

La ciudad de Buenos Aires en las acuarelas de Carlos Enrique Pellegrini

The city of Buenos Aires in the watercolours of Carlos Enrique Pellegrini

Patricia Viviana Corsani

Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

Instituto de Teoría del Arte Julio E. Payró

Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires

Resumen: El ingeniero Carlos Enrique Pellegrini llega a Buenos Aires en 1828. De formación europea, es contratado por el gobierno de Bernardino Rivadavia para trabajar en obras públicas. Sus vistas urbanas y su producción retratística lo convierten en uno de los precursores del arte en Argentina. Al poco tiempo de arribar a la ciudad de rasgos hispánicos, ésta se transforma en su objeto de estudio y documenta, en sus acuarelas, las transformaciones urbanas que muy lentamente la convertirán en una ciudad moderna.

Palabras clave: paisaje, ciudad, plazas, viajeros, acuarelas, documentos

Abstract: The engineer Carlos Enrique Pellegrini arrived in Buenos Aires in 1828. Trained in Europe, he was hired by the government of Bernardino Rivadavia to work on public projects. His cityscapes and portraiture production made him one of the pioneers of Argentine art. Shortly after arriving in 'the city of Hispanic features', it became his object of study and he documented, in his watercolours, the urban transformations that very slowly made it a modern city.

Keywords: landscape, city, squares, travellers, watercolours, documents.

I. Introducción

En la historia del arte en Argentina, Carlos Enrique Pellegrini (Charles Henry) (Chambery, capital del ducado de Saboya, 28 de julio de 1800 - Buenos Aires, 12 de octubre de 1875) ocupa un lugar destacado entre los precursores del arte nacional. Considerado un historiador gráfico de las primeras décadas del siglo XIX, documentó fielmente la ciudad de Buenos Aires, que en el momento de su llegada en 1828, era una modesta aldea. En sus paisajes urbanos pintó a la acuarela los edificios que rodeaban la Plaza Mayor: el Cabildo, la Catedral, las recovas, el Fuerte, la Casa de policía, los Altos. También le interesaron las iglesias y sus interiores e incluyó ceremonias religiosas y fiestas cívicas, todas escenas cotidianas desarrolladas en el espacio público o en elegantes salones porteños.

Si bien en Buenos Aires trabajó el género del retrato de manera profusa como una forma de subsistencia, sus paisajes urbanos -únicos e irremplazables- se convirtieron en documentos de la ciudad que décadas después desaparecerá, fruto de la modernización según el gusto francés. Las vistas de Carlos E. Pellegrini -acuarelas, aguadas y litografías- son una fuente de estudio sumamente valiosa para reconstruir la ciudad de las primeras décadas del siglo XIX y marcan la evolución edilicia y urbana por esos años. Sin embargo, sus acuarelas son más que la mera presentación de un lugar, pues muestran también un momento de ruptura en la década del 20. Su obra es la bisagra entre la aldea colonial con construcciones de corte hispánico y la Buenos Aires que se reformaba pausadamente, cambios que llegarán a su clímax a partir de 1883 cuando Torcuato de Alvear asuma la Intendencia Municipal. Un nuevo trazado en la ciudad y la demolición de algunas construcciones paradigmáticas de la colonia, en los años 80, sepultarán aquellos rincones dibujados por el artista en pos del tan ansiado progreso material.

Criado en el seno de una familia de profesionales, su padre Bernardo, arquitecto, y sus hermanos mayores Jean Claude y Gaetan, ingenieros, Carlos Enrique Pellegrini, viajó a Buenos Aires para trabajar en obras públicas durante la presidencia de Bernardino Rivadavia. Se había formado profesionalmente en la *Ecole Polytechnique* de París, institución en la que obtiene el título de ingeniero en Puentes y Caminos en 1825. Llegó a Buenos Aires el 12 de noviembre de 1828 para trabajar como ingeniero hidráulico, tarea que -por causas ajenas a él- no pudo concretar en su totalidad. Hijo adoptivo del país con una formación cultural íntegramente europea, con sus estudios en la Universidad de Turín primero, y en París entre 1820 y 1827, llevaría a Buenos Aires un bagaje cultural interesante basado en las ideas progresistas que circulaban en el viejo continente.

En el marco de las reformas de Bernardino Rivadavia como Ministro de Gobierno y Relaciones Exteriores de la provincia de Buenos Aires durante la gestión del General Martín Rodríguez (1821-1824) y posteriormente como Presidente de la República (1826-1827), su representante diplomático en Francia, Juan Larrea, inició gestiones en Europa para llevar, a aquellas tierras lejanas, a «comerciantes, labradores, artistas y todo hombre industrioso que deseara establecerse en el país» (NOEL, 1949: 17-18). Pellegrini llegará a la ciudad poco después de la caída del mencionado gobernante, quedando suspendidos sus proyectos en el Departamento de Ingenieros, para cuya concreción había viajado.

