOP, Bs. As. 1916.
Ministerio de Obras Públicas, Memoria al honorable Congreso, Julio de 1901 a Octubre de 1904.
Kraft, Bs. As. 1905.
Monetta, Pompeo, Gli italiani nella Reppublica Argentina, Cía. Sudamericaba de Billetes de Banco, Bs. As., 1898.
Mumford, Lewis, La ciudad en la historia (1961), Infinito, Bs. As. 1966.
Norberg Schulz, Christian, Arquitectura barroca tardía, Viscontea Bs. As., 1982.
Olmo, C., Torino da cittá capitals a una cittá industrials, en De Seta C. (a cargo de), Le cittá Bah, Latería, 1985.
Ollivero, Eugenio, "Víctor Meano", en Revista Técnica-Arquitectura, 1, N"15- 16, Bs. As., 1904.
Ortiz, Federico, "De 1880 a 1930", en Arquitectura en la Argentina N° 8, Eudeba, Bs. As, 1980.

Ortiz., Federico, Fines del siglo XIX y comienzos del XX, Historia general del arte en la Argentina, Tomo 5, Academia Nacional de Bellas Artes, Bs. As., 1988.

Ortiz, Federico, La arquitectura del Congreso Nacional, en Zago, Manrique (dir.), El Congreso de la Nación Argentina, Zago, Bs. As., 1985.

Ortiz, Federico, La arquitectura del liberalismo, en AA.VV., La arquitectura del liberalismo en la Argentina, Sudamericana, Bs. As., 1968.

Pacciarotti, Giuseppe, "Itinerario Domus 40: Antonelli e Novara", en Domus N° 699, Milano, novembre 1988.

Paz Arrarte, Amelia, Palacio Legislativo, República Oriental del Uruguay, Montevideo, s/ f.

Petriella. Dionisio, Los italianos en la historia de la cultura argentina. Dante Alighieri. Bs. As., 1979.

Pevsner, Nikolaus, Historia de las tipologías arquitectónicas, Gili, Barcelona, 1979.

Portoghesi, Paolo, "Antonelli, Alessandro", en Dizionario Biografico degli italiani, Instituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1961.

Ranzani, E. y Rossi, Antonella, "Juvarra e Torino", en Domus N° 684, giugno 1987.

Registro del Estado Civil y Capacidad de las Personas, MCBA, Inscripción del fallecimiento, Acta N° 252 del 02- 06- 1904, Registro de la Sección 14.

Robertson, D. S., Arquitectura griega y romana (1929), Cátedra, Madrid, 1983.

Rossi, Aldo, Arquitectura y ciudad: pasado y presente (1972), en Aldo Rossi, Para una arquitectura de tendencia, escritos 1956- 1972. Gili, Barcelona. 1977.

Rossi, Aldo. Autobiografía científica (1981), Gili, Barcelona, 1984.

Rossi, Aldo. El concepto de tradición en la arquitectura neoclásica de Milán (1956), en Aldo Rossi, Para una arquitectura de tendencia, escritos 1956- 1972. Gili, Barcelona. 1977.

Rossi- Gregotti: La influencia del romanticismo europeo en la Arquitectura de Alessandro Antonelli (1957), en Aldo Rossi. Para una arquitectura de tendencia, escritos 1956- 1972. Gili, Barcelona, 1977.

Russell Hitchcock, Henry, Architecture: Nineteenth and twentieth centuries, Penguin, Baltimore, 1958.

Sabugo, Mario, "¿Quién mató a Vittorio Meano", en Summa Nº4, Bs. As., 1993.

Sáenz, Jimena, "Monstruos sagrados en el Centenario", en Todo es Historia, N" 68, Bs. As., 1972.

Santoro, Liliana, Elena y Tito, Lola Mora, una vida fascinante, Ameriberia, Bs. As., 1979.

Schuster, Adolf, Argentinien land, volk, wirschtaftsleben und kolonisation (1913), en liaos Joachim.

Wulschner (comp.), Del Rio Grande al Plata, Sudamericana, Bs. As., 1975.

Severati, Carlo, “L’Italia nena “mezcla” dell’architettura argentina”, en Argentina, Dal Rinascimento al moderno, Metamorfosi, Quaderni di architettura, Nº 25- 26, Roma, 1995.

Solsona, Justo y Hunter, Carlos, La Avenida de Mayo, un proyecto inconcluso, Fadu, Uba, 1980.

Susini. “T”, “Defectos del nuevo edificio del Teatro Colón”, en Revista Técnica-Arquitectura, N” 6, 13s. As., 1904.

Tafuri. Manfredo, Teorías e historia de la arquitectura (1970), Laia, Barcelona, 1972.

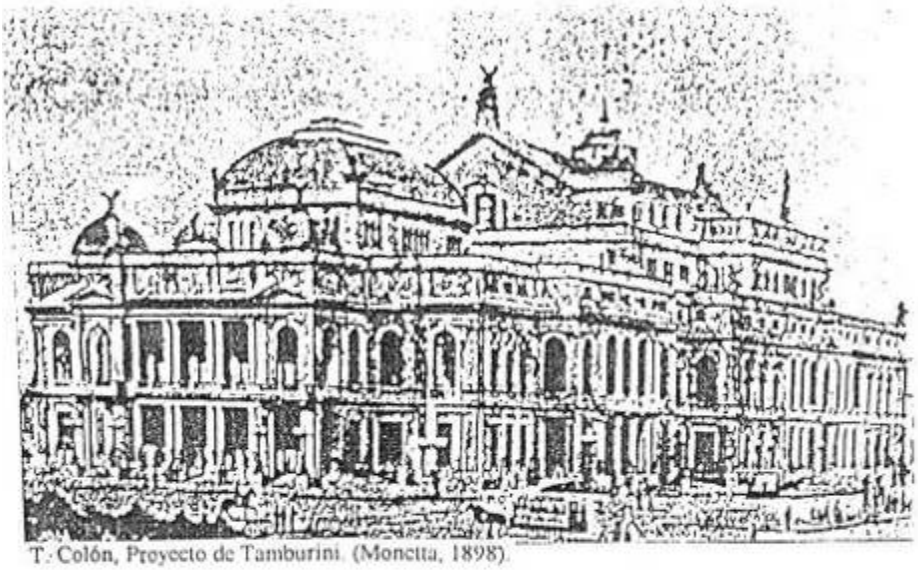
Tartarini, Jorge, 1901- 1915, en SCA, 100 años de compromiso con el país. 1886/ 1986. SCA, Bs. As., 1993.

