

DE LA VISTA AL PANORAMA. Buenos Aires y la evolución de las técnicas de representación del espacio urbano

Fernando Aliata*

El realismo en la transcripción del entorno físico que la contemplación más atenta de la naturaleza produce a partir del siglo XVIII, puede observarse con claridad en las vistas de las ciudades. La transformación de las técnicas de representación, resultantes de la evolución científica que se produce con la ilustración, significa también la asunción del problema urbano como un todo. La mirada, antes selectiva, se convierte ahora en abarcativa de un fenómeno que se revela cada vez más complejo. La ciudad, en el momento previo a su transformación en una manifestación visualmente inabarcable, ofrece con el perfeccionamiento de la vista y el panorama un último estado de equilibrio. La iconografía de Buenos Aires desde el Río puede ser analizada como espacio emblemático de esa transformación.

En el período que va de 1789 a 1794 los dibujantes de la expedición científica de Alejandro Malaspina,¹ elaboran un par de vistas de Buenos Aires cuyo carácter realista y erudito, sumado a una notable calidad de ejecución, las distinguen en forma notoria de las representaciones de la ciudad realizadas hasta ese momento. Ambos trabajos, probablemente producto de la mano del dibujante italiano J. Brambilla, muestran los resultados en ámbito local de una manera de ver la estructura urbana profundamente diferente a la que brindaban las formas de aproximación tradicionales. En efecto, si hiciéramos una rápida lectura de los modos de representar la ciudad desde el río que se manifiestan en las producciones iconográficas confeccionadas durante los siglos XVII y XVIII,² más allá de aquellas construcciones absolutamente fantásticas como -por ejemplo- la de los grabados que ilustran el relato de Ulrico Schmidt, nos encontraríamos con dos tipos de imágenes antagónicas que parecen pertenecer a modos diferentes de entender la ciudad. Entre ambos se plantea una diferenciación, una ruptura a la que no son ajenas un conjunto de transformaciones generales que involucran a las técnicas de representación del espacio en occidente y cuyo resultado más evidente, parece

dirigirse a la eliminación de los aspectos decididamente subjetivos de la imagen.

-Al primero de los grupos corresponden aquellas vistas como las de José Antonio Puig de 1770, o Ferreira da Silva (Fig. 1) de 1735,³ en las cuales la ciudad es sólo reconocible a partir de la emblemática de sus propios monumentos. Estos aparecen distorsionados, engrandecidos en sus proporciones, ya que la dimensión simbólica del ámbito urbano está en el centro del interés y constituyen la razón, el sentido fundamental que debe transmitirse al observador. Los otros rasgos que la caracterizan, ocupan un papel directamente secundario. De allí que en ambas imágenes conventos, iglesias de las diferentes órdenes, castillos, torres o campanarios, se erigen como los principales puntos de atención que sobresalen sobre una estructura amorfa, prácticamente indiferenciada, donde no es necesario informar ninguna otra cosa más allá de los rasgos distintivos de las tipologías edilicias existentes. No se trata como muchos han querido ver sólo de falta de pericia técnica -teniendo en cuenta que ninguna de estas vistas llega a incorporar el modo de perspectiva aérea y oblicua que se populariza durante el Renacimiento-, sino de una visión del conjunto de la ciudad donde no

* Investigador IDEHAB CONICET, Unidad N° 7. Profesor FAU UNLP.
El presente artículo es un capítulo de una tesis doctoral en preparación.

es necesaria la precisión de aquello que está fuera de la estructura simbólica del hecho urbano.

-El segundo grupo, al que pertenecen las imágenes de Brambilla, cuenta con antecedentes bastante tempranos, ya que el cambio en la manera de observar la ciudad es lento y progresivo.⁴ El primer ejemplo lo hallamos en la vista realizada alrededor de 1660 por el cartógrafo holandés J. Vingboons, a la cual los especialistas le otorgan un grado importante de verosimilitud en relación con lo que se cree era el aspecto de la ciudad a poco de su fundación. (Fig. 2) Dicha aseveración⁵ no es casual, si nos atenemos al hecho de que son precisamente los cartógrafos holandeses quienes inician, durante el siglo XVII, el movimiento que lleva hacia una representación realista de la naturaleza mediante el desarrollo de una serie de técnicas visivas obtenidas por viajeros y exploradores. Un tipo de representación que se va diferenciando de lo producción anterior, no sólo a partir de la paulatina desaparición de los monstruos marinos y las iconografías fantásticas, símbolos palpables del temor a lo desconocido en mapas y cartas, sino por que implica el triunfo definitivo de la representación plana. Esta revolución en la manera de operar incluye también aquello que hace a las topografía urbana. A ella también le cabe la necesidad de documentar la realidad de la manera más estricta posible, analizando el espacio histórico de la existencia y precisando sus aspectos específicos.⁶ La función de las imágenes, como la que realiza Vingboons, se centra en la necesidad de describir realísticamente las señales del territorio natural y de la obra humana como modo previo a la aproximación y conocimiento del espacio concreto. La eliminación de toda referencia simbólica, que a partir de aquí ya no podrá ser confundida con la estructura real de la ciudad y deber constituirse como alegoría, es clara en el trabajo de esta escuela cartográfica inspirada en la larga tradición de las técnicas del paisaje de la pintura holandesa. Para Vingboons, que trabaja en forma sistemática con un equipo de colaboradores, la imagen de Buenos Aires constituye una de las tantas representaciones necesarias para completar un repertorio de cartas y vistas urbanas que pueda alcanzar la totalidad del orbe conocido con la finalidad, en ese caso, de servir de información directa a las compañías de Indias Holandesas. Desde esta época en más, la historia de la

cartografía estará necesariamente unida a la organización del Estado moderno y su necesidad de operar de manera sistemática y planificada sobre el territorio. Este cambio de objetivo en la imagen, que implica un voluntario interés por descifrar el contenido de la realidad, es notoria también en los trabajos de Brambilla con los cuales iniciamos este capítulo.