Si bien las reformas de la década del 20 tienen antecedentes en aquellas del virrey Vértiz de 1783 en relación a problemas de funcionamiento de la ciudad, Rivadavia formula una nueva política urbana, en la que habrá, algunos aspectos de la colonia que continuarán presentes, como también rupturas que se relacionan con los cambios sociales y políticos (Aliata, 1997: 189). Recordemos que Buenos Aires, según datos de 1822, tenía 70.000 habitantes que la habitaban (Ragucci, 1997: 23). Había una clara tendencia a querer

eliminar los rastros que mostraran el dominio español para definitivamente, comenzar la transformación física de la ciudad.

Entre 1821 y 1822 se instituyeron los cuerpos técnicos necesarios para llevar adelante esta transformación y para esto se organizaron los trabajos de la siguiente manera: para el desarrollo de la infraestructura quedaba establecido el Departamento de Ingenieros Hidráulicos, dirigido por el ingeniero inglés Santiago Bevans; para la reestructuración edilicia, se creó en 1825 el Departamento de Ingenieros Arquitectos. También en ese mismo año comenzó a funcionar el Departamento Topográfico.

Ya siendo Ministro de Gobierno, Rivadavia lee un discurso en mayo de 1822 en la Sala de Representantes en el que expresaba la importancia de: «[...] equipar la ciudad con servicios y edificios públicos para que a través de ellos se difunda y se distribuya sistemáticamente la presencia de la autoridad y de las instituciones, y hacer transparentes los espacios urbanos [...] para su vigilancia y control» (Aliata, 2006: 40). Evidentemente los cambios se iniciaron con cierta celeridad para reorganizar el espacio urbano, jerarquizar las vías de circulación, pavimentar calles, reubicar la línea de edificación, eliminar las carretas y el comercio disperso. Además planean distintos métodos para resolver el problema del abastecimiento del agua, sobre dónde y cómo perforar los pozos, proyectar la distribución, proyecto que había iniciado Bevans para mejorar la calidad del agua del río, contaminada y maloliente¹. Tantos son los cambios que el periódico «El Argos», en agosto de 1822, publicaba que: «Buenos Aires sigue en orden y progresando. Las obras públicas no paran: a un mismo tiempo se destruye y se construye de nuevo» (Aliata, 2006: 39-40).

Si bien los trabajos de Carlos E. Pellegrini contribuyen al recuerdo y ayudan a conservar en la memoria la vieja ciudad reformada que ya no está, estos describen con detalle la ciudad primitiva, simple, precaria, criolla, un espacio urbano que se define por lo urbanístico, su arquitectura y también por la cotidianeidad.

Desde esta perspectiva surgen algunas preguntas respecto a la Buenos Aires que nos presenta. Se trata de saber qué representan sus vistas, en particular aquellas de la Plaza de la Victoria, realizadas para su familia. Consideramos que Pellegrini no solamente presenta la aldea colonial, sino también que en esos paisajes urbanos, se pueden identificar ciertos cambios que nos hace pensar en el proyecto de ciudad que se había iniciado por impulso del gobierno de Rivadavia y que, en la intención del artista, se podían cumplir en el futuro.

II. Llegada a Buenos Aires

Ahora bien, en 1827 Juan Larrea lo contrató en París con una función específica: proyectar y construir un servicio de aguas corrientes domiciliarias para Buenos Aires. El gobierno de Rivadavia prefería ingenieros o ingenieros-arquitectos que se relacionaban con el cuerpo de *Batiments Civils* o *Ponts et Chaussées* franceses formados, por ejemplo, en la *Ecole Polytechnique* o instituciones similares, pues estos profesionales entendían las ciudades según un trazado regular y el suelo urbano como una extensión que debía ser nivelada y uniformada. Tenían un método para relevarla y rediseñarla y para delimitar sus espacios (Aliata, 1995).

¹ Los que acercaban el agua a la ciudad eran los «aguateros» o «aguadores» quienes trasladaban en carros el agua a las casas de la ciudad, haciendo varios viajes durante el día.

Santiago Bevans (1777-1832), ingeniero inglés que llegó al país en 1822. Fue contratado por Rivadavia, quien creó de inmediato el Departamento de Ingenieros Hidráulicos y lo puso a cargo del mismo. Quedó todo suspendido con la guerra con el Brasil y la caída de Rivadavia. Bevans fue el primero que usa el gas de alumbrado, adornando con 350 mecheros la Pirámide y la Plaza de la Victoria en mayo de 1823. Datos en: VV. AA. (1975). *La arquitectura en Buenos Aires (1850-1880)*: (132) Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires-Universidad Nacional de Buenos Aires, (*Cuadernos de Buenos Aires*, XLI).