Tucmanian, Agop. J.; Zago, Manrique, Buenos Aires desde el ciclo, Manrique Zago, Bs. As., 1992.

Verdaguer, María Graciela, “El arquitecto Francisco Tamburini en los Teatros Rivera Indarte de Córdoba y Colón de Buenos Aires”, en Cuadernos de historia del Arte, N” 10, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, octubre de 1971.

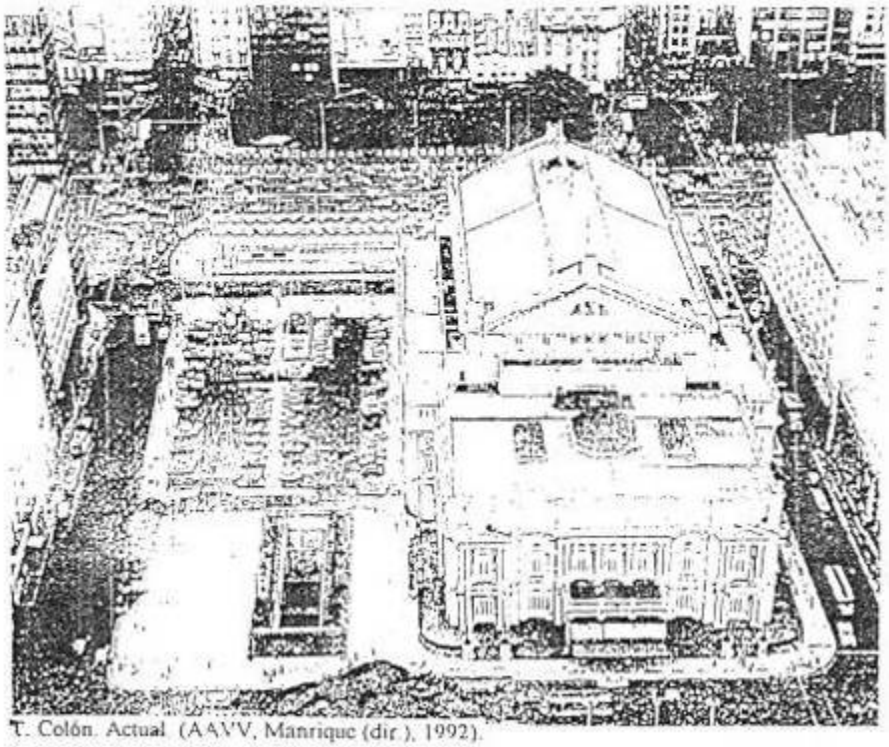
Zuccarini, Emilio, II lavoro degli italiani nena Reppublica Argentina dal 1516 a 1910, Srudi, legende e ricerche, Bs. As., 1910.

Victor Meano, retrato. (Meano, 1904 Génesis ...) .