La primera de las láminas del dibujante italiano (Fig. 3) se organiza como vista panorámica desde el río, con el objeto de ofrecer una minuciosa imagen de la ciudad, donde no están ausentes las anécdotas y las descripciones detalladas de los diferentes tipos humanos y personajes característicos que poblaban la ribera de Buenos Aires durante la época virreinal y que luego serían descriptos de manera detallada por una importante cantidad de cronistas y viajeros. Tampoco faltan en la escena los mínimos accidentes geográficos, la arquitectura representativa y la edilicia menor, que permiten revelar la compleja estructura que ya ofrecía la ciudad en la segunda mitad del siglo XVIII. Esta claro que la vista, se organiza en función de un interés científico por descifrar y poner en escena los signos visibles del espacio urbano desde una técnica gráfica que tiene como principio, razones que están detrás de estrategias de conocimiento tanto militares como económicas. Se trata en realidad de una generalización tardía a escala europea de lo que ya estaba anticipado por las colecciones cartográficas holandesas. A fines del siglo XVIII, existe una ambición generalizada de construir una historia planetaria a partir de la descripción de los Estados, de las peculiaridades naturales de cada uno de ellos, de los fenómenos distintivos que se producen en sus territorios etc., sobre la base del método de observación analítico que ha incorporado el punto de vista realista y la difusión de convenciones que llevan a la generalización del modo de proyección horizontal. Dentro de este contexto, la expedición de Malaspina está motivada también por la complementaria necesidad, compartida no sólo por el gobierno borbónico (que no quiere quedar a la zaga) sino por amplios círculos científicos internacionales, de un nuevo "descubrimiento" ilustrado de la naturaleza física de América, a la cual contribuirán en los primeros decenios del siglo XIX, decenas de viajeros y algunas expediciones científicas notables.

La segunda vista de Brambilla,⁷ (Fig. 4.) en cambio, obedece a motivos más accidentales y parece desconectada de los objetivos antes enunciados. Su existencia sólo es posible como complemento de la primera imagen y el grado de libertad que se percibe en el enfoque y la elección de los detalles, la asimilan más a una típica composición pintoresca que a una voluntaria descripción objetiva del paisaje urbano. Sin asemejarse a las representaciones fantásticas que enunciamos al principio, el uso de la técnica realista no oculta la intencionalidad artística del trabajo. Frente a la dificultad, que será notoria en la organización de las vistas del siglo XIX que luego analizaremos, producida por la inexistencia de límites geográficos importantes que cierren la imagen frontal desde el río, Brambilla elige un punto de vista en escorzo. Ubicado en las playas de la zona sur, construye una imagen de la ciudad hacia el norte donde las grandes masas de los edificios religiosos y sus cúpulas otorgan una apariencia de mayor grandiosidad que se desdibujaría en una vista frontal desde la rada. No es casual entonces que dentro de este proceso de lenta transformación de las técnicas gráficas de representación del fenómeno urbano sea la segunda lámina, aquella obtenida desde un punto de vista marginal, con una marcada intención de construir un paisaje urbano que no da cuenta de la totalidad del conjunto, la que obtenga mayor difusión y popularidad. En efecto, será esta la imagen elegida para ilustrar el libro de Azara;⁸ también aquella que, modificada de manera fantasiosa, será utilizada para graficar la entrada en la ciudad de los ejércitos ingleses durante las invasiones. (Fig. 5.) Copiada y deformada hasta el hartazgo, aún por el mismo Brambilla que algunos años después realizará un grabado del dibujo original al cual añadirá un árbol para equilibrar la composición, servirá para ofrecer una idea del carácter físico de Buenos Aires, bastante parcial, hasta mediados del siglo XIX. Pero no por ello debemos engañarnos, la existencia de estas dos modalidades⁹ dentro de la tradición realista nos habla más de una consciente separación entre pintura, dibujo de paisaje y representación planimétrica que de una confusión de géneros. Una separación que, en definitiva, permitirá el desarrollo autónomo de cada una de éstas corrientes.