Larrea buscaba especialmente a un ingeniero hidráulico con experiencia y toma contacto con Jean Claude Pellegrini, hermano de Carlos Enrique, que tenía un trabajo interesante como inspector del *Corp Impèrial des Ponts et Chaussées* en Moissac pero, por motivos personales, no viajará (MARANI, 1988: 14). Así Carlos Pellegrini que era más joven y soltero, se ofreció para cumplir con esa misión. Y en enero de 1828, partirá a bordo del barco «Adele», desde El Havre hacia Buenos Aires. Llegó en abril a Montevideo, donde tuvo que desembarcar a causa del bloqueo impuesto por Brasil, y donde permaneció durante algunos meses debido a los acontecimientos políticos que acontecían en Buenos Aires. Cuando terminó el conflicto entre las Provincias Unidas y Brasil, finalmente pudo llegar a su destino el 12 de noviembre de 1828.

Pellegrini mantendrá un intercambio epistolar fluido con su hermano y su madre, algunas de cuyas cartas se conservan. En éstas el joven relata no solo sus sensaciones y proyectos, sino también describía lugares, costumbres y envía, en 1829, sus impresiones de la ciudad de Buenos Aires adjuntando, las mencionadas acuarelas de los cuatro frentes de la Plaza de la Victoria. Según Alejo B. González Garaño estas vistas se recuperaron años después:

«Volvieron al país algunas de las que envió el artista al extranjero: su hijo, el doctor Carlos Pellegrini, consiguió repatriar –mediante los buenos oficios de familiares en Francia- las que reflejan cuatro frentes de la Plaza de la Victoria, pintadas hacia 1829; yo tuve la suerte de adquirir en Londres, en 1919, once acuarelas y tres litografías, hasta entonces inéditas» (GONZÁLEZ GARAÑO, 1946: 20).

Así «Plaza de la Victoria (Costado Oeste)», «Plaza de la Victoria (Costado Sur)», «Plaza de la Victoria (Costado Este)», «Plaza de la Victoria (Costado Norte)», son los primeros paisajes que llevó a cabo por iniciativa propia y, con un único objetivo que era mostrar la ciudad a la que había arribado². En estos describe minuciosamente la arquitectura y el espacio público en un afán por relevar cada detalle con precisión, como las distintas edificaciones que definían la plaza. Después trabajará en otras vistas como «Interior de la Catedral de Buenos Aires» (1830); «Interior de la Iglesia del Pilar» (1830), «Recova vieja y gran arco» (1830), «Vista de Buenos Aires» (1834). «Antigua Iglesia de San José de Flores», «Santo Domingo. Procesión de Nuestra Señora del Rosario» (1830). De su puño y letra escribía:

«[...] Mi opúsculo, nacido de un ocio forzado (por las dilaciones seguramente inevitables de la autoridad en resolver un asunto que tengo pendiente de la H. Cámara de Representantes) en lugar de argüir alguna habilidad de su autor, sólo prueba su intención de hacerse útil a este país como lo puede ser tal vez una obra destinada a llevar, a países extraños, un cuadro exacto de lo grandioso è imponente de esta capital, como de los usos y costumbres de sus habitantes» (Marani, 1988, 28).

² Las vistas serán conservadas por su hijo Carlos después de recuperarlas de la casa de sus familiares en Francia. Se expusieron por primera vez al público en 1900. Actualmente en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (en adelante: MNBA). *Catálogo de la exposición de Retratos, Paisajes y otros grabados ejecutados por el ingeniero Carlos E. Pellegrini reunidos con ocasión de su centenario* (1900): (58-59). Buenos Aires, Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco. Para más datos de la exposición de 1900 en los Salones del Ateneo, véase mi investigación en: Saavedra, María Inés (dir.) (2009) (95-135).

III. La ciudad de Carlos Enrique

Pellegrini no fue el primero en pintar o dibujar la ciudad de Buenos Aires, pues otros viajeros extranjeros habían relevado su silueta desde el río, algunos caminos o, incluso, a sus habitantes. La primitiva iconografía no fue obra de ningún artista nativo sino de europeos que, estando de paso por la ciudad y con distintas profesiones –marinos, naturalistas, científicos–, se interesaron por dejar testimonio en Europa de su paso por esos territorios como era habitual por aquellos años.

Según Alejo González Garaño, los documentos gráficos más antiguos de Buenos Aires que se conocen seguían pautas preestablecidas, que se repetían cualquiera fuera la ciudad basándose, en muchos casos, en grabados, algunos imaginarios, otros tomados del natural (González Garaño, 1943: 56). El cartógrafo holandés Johannes Vingboons, del siglo XVII, pintó una acuarela, fechada en 1628 (fig. 1), convirtiéndose en la vista desde el río más antigua de la ciudad en la que representa un aspecto general de Buenos Aires protegida por un pequeño fuerte defensivo de tierra rodeado por un foso, con 400 casas la mayoría construída en barro, caña y paja.