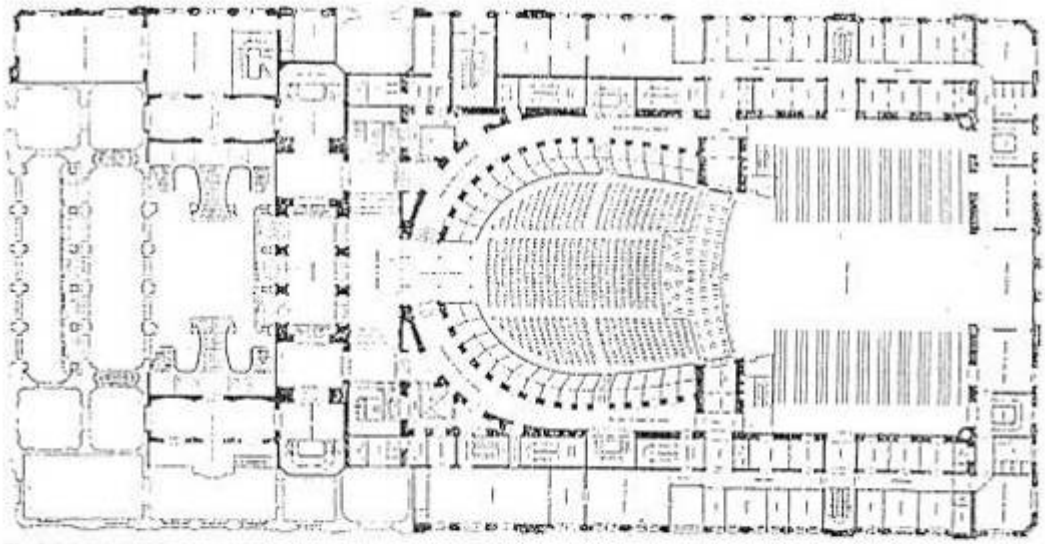


T. Colón, Proyecto de Tamburini. (Moncita, 1898).

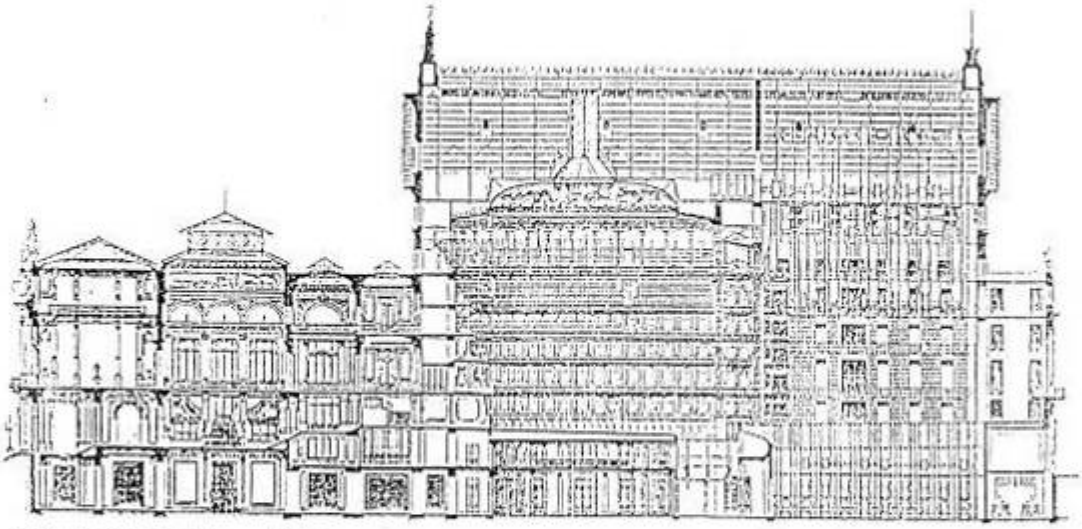
T. Colón, "Perspectiva desde la Plaza Gral. Lavalle." (Meano, 1892).



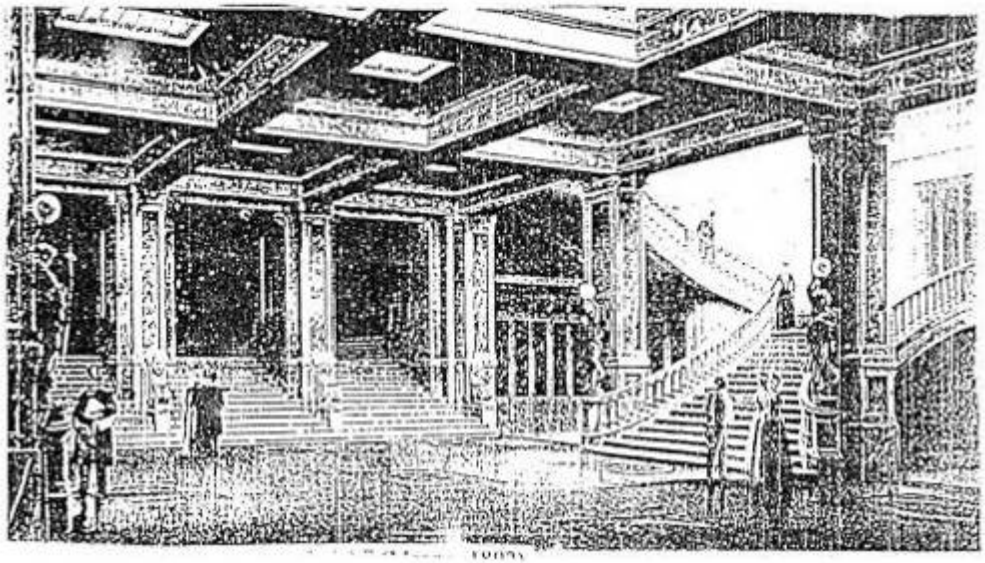
T. Colón. Actual. (AAVV, Manrique (dir.), 1992).