En este contexto, será Emeric Essex Vidal, en 1819, quien vuelva a replantear una vista que

se acerca en este último término a la panorámica de base científica del primer dibujo de Brambilla. A diferencia de todos sus predecesores, el trabajo del marino inglés, tiende a englobar de manera exacta la totalidad del espacio urbano a los efectos de documentar la realidad desde una base topográfica, entendida como una particular forma de escritura, que tiene como fundamento el desarrollo de la óptica y los métodos de lectura costera utilizados por la náutica.¹⁰ La acuarela de Vidal, (Fig. 6.) elimina el anecdotario propio de los trabajos de Brambilla y se concentra en dar una lectura completa y proporcionada de los monumentos y las distintas partes de la ciudad tratando de respetar cuidadosamente los diferentes niveles y perfiles, o sea aquellos elementos que deben ser inmediatamente reconocibles ya que constituyen los puntos de referencia básicos para la navegación. La imagen resultante y su tendencia a englobar el conjunto de la ciudad, es sólo una parte explicativa y probablemente primigenia, de la totalidad del trabajo de minuciosa descripción gráfica y literaria, que Vidal realiza durante su permanencia en el Plata. Pero si bien la lejanía del punto de vista y las condiciones atmosféricas llevan hacia una voluntaria pérdida de la nitidez del perfil urbano, también es cierto que dichos efectos están buscados como forma de concentrar la atención sobre el relieve y extensión total de la ciudad, resultado que hasta ese momento no había sido logrado.

Una estructura similar la encontramos en los dibujos que en 1831 Carlos Enrique Pellegrini, realizara dentro del programa de su obra *Voyage pittoresque a Buenos Aires*.¹¹ Pero Pellegrini no es un aficionado con conocimientos de cartografía como Vidal, su formación está estrechamente ligada a la evolución de las técnicas de representación de la ciudad.

Algunos años antes, en 1823, no casualmente el ingeniero que tanto se preocupará por la descripción iconográfica del Plata, colabora con Delagrang en la construcción del Georama de París, el mayor emprendimiento realizado hasta entonces para poder organizar una representación exacta del paisaje de la ciudad y su entorno.¹² De allí que su vista panorámica (Fig. 7) esté compuesta con singular maestría. Pellegrini, no elige un punto de vista frontal sino levemente lateral desde el norte, a los efectos de abarcar la totalidad del territorio urbano y los accidentes

geográficos más importantes, sin tener que dibujar centralmente la diferente direccionalidad que los cambios de la línea costera a la altura de Juncal, imponen a la trama. Es por eso que en su dibujo se reconstruye una línea visual prácticamente plana que eliminando en lo posible las perspectivas divergentes, permite documentar con mayor precisión y proporciones la topografía de la ciudad, sus niveles o la relación proporcional entre la masa edificada y los accidentes naturales, como por ejemplo, las diversas alturas de la barranca. Dicho trabajo, comparado con la mediocre vista anónima realizada en 1823 (Fig. 8) y grabada en El Havre, no deja dudas con respecto al grado de evolución técnica que está implícita en la vasta obra gráfica del ingeniero francés. Pero este tipo de panorámica, que permite dar cuenta de la imagen global de la ciudad mediante el uso del artificio técnico, no es la última muestra en la evolución hacia una representación más realista del ámbito urbano. En efecto, en 1838 el mayor Edmundo de Kretschmar dibuja un "panorama" tomado desde la torre del cabildo que será impreso en Londres en 1842. (Fig. 9) El panorama como método gráfico, reconstruye finalmente la idea de totalidad que está planteada desde los primeros intentos de dibujo realista y se constituye como antecedente primigenio de la fotografía y el cine cuya invención, hace entrar rápidamente en obsolescencia esta novel técnica creada por Barker en 1787.¹³ Introducido en el corazón de la ciudad el observador panorámico reproduce meticulosamente un entorno que, a diferencia de la perspectiva clásica, tiene un grado de amplitud imposible de abarcar de un sólo golpe de vista; debe recorrérselo con la mirada y sólo dividido por cuadros muchas veces disímiles y contrapuestos, es concebible reconstruir una totalidad que tiene como característica su diversidad y complejidad. En estas circunstancias también es posible restablecer en un raro y transitorio equilibrio la pérdida convivencia entre el detalle pintoresco y la descripción objetiva. Casi como en una fotografía, quien observa con atención, puede ver una estructura urbana que ha cambiado profundamente en los años que van de la vista de Brambilla a este último intento. Pero el panorama, con respecto a las modalidades ya enunciadas, añade una particularidad singular: con su artificiosa técnica de proyección circular, incorpora a la visión de la ciudad tanto el río