Figura 1. «Desde el río» de Juan Vingboons (c. 1628, acuarela, 42,3 x 57,3 cm. Biblioteca Apostólica Vaticana, Roma). Bonifacio del Carril (1964): *Monumenta Iconographica*.

En 1794 las dos aguadas del italiano Fernando Brambila son las más fieles en la representación de Buenos Aires. Brambila formó parte de la expedición científica del marino español Alejandro Malaspina como dibujante³. La «Vista de Buenos Ayres desde el Río» fue

³ Fernando Brambila se unió a la expedición en Acapulco en 1791 y había sido contratado en Milán como pintor dibujante. Malaspina viaja a América del Sur entre 1789 y 1794..

tomada desde el amarradero, mientras que la segunda, «Vista de Buenos Ayres desde el camino de las carretas», desde el sudeste.

En 1817, un año después de la declaración de la Independencia, Emeric Essex Vidal, marino inglés aficionado, comienza a trabajar con acuarela -desde una visión muy cercana- escenas, paisajes y lo que lo sorprende a cada paso como los vendedores y pobladores de la aldea. Posteriormente esos trabajos serán trasladados a la técnica del grabado y editados en Londres en 1820 con el título de *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Monte-Video* (fig. 2).



Figura 2. «El mercado» de Emeric Essex Vidal (1817, 20,3 x 29 cm, Colección privada). Bonifacio del Carril (1964): *Monumenta Iconographica*.

Las vistas topográficas de las ciudades poco conocidas en Europa, eran fundamentales a la hora de informar a los futuros visitantes que viajarían a aquellas tierras. En 1829 Carlos Enrique Pellegrini envía a su hermano una carta donde comunica sus impresiones de Buenos Aires y, como mencionamos anteriormente, adjunta cuatro acuarelas que muestran cada uno de los costados de la plaza de la Victoria⁴, obras que actualmente forman parte del patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Conviene aclarar que, desde 1802, con la construcción de la recova, la Plaza Mayor se dividió, hacia el oeste, en la

⁴ El Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires inicia la colección de obras de Carlos E. Pellegrini a través del corpus que ingresa a la institución en 1920 por el legado de la hija menor del artista, Ana Pellegrini de Galeano, fallecida ese mismo año. A ésta se le sumarán otras donaciones de coleccionistas porteños, como María Ayerza de González Garaño, Herminia González Rubio, la familia Guerrico, entre otras. Actualmente hay 79 obras de Pellegrini.

llamada «Plaza Grande», conocida luego como «de la Victoria» por el triunfo sobre los ingleses en 1806. Desde 1810 el sector este -junto al Fuerte- la «Plaza de armas» o «del Mercado», pasó a llamarse «25 de Mayo». Fue en 1888 con la demolición de la Recova vieja que las dos partes de la plaza se unificaron y toda su extensión comenzó a denominarse «Plaza de Mayo», nombre con el que se la conoce hasta la actualidad (Gutiérrez, Berjman, 1995: 21).

El ingeniero devenido en pintor, presenta una manera distinta de mirar la ciudad, que lo hace particular en relación a sus predecesores extranjeros. Ya instalado en Buenos Aires las imágenes de Pellegrini, reflejan su método a partir de la observación directa del lugar. Se trasluce la mirada científica en las arquitecturas y en la construcción del espacio urbano según proporciones matemáticas. Sin embargo, también incluye en pequeña escala a personajes de la vida cotidiana: sacerdotes, soldados, policías, vendedores ambulantes, damas y caballeros, carretas y coches elegantes.

En «Plaza de la Victoria (Costado Oeste)»⁵ (fig. 3), acuarela de 1829 el artista nos introduce en la Plaza de la Victoria, espacio que está limitada por el Cabildo y la Casa de Policía por el oeste, la Catedral por el norte y la Recova nueva por el sur. En la plaza de la Victoria, tenía lugar toda la actividad de la aldea, se ubicaban los comercios más importantes, las tiendas, joyerías, restaurantes, cafés, peluquerías, pero también las residencias de las familias más importantes de la ciudad.



Figura 3. *Plaza de la Victoria (Costado Oeste)* de Carlos Enrique Pellegrini (1829, acuarela, 31,2 x 42,7 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires). Foto Matías Iesari.

⁵ «Plaza de la Victoria (Costado Oeste)» (1829), acuarela, 44,5 x 55 cm. Inventario 3129, MNBA.

La plaza es un espacio que incluye a los edificios más representativos en lo religioso, como la Catedral, lo político, el Cabildo, y en lo civil, la recova, que, junto a la recova nueva, la cercaban por sus cuatro lados. Incorporarlos en este paisaje era exaltar el prestigio de la ciudad, presentar no solo la ciudad que habitaba sino también el lugar donde el pueblo se manifestó en pos de su libertad cuestionando a la autoridad Real en aquel 25 de mayo de 1810.