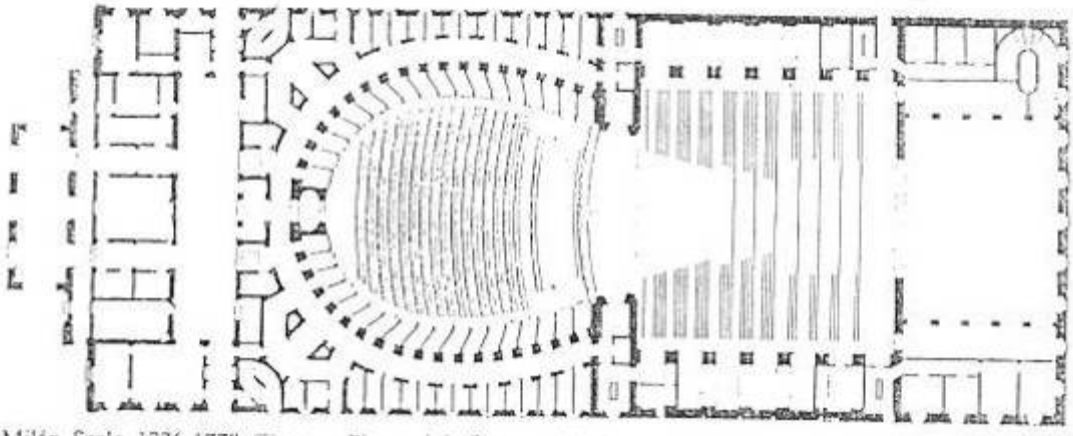


T. Colón. "Planta a nivel de Platea." (Meano, 1892).

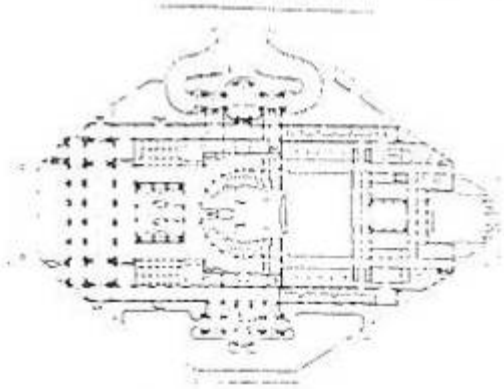


T. Colón. Corte. (Meano, 1892).

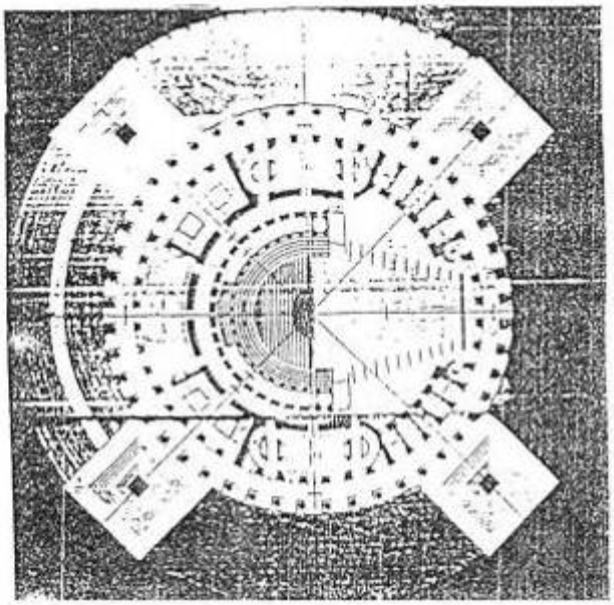




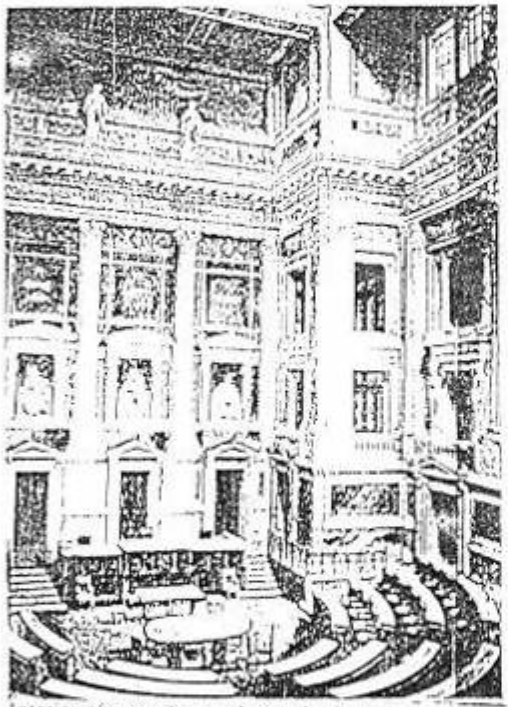
Milán, Scala, 1776-1778. Giuseppe Piermarini. (Pevsner, 1979).



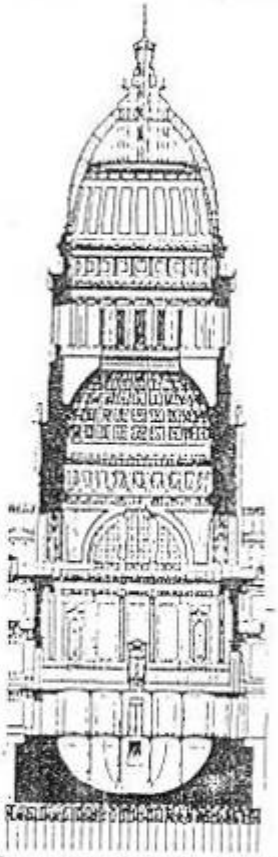
Paris, Opera. Charles Garnier. (Pevsner, 1979).



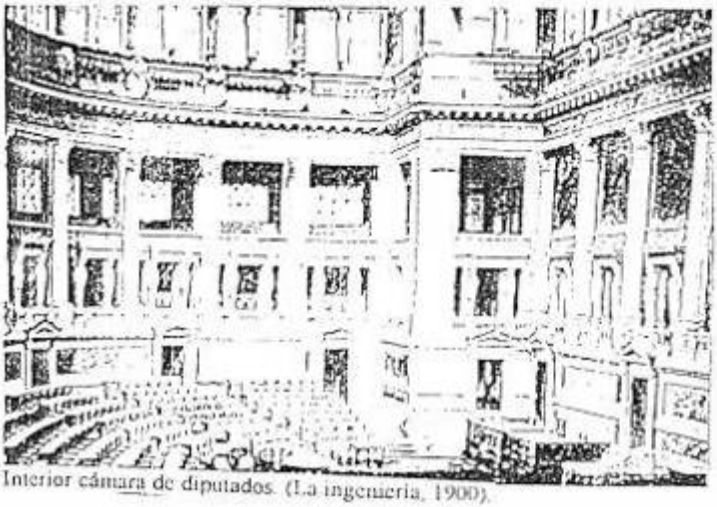
Congreso Nacional. Frente Calle Combate de los Pozos. (La ingeniería, 1900).



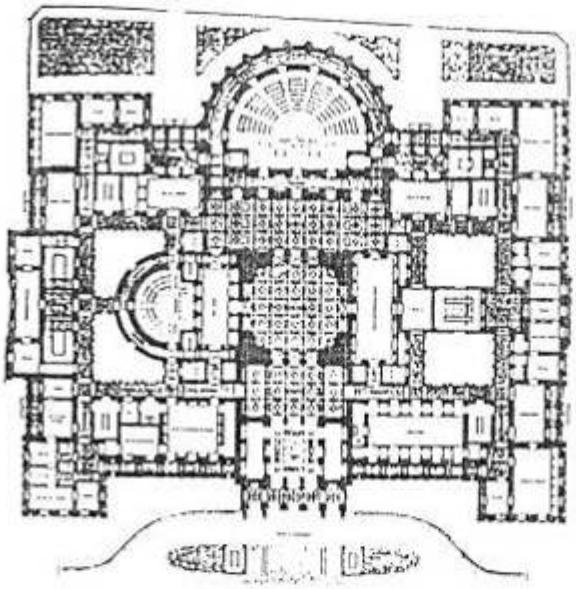
Interior cámara de senadores. (La ingeniería, 1900).



Corte sector cúpula. (Ortiz, 1968).