como el suburbio. De allí que esta técnica, de acuerdo a la afirmación de Benjamín,¹⁴ permita por primera vez incluir el campo en la ciudad, posibilitando un acercamiento al territorio y acentuando la voluntad de dominio de lo urbano sobre lo rural. Como una premonición, el panorama nos coloca frente al horizonte que será teatro de la expansión futura. Para el observador panorámico, este horizonte parece conformar un límite cercano que alimenta la utopía de la posibilidad de control que está en la base de aquellas técnicas de saber urbano que se desarrollan de manera paralela y concomitante a los cambios en la forma de observar la ciudad que hemos apenas presentado. Así como existe una marcada evolución entre las vistas de la expedición de Malaspina, las que plantean Vidal o Pellegrini, o el panorama de Kretschmar, también en dicho lapso una verdadera revolución se ha operado en los modos de entender y actuar sobre la ciudad. Una revolución que si bien comienza a perfilarse a mediados de siglo XVIII, recién tendrá pleno desarrollo en los primeros decenios del siglo siguiente. En ese sentido es que no pueden leerse aisladamente las técnicas de representación -de la vista realista a la vista panorámica y finalmente al panorama- de la evolución de las ideas acerca de la ciudad, sin entender al mismo tiempo que dichas técnicas se perfeccionan a los efectos de documentar, de fijar, de volver tangible, una realidad como la urbana que se empieza a comprender entonces de manera diferente. En ella son importantes, no sólo sus edificios más singulares, sino la totalidad de lo real con todos y cada uno de los detalles. Es que la ciudad, en la segunda mitad del siglo XVIII, se convierte en un lugar más preciso y también más complejo. El espacio urbano comienza a ser leído en ese momento como amenaza sanitaria o social, como territorio a controlar estrictamente, como lugar de realización racional de las nuevas doctrinas económicas, como espacio de concreción de las instituciones de los nuevos Estados modernos. Pero si el primer paso es comprender, volver a diseñar de otro modo no solamente la imagen de la ciudad sino cada uno de sus mínimos rasgos topográficos, el segundo será la actuación directa sobre esa realidad intentando resolver de diversas maneras los problemas antes enunciados.

Hemos escogido voluntariamente el inicio de este estudio desde la sucesión de los modos de

organizar las vistas de la ciudad. no sólo porque es el paso previo al análisis más detallado del "interior" de la ciudad misma, sino por que es el momento en que el uso de los procedimientos técnicos se presenta con mayor nitidez y transparencia. En ese sentido, la historia que hemos trazado, podría ser homologable a una historia general del desarrollo del problema y su contenido encuadrado sin sorpresas en un patrón universalizable. No casualmente quien realiza la vista es ajeno o parcialmente ajeno a la realidad local. Es más, puede ser considerado una amenaza y como tal descrito con alarma en la misma forma que en la década del '20 un articulista de *El Argos*, comenta el arribo de una expedición francesa al Brasil pues en ella: "vienen algunos

ingenieros y otros oficiales facultativos encargados de levantar planos de estos países sin que se adviertan los fines ulteriores".¹⁵ No sucede por cierto lo mismo con el técnico encargado de resolver las cuestiones puramente urbanas, cuyo tratamiento, si bien está estrechamente ligado a la evolución general de la disciplina específica llamada a actuar en cada caso, debe enfrentarse con una realidad cuyas componentes muchas veces difieren notablemente de aquellas con las cuales la disciplina fue construida. El modo de resolver estos problemas en la ciudad de Buenos Aires durante las primeras décadas del siglo XIX, las estrategias utilizadas, su grado de concreción en una realidad diversa, será el tema a desarrollar en los próximos capítulos.

REFERENCIAS

1. Por iniciativa de Alejandro Malaspina, capitán de navío italiano al servicio de España, la corte de Madrid decidió enviar una expedición político científica alrededor del mundo para recorrer el vasto territorio de las colonias españolas de América y Oceanía además de determinar la eventual existencia de un estrecho que uniese los océanos Atlántico y Pacífico en el extremo norte.
2. Para una orientación general acerca de la iconografía de Buenos Aires durante el período ver: **Outes, Félix**. *Iconografía del Buenos Aires colonial*. Buenos Aires, 1940; **González Garaño, Alejo**. *Iconografía argentina*, Buenos Aires 1943; **Del Carril, Bonifacio y A. Aguirre Saravia**. *Iconografía de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1982; **Del Carril, Bonifacio**, *Monumenta Iconográfica. Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina. 1536-1860*, Buenos Aires. 1964 ; también **Diferi, Atilio**. *Atlas de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1980.
3. El trabajo de Ferreira da Silva es un grabado de 138 x 193 mm. con el título de "Planta da Cidade de Buénus Ayres/ Ryo da Prata" y pertenece a un libro dedicado a narrar el sitio de la Colonia del Sacramento por el Virrey don Miguel de Salcedo en 1735. La lámina de José Antonio Puig, en cambio, forma parte de un diario de navegación de la fragata española "San Francisco de Paula". La imagen corresponde al 14 de marzo de 1770.
4. De allí que no podamos presentar, como forma de demostrar nuestro discurso, una sucesión de imágenes como si se tratara de modelo típico de evolución gradual del modo de ver la ciudad. Ambas prácticas coexisten en el tiempo durante los siglos XVII y XVIII.
5. Para más información sobre la vista de Vingboons ver: **Outes, Félix**. op. cit. También **Hardoy, Jorge E.**, "Los planos de las ciudades coloniales latinoamericanas y sus autores" en *Anales del Instituto de Arte Americano Mario J. Buschiazzo*, n. 27-28, Buenos Aires, 1989-1991.
6. Sobre la evolución de la representación gráfica de las ciudades ver: **Dubbini, Renzo**. "Vedute e Panorami", *Lotus* n. 52, Milán, 1987. **Bordini, Silvia**. *Storia del Panorama*, Roma, Officina, 1984. **Aliata, Fernando y Graciela Silvestri**, *El Paisaje en el arte y las ciencias humanas*, **Buenos Aires, CEAL, 1995**. Para el mismo tema en América Latina ver: **Hardoy, Jorge E.** "Planos de ciudades y cartógrafos de las antiguas colonias de España en América durante el siglo XVI", en **AAVV.**, *De historia e historiadores. Homenaje a José Luis Romero*, México, Siglo XXI, 1982. Pags. 197-224. y del mismo autor la más reciente y completa: *Cartografía urbana colonial de América Latina y el Caribe*. Buenos Aires. 1991.
7. Fernando Brambilla era oriundo de Italia y se desempeñó en España como arquitecto y pintor de Carlos IV, además de dirigir la Academia de San Fernando. Como dibujante de la expedición de Malaspina llegó al Río de la Plata en 1789, realizando una colección de vistas de la región. Para más información al respecto ver: *La expedición de Malaspina a los mares americanos del sur*, Buenos Aires, 1961; **Torre Revello, José**. "Los artistas y pintores de la expedición de Malaspina" en **AAVV**. *Estudios y documentos para la historia del arte colonial*, Vol. II, Buenos Aires, 1944.