Como lugar público se nos presenta como un lugar para el encuentro tanto de los niños con los adultos, de los soldados con los aguateros, gente de a pie o a caballo, medios de transportes como las carretas, diligencias, carros. En el centro observamos la Pirámide de Mayo, el primer monumento conmemorativo que, inaugurada el 25 de mayo de 1811, recordaba el primer año de la Revolución de Mayo de 1810. El alarife Francisco Cañete la construyó en poco tiempo, y, con forma de un obelisco de 14,95 metros de altura. Aquí luce sus primitivas particularidades: altura baja, coronada con una esfera, una reja que la rodea, los faroles de aceite que la alumbran y la sencillez de sus líneas.

El Cabildo –con sus cinco arcos de cada lado– tiene sobre su lateral izquierdo los «altos», aquellas casas que tenían un primer piso donde vivía la familia, mientras las plantas bajas –los «bajos»– se alquilaban para negocios. Realización iniciada por el jesuita Juan Bautista Prímoli, el Cabildo fue modificado posteriormente en distintas oportunidades. Junto a éste ubica la Jefatura de Policía, que también fue Seminario y Residencia de obispos.

Pese a la minuciosidad descriptiva de la arquitectura, el dibujante no deja de mostrarnos numerosos elementos anecdóticos: el señor de sombrero alto que se asoma desde el balcón del Cabildo, los bueyes que esperan frente a la seccional de Policía, el conductor de la carreta que descansa sobre uno de los pértigos. Así a las visiones generales trabajadas con rigurosidad técnica se les suman los detalles mínimos e imperdibles que constituyen escenas de la vida cotidiana. Situado en un lugar alto, el punto de vista elevado le permite dar amplitud a la escena.

Cuando Carlos E. Pellegrini llegó a Buenos Aires la Recova Nueva, que había proyectado Francisco Cañete en 1817, ya existía cerrando el lateral sur de la plaza de la Victoria. En «Plaza de la Victoria (Costado Sur)»⁶ (fig. 4) el eje que forma el viejo mercado con los altos y la iglesia, nos muestra una dirección destacada que permitía una circulación más ágil por la ciudad. Al final de la misma están los Altos de Escalada con su balcón corrido en esquina que mira hacia la plaza.

Esta zona intermedia de construcciones nos lleva directamente a la fachada de la Iglesia de San Francisco que deja ver, por detrás, su importante cúpula. Las calles eran parte del paisaje urbano y su corte recto reforzado por las sombras pintadas, profundizan esa direccionalidad. A la izquierda se impone la silueta de la Recova Vieja mandada a construir –entre 1802 y 1803– por el Virrey del Pino. Fue el viejo mercado, la primera galería comercial de la ciudad, cuya construcción dividía la plaza en dos partes que se comunicaban entre sí a través de sus arcadas (12 arcos a cada lado del gran arco central). Pellegrini nos vuelve a ubicar en la Plaza de la Victoria. En las acuarelas de la plaza transmite un clima de serenidad, de vida bucólica ciertamente provinciana y son las líneas de horizonte bajas, las que dejan ver los cielos espléndidos y celestes, que acompañan a la ciudad y a su gente en su actividad diaria.

En una litografía posterior, «Bailando el minué en casa de Escalada» (1841) (fig. 5), Pellegrini muestra uno de los salones de la casa de los Escalada. Este retrato colectivo presenta un momento de sociabilidad de las clases pudientes de Buenos Aires. Allí aparecen Toribia Escalada y Antonio de los Reyes Marín, Mercedes Demaría de Demaría, Dolores Reynoso

⁶ «Plaza de la Victoria (Costado Sud)» (1829), acuarela, 31 x 41 cm. Inventario 3139, MNBA.

de Pacheco, Indalecia Oromí de Escalada, Encarnación Demaría de Lawson, Tomasa de la Quintana de Escalada, Luisa Demaría de Mármol, Inocencio de Escalada, Petrona Demaría de Arana, el futuro Obispo Mariano José de Escalada y por último, el primero a la derecha, el mismo Carlos Enrique Pellegrini⁷. El baile de la pareja en el centro de la escena, sirve de centro a una serie de personajes que asisten, mirando al espectador y se ubican a su alrededor. Dialogan en un ámbito decorado con delicadeza, tapizados de damasco amarillo, cortinados con flecos dorados, cuadros, trajes y peinetones, todo formaba parte de la elegancia propia de esta vivienda porteña destacada de la ciudad.



Figura 4. *Plaza de la Victoria (Costado Sud)* de Carlos E. Pellegrini (1829, acuarela s/ papel, 31 x 41 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires). Foto Matías Iesari.