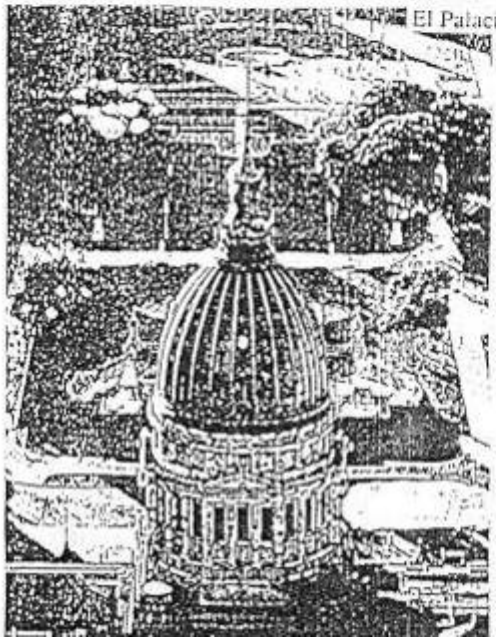


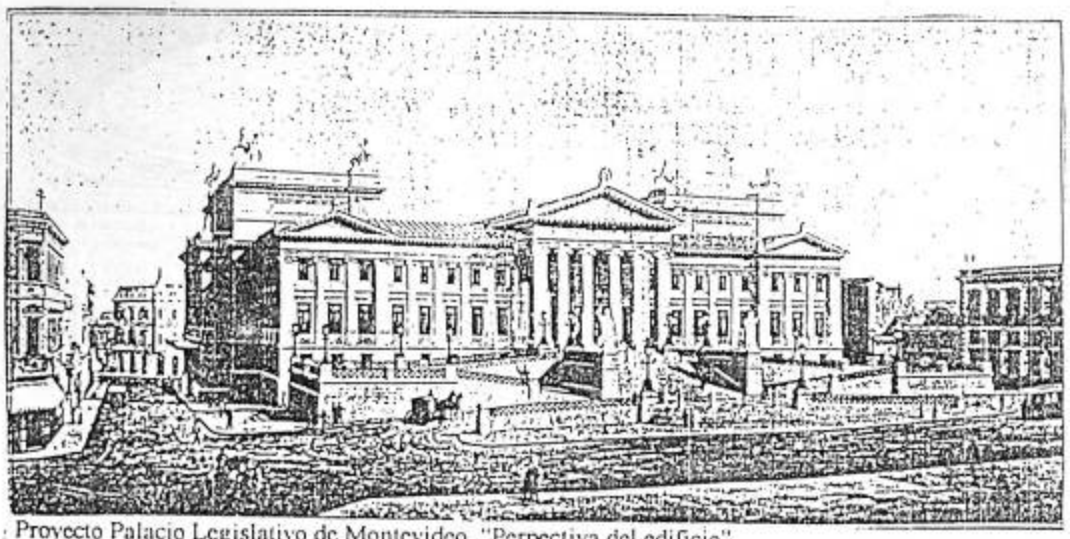
Interior cámara de diputados. (La ingeniería, 1900).



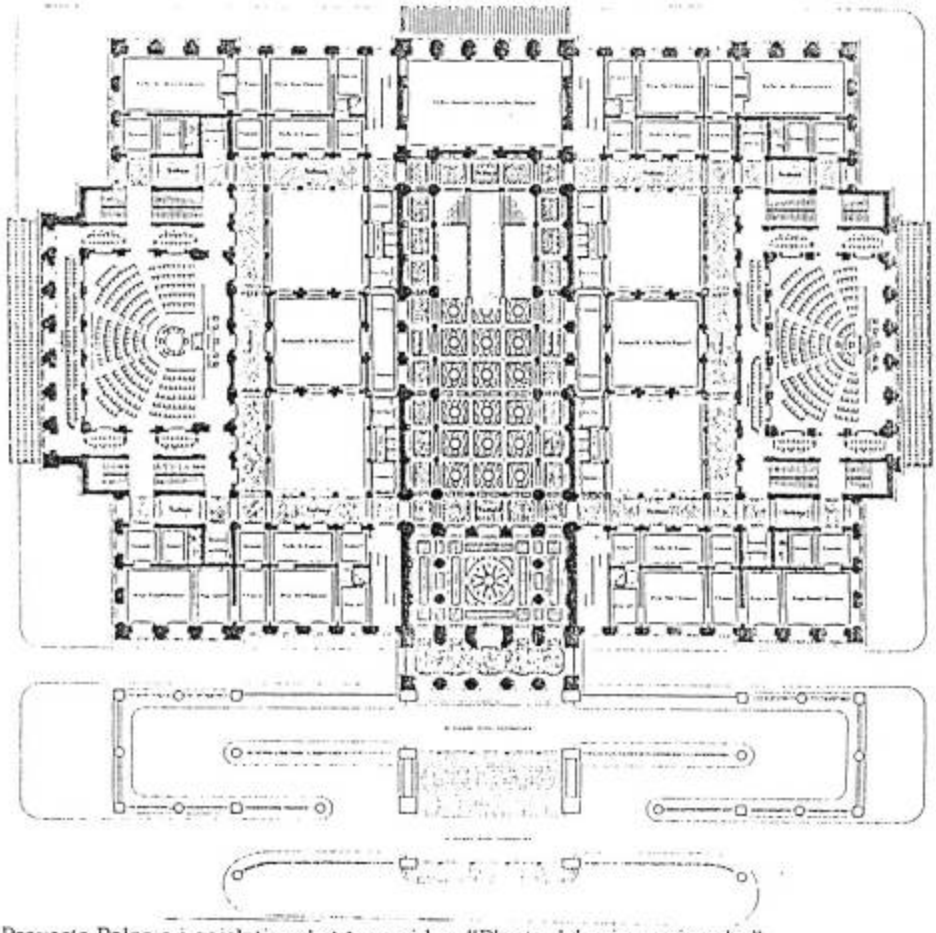
Congreso Nacional. Planta del primer piso. (La ingeniería, 1900).

El Palacio en construcción. (Casasbellas, 1983).