8. Cfr. **Azara, Félix**. *Voyages dans l'Amerique meridionale...*, Paris, 1809.
9. "En 1802 se reúne en París una comisión con el objeto de simplificar y hacer uniformes los signos y las convenciones en el uso de los mapas plantas diseños topográficos. condensando la experiencia anterior. Las discusiones de dicha comisión permiten la emergencia de una alternativa -aún posible entre representación de tipo pictórico y carta geográfica, que recorrerán caminos diferentes y que conducen en el fondo a una discusión entre representación perspectiva (inclinada respecto al horizonte) y la proyección horizontal y perfectamente planimétrica. Los planos y cartas se someterán desde entonces a un único principio, a un único tipo de proyección; irá desapareciendo en el curso del siglo la convención que destinaba la perspectiva o proyección vertical para las montañas, los bosques etc., y la horizontal para los ríos, las calles y los edificios. La representación óptica de la perspectiva vertical, ilusionista, desaparece del plano; la rigurosa geometría desplaza cualquier sugestión de la imagen óptica." Cfr. **Aliata, Fernando y Graciela Silvestri**, op. Cit.
10. Cfr. **Vidal, Emerix Essex**. *Picturesque illustrations of Buenos Aires and Montevideo...*, Londres, 1920. Noticias biográficas sobre Vidal pueden encontrarse en **González Garaño, Alejo**. op. cit. pags. 39/82.
11. La idea de publicar un álbum sobre el Río de la Plata fue una constante en los primeros decenios del trabajo de Pellegrini en Buenos Aires. Apenas llegado, en 1828, comenzó a dibujar vistas de la ciudad. El proyecto en principio, probablemente debido a las vicisitudes políticas, quedó trunco. Poco tiempo después, en 1831, Pellegrini reanudó su tarea; preparó con cuidado los originales de su libro que debía imprimirse en Londres y regaló el material con el nombre de "*Tableau pittoresque de Buenos Ayres*" al cónsul inglés W. Parish.
12. Sobre la actuación previa al arribo a Buenos Aires de Pellegrini ver: **De Paula, Alberto S. J. y Ramón Gutiérrez**, *La encrucijada de la arquitectura argentina. 1822/1875*. Santiago Bevans, Carlos Pellegrini, Resistencia, Universidad Nacional del Nordeste, 1974; también **González Garaño, Alejo**. *Carlos Enrique Pellegrini 1800/1875*, Buenos Aires 1939.
13. El Panorama es un dispositivo óptico y a la vez arquitectónico. Mediante este artificio se puede obtener rápidamente una imagen sintética y dinámica de la ciudad. Esto es posible a partir de la colocación del observador en una plataforma en el centro de un teatro circular que está circundado por una larga cinta con su superficie pintada, sobre la que las imágenes aparecen con acentuados efectos realistas obtenidos a partir de particulares juegos prospetticos y manipulaciones direccionales de la luz. Lo que caracteriza la visión panorámica es el extraordinario alzamiento del punto de vista y la gran amplitud de visión de 360 grados. El Panorama, de gran popularidad en la primera mitad del siglo XIX, comienza a decaer a partir de la irrupción del arte fotográfico. Debemos hacer notar en nuestro caso particular, que aproximadamente diez años después de realizado el dibujo de Kretschmar, se efectuarán las primeras tomas fotográficas de la Plaza de Mayo.
14. Cfr. **Benjamín, Walter**. "París capital del siglo XIX" en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Buenos Aires. Planeta-Agostini, 1986, pags., 128/129.
15. *El Argos de Buenos Aires*, 1 de Julio de 1824. Probablemente la alarma acerca del posible espionaje que pudiera realizar la expedición, estuviera directamente relacionada con las vicisitudes que rodean la invasión francesa a la península española a los efectos de reponer en el poder a Fernando VII. Los planes implicaban una posible expedición militar conjunta sobre el Río de la Plata con el objetivo de comenzar, desde Buenos Aires, la reconquista del territorio americano perdido para la corona a partir de las revoluciones emancipadoras.