En «Plaza de la Victoria (Costado Este)»⁸ (fig. 6), y al terminar el recorrido visual a través de las arcadas de la recova observamos el único teatro que tenía Buenos Aires: el Coliseo Provisional; a la izquierda se encontraba la casa de Miguel de Azcuénaga, donde se había alojado el artista-ingeniero a su llegada y con el que mantenía una amistad desde su estancia en Montevideo. Desde la azotea de la vivienda analizó con gran detenimiento la construcción de la recova con sus arcos de medio punto y la presentó en todo su esplendor en varias oportunidades.

⁷ Esta litografía pertenece al Museo Histórico Nacional, Buenos Aires. En el seno de la familia Escalada nació en 1797, María de los Remedios de Escalada, futura esposa del General José de San Martín.

⁸ «Plaza de la Victoria (Costado Este)» (1829), acuarela, 44,2 x 55,5 cm. Inventario 3127, MNBA.



Figura 5. «Bailando el minué en casa de Escalada» de Carlos E. Pellegrini (1841, litografía, 26 x 32 cm, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires). Alejo B. González Garaño (1946): C. H. Pellegrini. *Su obra, su vida, su tiempo*.

Esta vista de «Plaza de la Victoria (Costado Este)» nos deja ver hacia el fondo la bandera del Fuerte (llamado Real Fortaleza de San Juan de Austria), hacia cuya dirección avanzan las tropas en formación que acarrean los cañones. El punto de vista alto permite observar la línea de horizonte, que se deja ver por encima de la recova, nos permite observar el río y en detalle los distintos barcos lejos de la costa.

La gente, en torno a la Pirámide y la Recova, son vendedores, paseantes, un peón que enlaza a su animal, todos aparecen empequeñecidos ante la magnitud de la arquitectura que es un punto focal en sus vistas. La recova era una construcción de cemento y ladrillo, una arquitectura que se impone ante las pequeñas figuras a través de los cuales señala los planos y la profundidad y cuentan historias.

En «Plaza de la Victoria (Costado Norte)»⁹ (fig. 7) la fachada de la Catedral en 1829 se nos presenta austera, de corte neoclásico, pues no posee aún los relieves en el tímpano que realizara el escultor francés Joseph Dubourdieu, bajo la dirección de Carlos E. Pellegrini, entre 1860 y 1863. En cambio, Pellegrini se adelanta a colocar los capiteles y las bases de bronce sin concluir pero que estaban en el proyecto de Prospero Catelin y que se había suspendido en 1827 (Aliata, 2006: 201, 216).

En la acuarela que nos ocupa, la iglesia tiene un lugar destacado en la composición. Es el centro de la misma y en torno a ésta parece organizarse el resto de la arquitectura de la aldea marcando una escala distinta al resto de las construcciones cercanas. Catelin se inspira en la fachada de la Madeleine de París, que se había comenzado a construir en 1807 (sobre

⁹ «Plaza de la Victoria (Costado Norte)» (1829), acuarela, 44,5 x 55 cm. Inventario 3142, MNBA.

una estructura del 1761), aunque para la iglesia debía ser un monumento conmemorativo de la independencia, con una finalidad completamente laica (Munilla La Casa, 1999: 122-123).



Figura 6. «Plaza de la Victoria (Costado Este)» de Carlos E. Pellegrini (1829, acuarela, 31,8 x 42,7 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires). Foto Matías Iesari.

El muro aledaño a la Catedral por el lado este, cubre el cementerio de la ciudad que funcionara en este paraje hasta 1822 y se observa la arboleda. En un segundo plano la cúpula de otra iglesia de los padres mercedarios rodeada de arboledas.

Del otro lado y calle por medio –con gran circulación de personas– los distintos «altos»: los de Riglos y los de Urioste, casas de las familias de estos apellidos reconocidos en la ciudad. Pellegrini a través de las sombras que proyecta la iglesia y algunas viviendas se detiene en remarcar la línea direccional hacia el norte. El punto de fuga desviado hacia la izquierda permite ampliar la visión de la plaza. Cada acuarela presenta detalles arquitectónicos que, en algunos casos y con el tiempo, sirvieron para recuperar –en el siglo xx– algunas construcciones al estilo original y para conocer la historia de las construcciones de la ciudad. Así como se detiene en la Catedral, que domina el espacio urbano, presenta en otras obras, iglesias como San Francisco, Santo Domingo o San José de Flores, cuyos atrios que permitían la realización de ceremonias, procesiones, música, dar lectura a los «bandos y pregoneros». Hay que aclarar que el neoclasicismo llega tardíamente a Buenos Aires y en estas vistas, es clara la convivencia de la arquitectura colonial con las de corte francés.



Figura 7. «Plaza de la Victoria (Costado Norte)» de Carlos E. Pellegrini (1829, acuarela, 32,7 x 45,7 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires). Foto Matías Iesari.