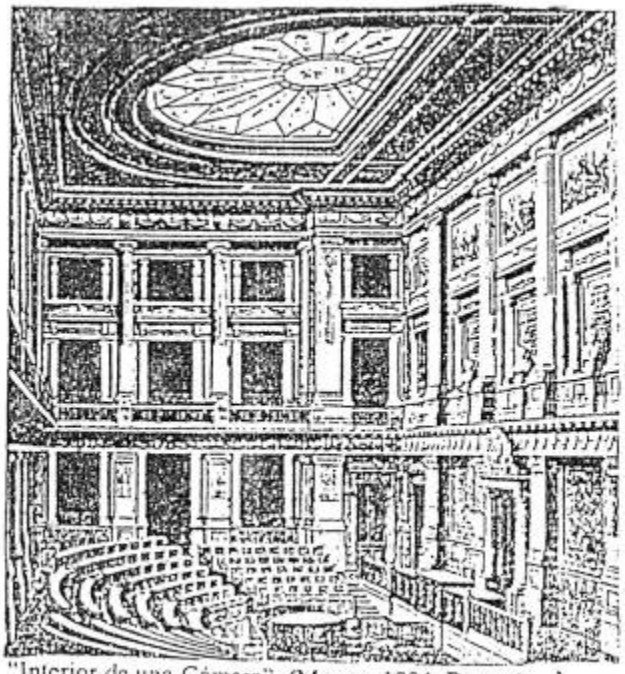




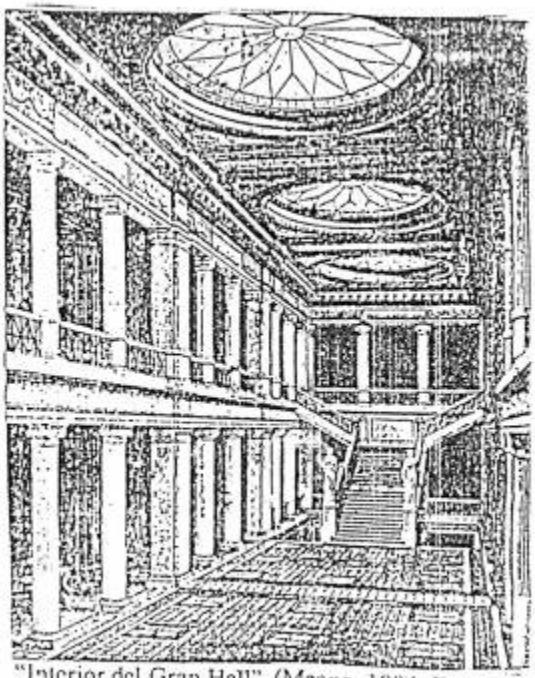
Proyecto Palacio Legislativo de Montevideo. "Perpectiva del edificio".
(Meano, 1904: Proyecto...)



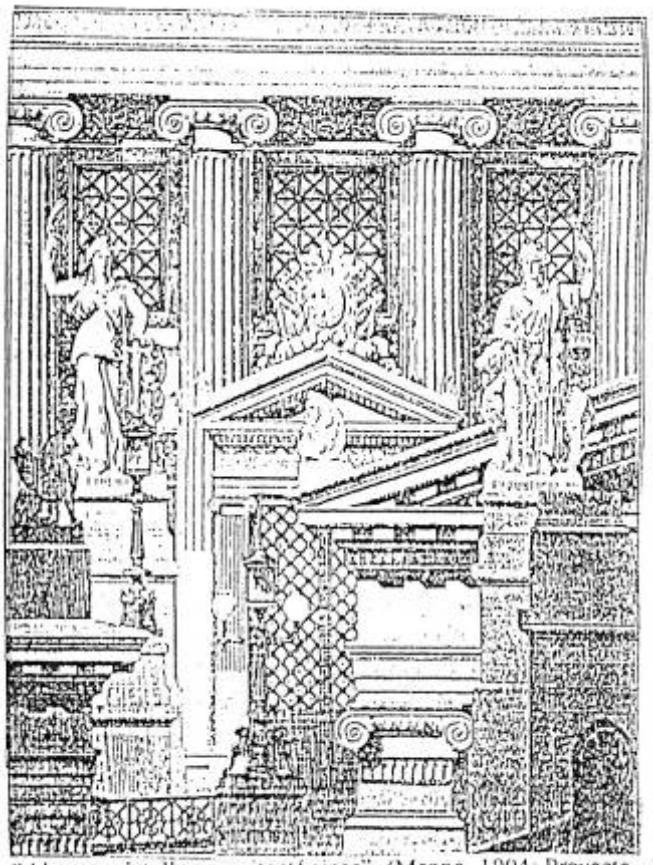
Proyecto Palacio Legislativo de Montevideo. "Planta del primer piso alto".
(Meano, 1904: Proyecto...)



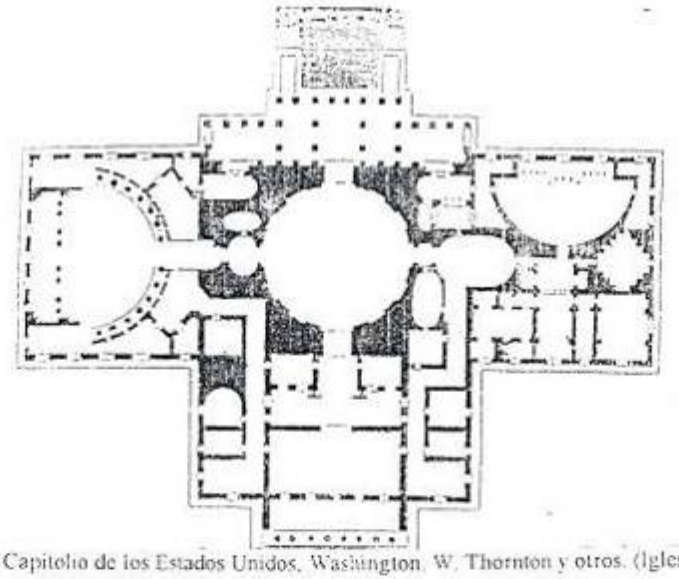
"Interior de una Cámara". (Meano, 1904: Proyecto...)



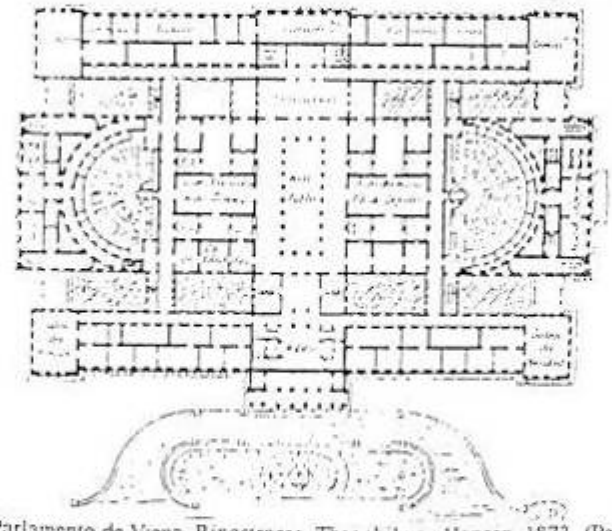
"Interior del Gran Hall". (Meano, 1904: Proyecto.