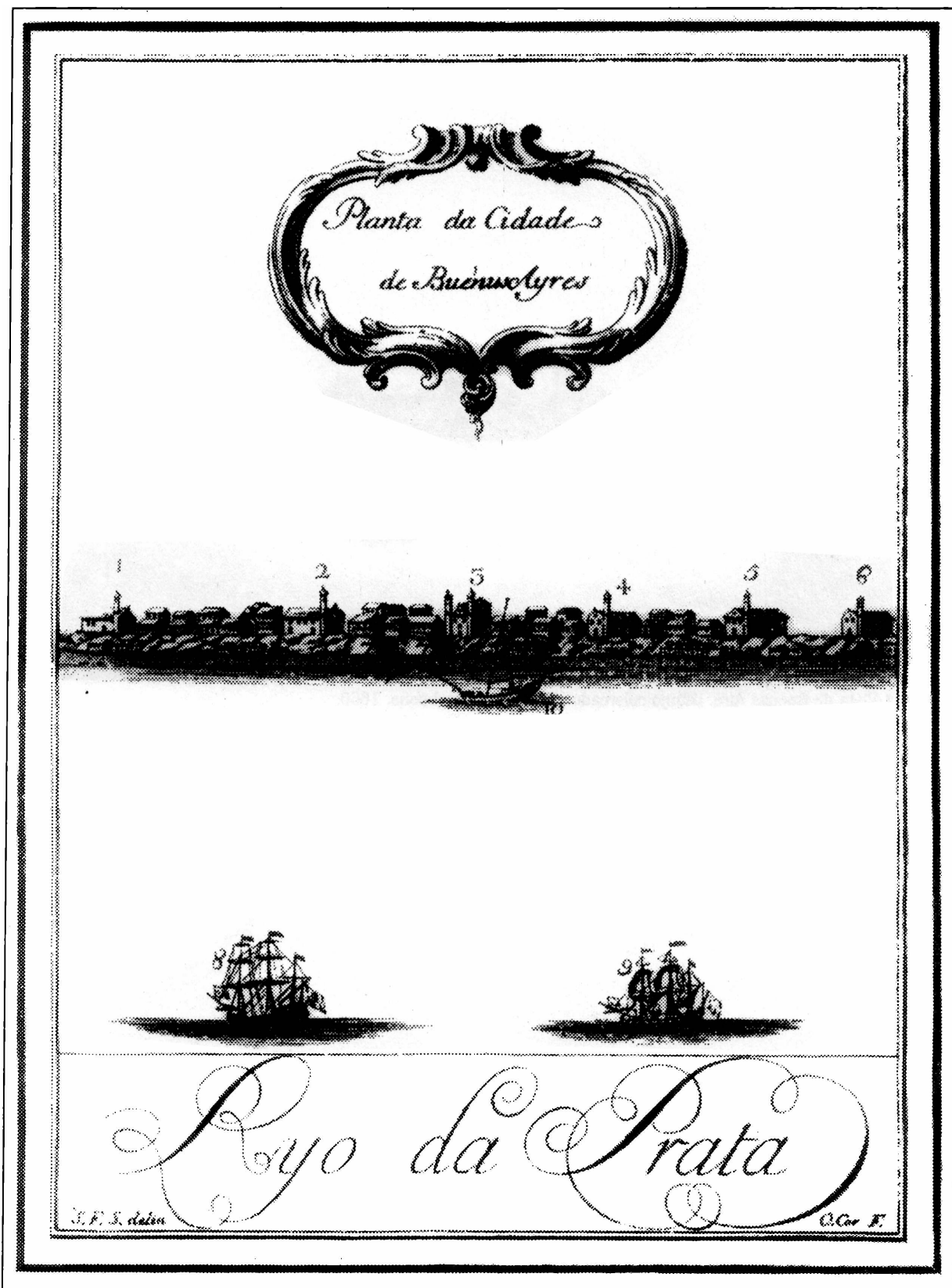


Figura 1 Planta da cidade de Buenos Ayres Rio da Prata. Grabado en Cobre. Ferreira Da Silva. 1768



Figura 2 Vista de Buenos Aire. Dibujo coloreado. Atlas de J. Vingboons. 1660.