No es la única vez que trabajó la Catedral en sus obras, pues ésta fue el telón de fondo también en las populares «Fiestas Mayas», donde se percibe toda la ornamentación propia de aquellas celebraciones (guirnaldas, cintas, banderas). También nos presenta «Interior de la Catedral de Buenos Aires» (c. 1830) (foto 8) en un instante de recogimiento de las damas en ese ámbito privado reservado a la oración¹⁰.

Un viajero inglés que arriba a la ciudad en los años 20, escribía sobre la Catedral:

«Se está construyendo ahora una nueva fachada que mira a la Plaza, pero las obras son tan caras que avanzan con suma lentitud. El interior es amplio y majestuoso; (...) La profusión de flores naturales y artificiales y las reliquias, informan al extranjero de que se halla en una tierra donde el catolicismo poseyó, alguna vez, su pristina grandeza. Estos emblemas pacíficos de los altares son oscurecidos por las insignias guerreras ubicadas en la parte superior de la nave. Penden del techo cerca de veinte banderas capturadas a los españoles en varias ocasiones: Montevideo, Maipú, etc. El nombre de Fernando VII está inscripto en casi todas. El altar mayor está adornado con piedras preciosas de gran valor: cuando se encienden las velas el efecto es soberbio»¹¹.

¹⁰ «Interior de la Catedral de Buenos Aires» (c. 1830), acuarela, 39,5 x 28 cm. Inventario 3147, MNBA.

¹¹ *Cinco años en Buenos Aires 1820-1825 por «Un Inglés»* (1942): (28-29). Buenos Aires, Ediciones Argentinas Solar.



Figura 8. «Interior de la Catedral de Buenos Aires (c. 1830, acuarela, lápiz y témpera, 40,5 x 28,9 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires). Foto Matías Iesari.

Pellegrini incluyó un número considerable de banderas, algunas de las cuales pueden ser identificadas, lo que otorga más verosimilitud a la escena. Cercanas al altar están las cuatro banderas capturadas por el general Lavalle cuando interceptó al ejército en el Paso de Prestes, en febrero de 1827¹². Las otras, las que están sobre la nave central, son banderas blancas de los ejércitos de la monarquía española: sencillas y coronelas. Coronelas, las principales, pertenecen al primer batallón del regimiento, con el escudo de las armas reales en el centro. Las sencillas o «batallonas», lucen las aspas de Borgoña en rojo. Unas y otras mostraban la lucha del pueblo argentino en tiempos de guerra por lograr la paz, durante los gobiernos de Rivadavia y Dorrego. Así la de la rendición de Montevideo, las de las batallas de Pasco, Maipú, Tucumán, Salta, Chacabuco y Suipacha. También se incluye la banderola de una gaita, del Regimiento 71, inglés, que había sido tomada por Juan Martín de Pueyrredón en la Plaza de Miserere, de seda bordada¹³. Pellegrini hacía referencia en la «Revista del Plata», que él mismo fundó y dirigió, a sus puntos de vista sobre arquitectura, tecnología, agricultura, ganadería, industria, economía, cultura¹⁴. En dicha publicación, en la que también dibujaba, escribía lo que leemos a continuación:

«Cuando en las festividades cívicas sus pilares se visten de seda; que su misterioso altar mayor ostenta, a través de nubes embalsamadas, las exquisitas flores que la piedad del sexo porteño tributa al protector de la patria; cuando un orador vehemente, señalando las banderas cautivas, invoca el sagrado nombre de nuestra independencia, entonces la Catedral no es solamente un magnífico tabernáculo, es a la vez un templo consagrado al honor y la libertad» (Aliata, 2006: 22).

Los trazos del lápiz para definir la nave central, con la perspectiva central que lleva directamente al altar, se evidencian debajo de la acuarela. Es importante destacar que Carlos E. Pellegrini dibujó y pintó sus vistas de la ciudad y sus retratos (de hombres ilustrados, damas criollas, religiosos, comerciantes, científicos, funcionarios) con los lápices que había traído de Europa y que se traslucen bajo los colores de la acuarela. Él mismo escribía a su hermano mayor el 8 de septiembre de 1831:

«Esta ocupación no tiene por único resultado obtener riqueza, placer y consideración. Me reserva, también, para el porvenir, reputación en un campo más vasto que Buenos Aires, pues mi vocación, demostrada de singular manera a fuerza de estudiar la naturaleza y profundizarla matemáticamente, muy bien podría sorprender a los señores de *maniéresclasiques*. Siempre, se sobren-