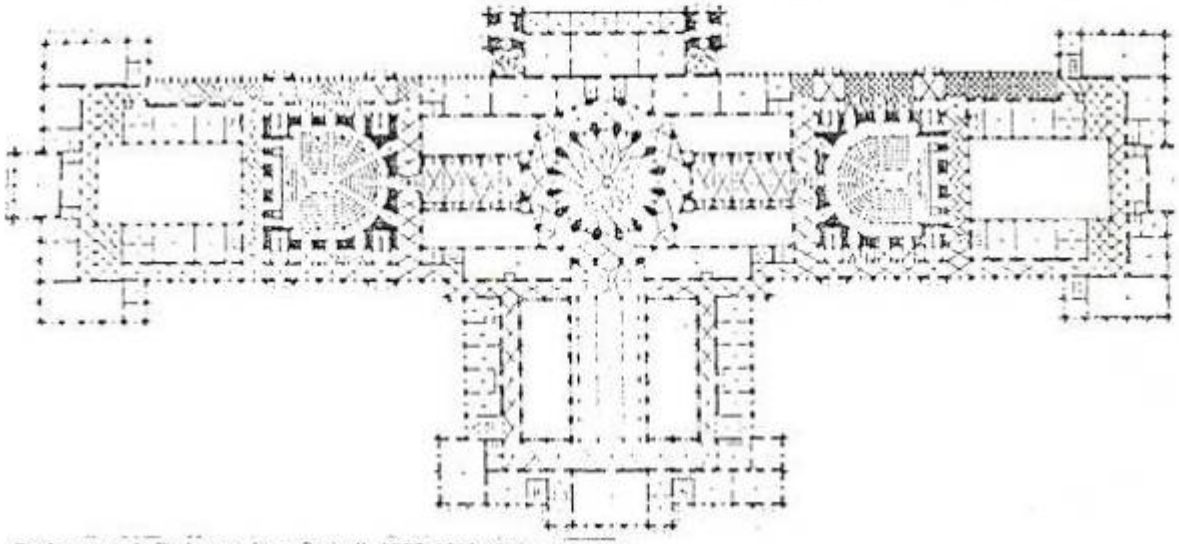
"Algunos detalles arquitectónicos". (Meano, 1904: Proyecto...)



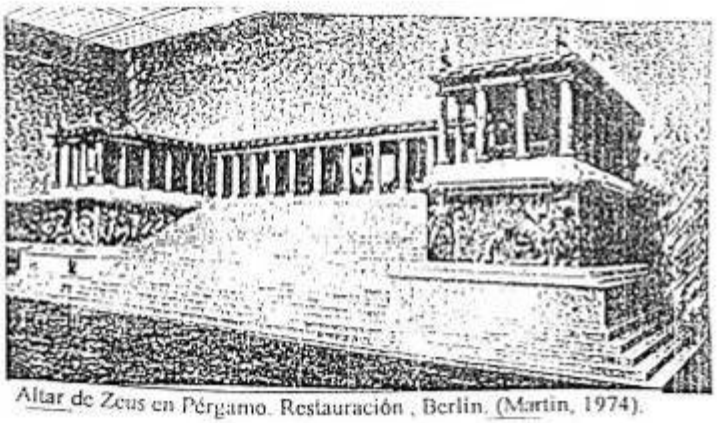
Capitolio de los Estados Unidos, Washington. W. Thornton y otros. (Iglesia, 1979).



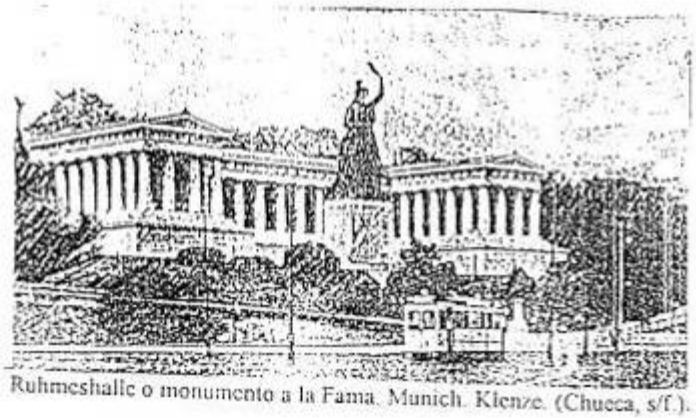
Parlamento de Viena, Ringstrasse. Theophil von Hansen, 1873. (Pevsner, 1979).



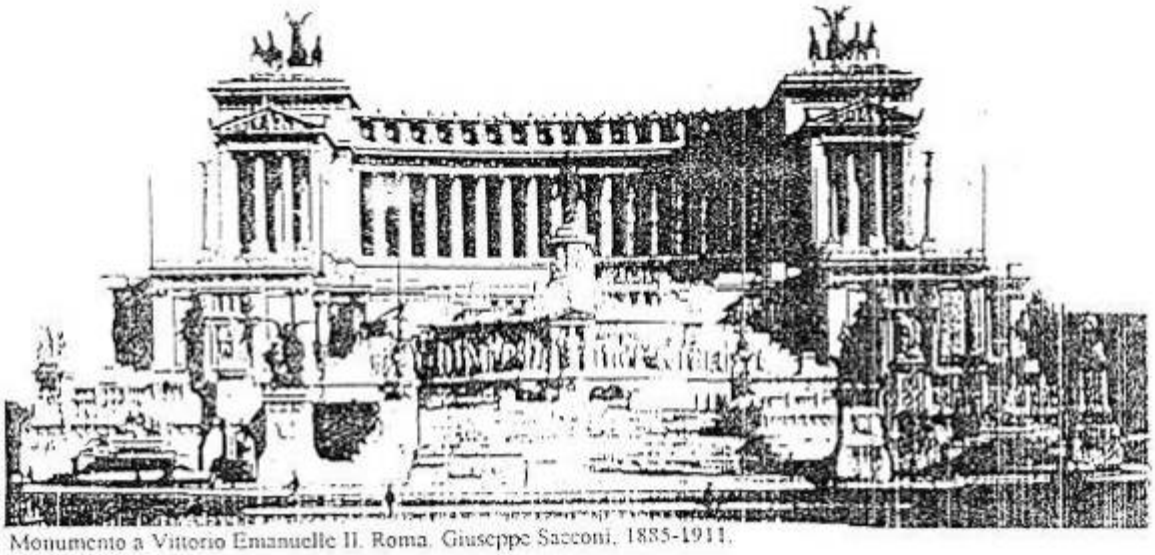
Parlamento de Budapest. Imre Steindl. 1882-1902. (Mignot, 1994)