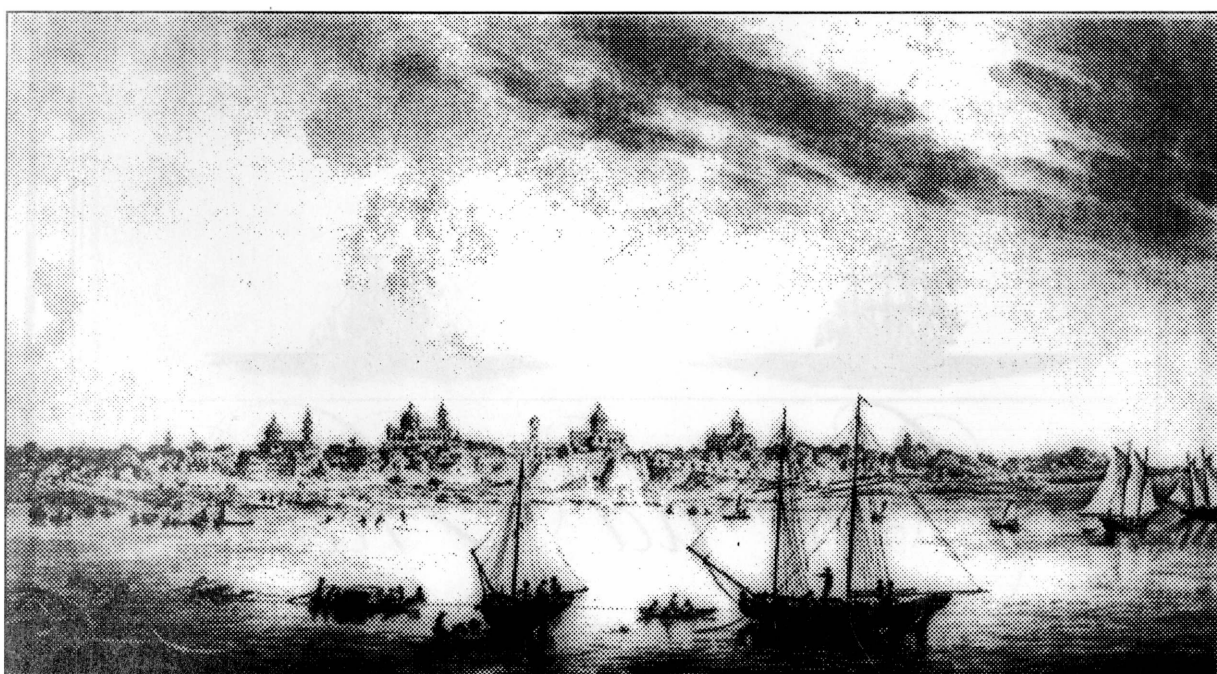


Figura 3 Buenos Aires vista desde el Rio. Aguada. Fernando Brambilla. 1794.



Figura 4 Vista de Buenos Aires desde el sur. Aguada. Fernando Brambilla. 1794.

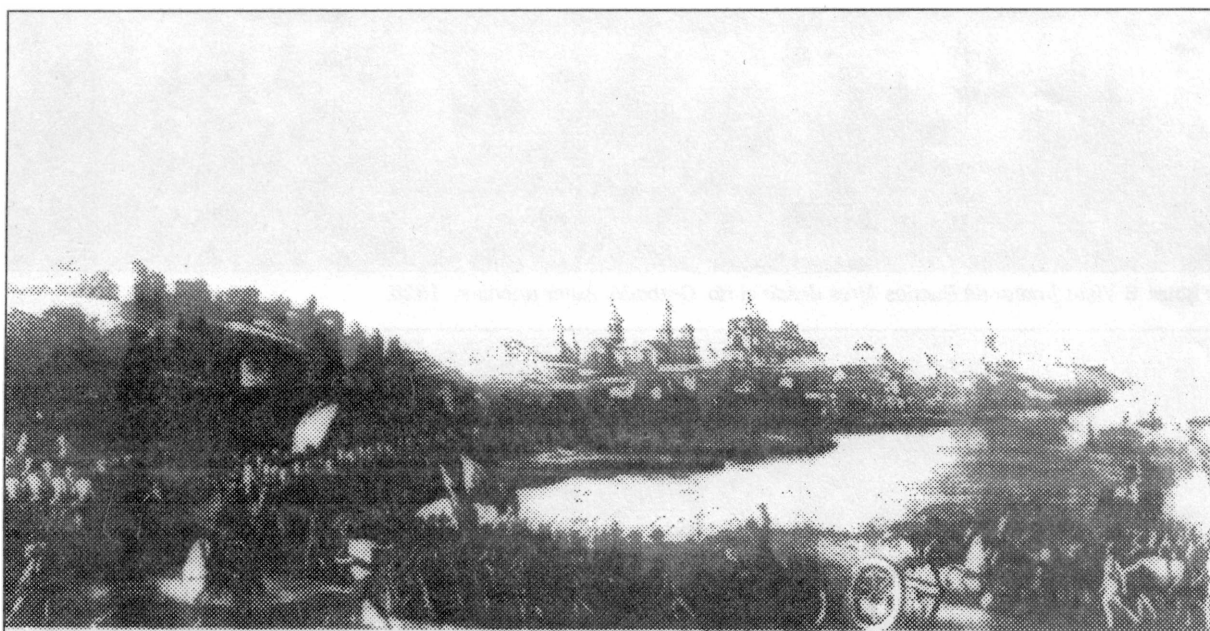


Figura 5 Los ingleses atacan Buenos Aires y son rechazados en 1807. Grabado de J. Cardano. s-f.

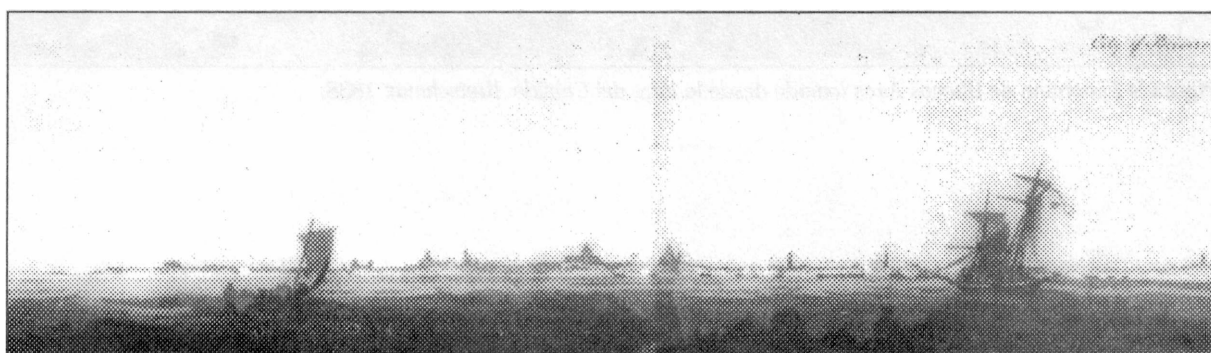


Figura 6 Vista de Buenos Aires desde la rada. Acuarela. E. E. Vidal. 1819.

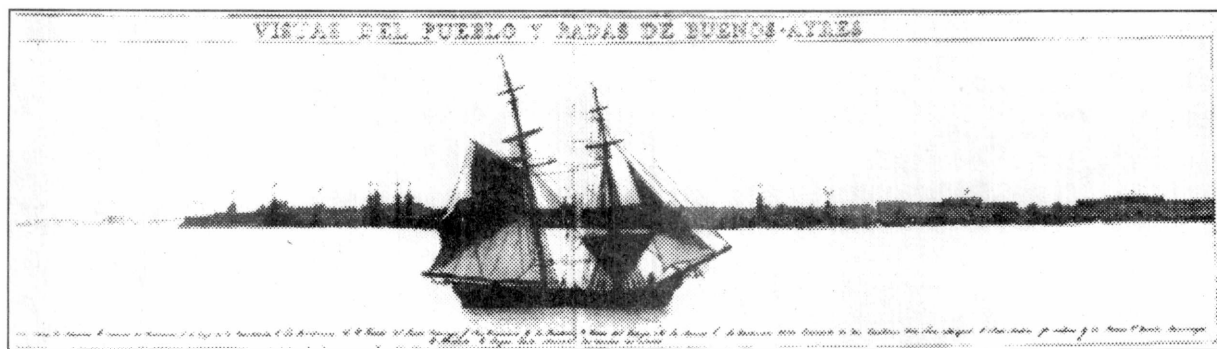


Figura 7 Vista de Buenos Aires desde el Río. Acuarela. C.E. Pellegrini. 1830.

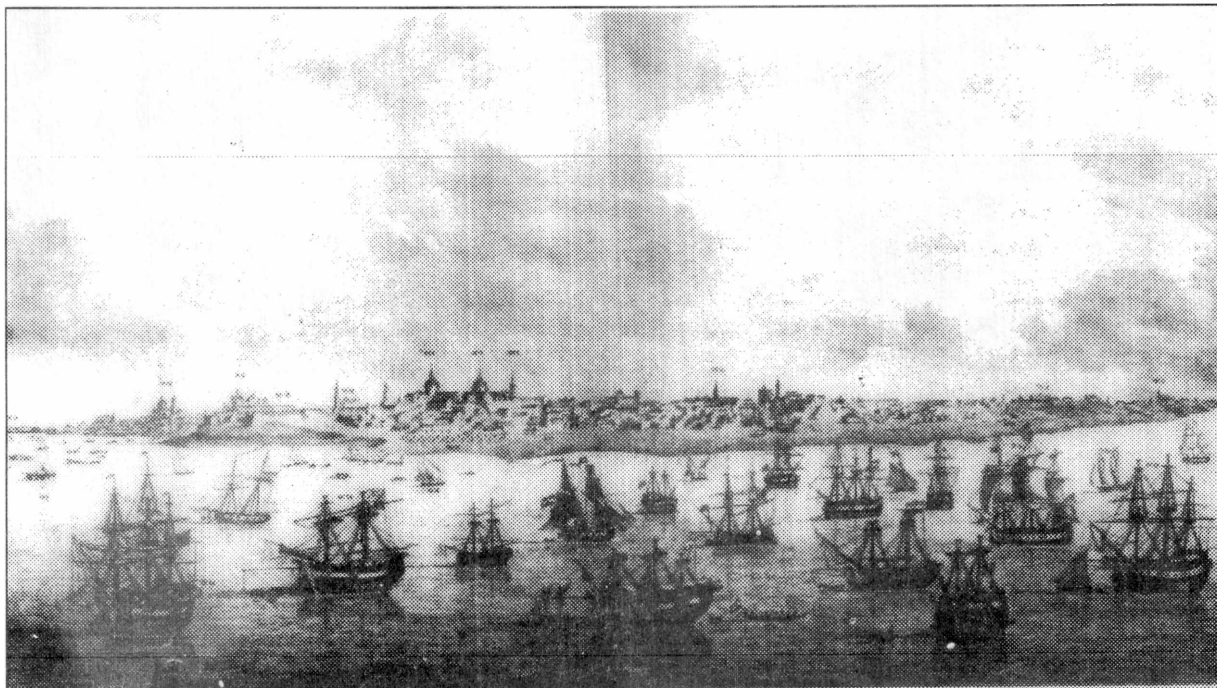


Figura 8 Vista frontal de Buenos Aires desde el río. Grabado. Autor anónimo. 1826.



Figura 9 Panorama de Buenos Aires tomado desde la torre del Cabildo. Kretschmar. 1838.