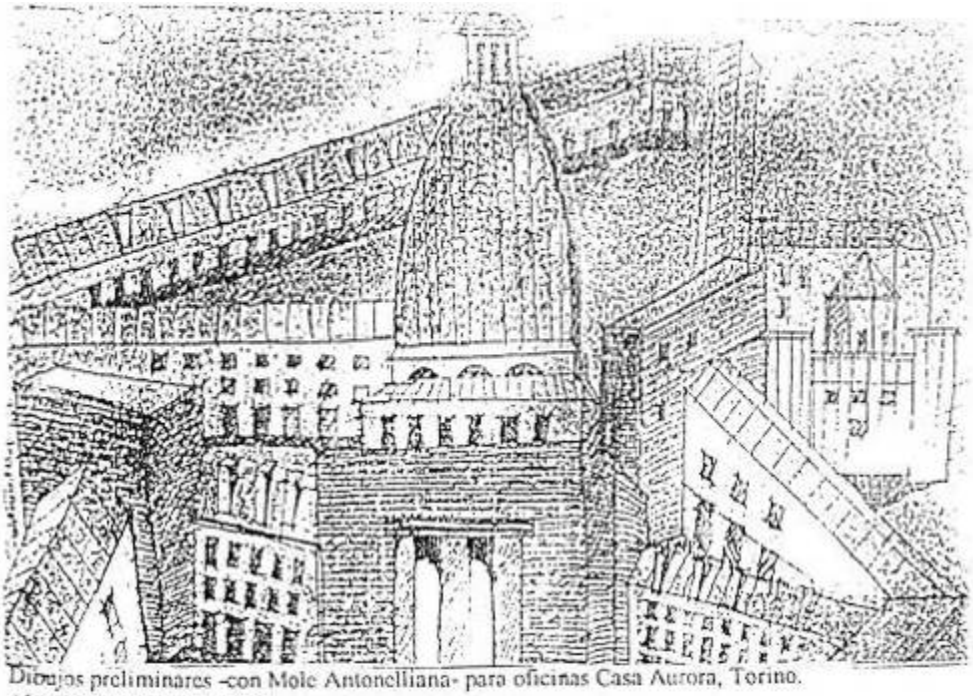
Altar de Zeus en Pérgamo. Restauración , Berlin. (Martin, 1974).



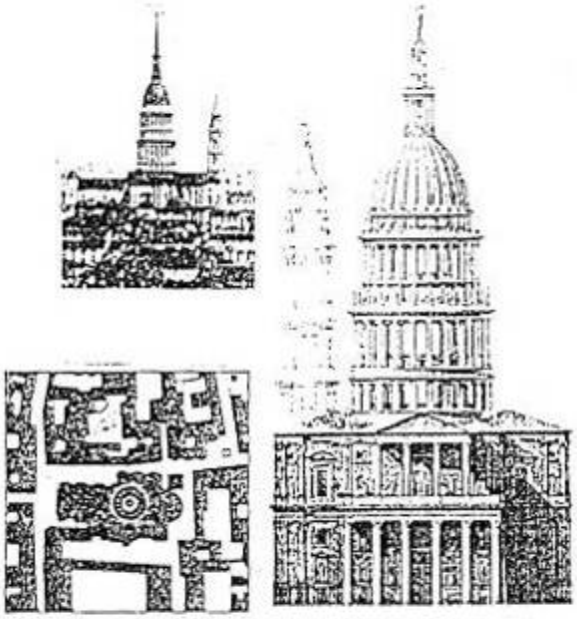
Ruhmeshalle o monumento a la Fama. Munich. Klenze. (Chueca, s/f.).



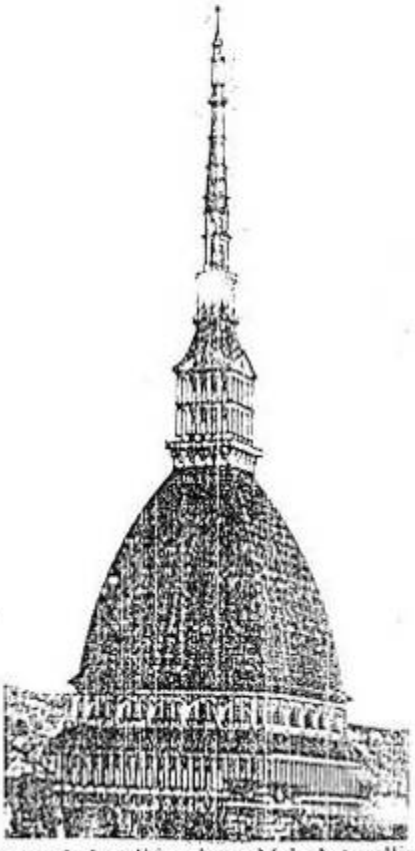
Monumento a Vittorio Emanuelle II. Roma. Giuseppe Sacconi, 1885-1911.
(Pevsner,1979).



Dibujos preliminares -con Mole Antonelliana- para oficinas Casa Aurora, Torino. Aldo Rossi. (Gabetti, 1987).



Cúpula Iglesia San Gaudenzio. Alessandro Antonelli. 1841-1880. Novara. (Pacciarotti, 1988).



Cúpula templo Israelítico, luego Mole Antonellia