¹² Estas banderas forman parte del patrimonio del Museo Histórico Nacional de Buenos Aires (en adelante: MHN) desde 1892, por donación de la curia eclesiástica. Las banderas brasileñas son: 1) un estandarte de gro del 3º de caballería, 1,36 m x 0,87 m; 2) una bandera del 18 de cazadores de primera línea, de seda, 1,79 m x 1,28 cm, con un letrero que dice: B. de C. de 1º L. número 18; 3) dos banderas de seda del 3º de cazadores de primera línea, una de 1,79 m x 1,28 m, con la letra C. y un número 3, la otra de 1,82 m x 1,24 m, con letrero: B. de C. de 1.º L. do Exto. Se las catalogó como de Ituzaingó. Datos extraídos de: Fregeiro, C. L. (1921): *Estudios históricos. Banderas Imperiales del Brasil existentes en el Museo Histórico Nacional*: (22-23, 68-69). Buenos Aires, Imprenta y Casa Editora «Coni» (Separata, De Humanidades, Tomo II: 95-168).

¹³ Esta banderola, de 715 x 450 cm, se encuentra hoy en el MHN. Véase: *Catálogo de documentos del Museo Histórico Nacional* (1952): Buenos Aires, Museo Histórico Nacional, Tomo I: (135, 286-291).

¹⁴ La «Revista del Plata – Periódico consagrado a los intereses materiales del Río de la Plata, Redactado é ilustrado por el Ingeniero Carlos E. Pellegrini» tuvo una 1.ª época desde septiembre 1853 a septiembre de 1854 y a ésta le siguió la 2.ª época desde noviembre de 1860 a 1861. Era una revista de permanente estímulo para el progreso. En la revista publica varios de sus proyectos como los del Puerto para Buenos Aires, canalización de vías navegables, diseños de postas y capillas de campaña, mercados, infraestructura urbana y el Teatro Colón. También su objetivo era difundir en el extranjero las posibilidades comerciales, agrícolas y ganaderas del país.

tiende, en mi modesta esfera de retratista... ¡ Ah, mi amigo ! ¡Qué escasez de lápices ingleses y de papel velin cuadrado ! Tengo un lápiz con el cual he terminado más de veinte retratos y me veo obligado a economizar el resto como si fuese el resto de mi sangre. Es el resultado de las largas distancias» (González Garaño, 1946: 25).

La escena –solemne, piadosa, íntima– se complementa con las figuras de las damas porteñas que se arrodillan en la iglesia para rezar sobre alfombras, dada todavía la inexistencia de asientos de madera en las iglesias. Los viajeros como el francés J. B. Douville, en Buenos Aires en esos años, escribe este testimonio sobre las devotas, que «van todos los días a misa; van por las calles siempre en fila las unas y las otras, se hacen seguir por una o dos esclavas que llevan la alfombra de la que deben servirse para ponerse en cuclillas o sentarse en el suelo con las piernas cruzadas» (Douville, 1984: 129).

IV. A modo de cierre

Estas palabras escritas por Carlos Enrique Pellegrini a su familia, anticipan un futuro promisorio del ingeniero en Argentina, país que adoptará como propio y en el que permanecerá hasta el final de sus días, pues nunca retornará a Europa: «parto con felices auspicios y una buena dosis de coraje para soportar los más grandes infortunios, si el cielo me los reserva. Tened confianza en mí y considerad ya alcanzados los éxitos que este nuevo porvenir me prepara» (González Garaño, 1946: 14). El historiador argentino José Luis Romero escribió sobre los contrastes con los que se encontraban los viajeros al llegar a estas lejanas ciudades americanas tan diferentes al de sus lugares de procedencia:

«[...] Su trazado y su arquitectura eran predominantemente coloniales, pero las sociedades urbanas eran criollas y estaban en plena ebullición. Raramente el recién llegado podía percibir la intensidad del cambio que se estaba operando en la vida de las ciudades. [...] Pero en cambio fijaban en su memoria, o en el dibujo, la perdurable imagen del conjunto urbanístico y arquitectónico» (Romero, 1976: 218).

Buenos Aires fue el objeto de estudio de Pellegrini, allí estaba instalado, la describía y observaba de manera minuciosa. A través de las obras que analizamos se pone de manifiesto el interés por documentar las construcciones de la ciudad y registrar sus transformaciones. Incluye en un contexto urbano de rasgos hispánicos, las modificaciones que se estaban produciendo en pos de una ciudad organizada y planificada, mejorar su aspecto y funcionalidad, regularizarla, reordenarla y hacerla más habitable.

Pellegrini destaca la arquitectura en sus vistas, ésta marca los límites de la plaza y se impone ante el resto de las edificaciones, así se plasma la riqueza simbólica de Plaza de la Victoria, un espacio fundamental que era sinónimo de la revolución de la patria republicana. La ciudad en plena actividad podía recorrerse y habitarse y las calles desembocaban en este espacio clave en el que se concentraba la vida de la aldea. De este modo exalta el plan de reformas de Rivadavia y de un buen gobierno que proyectaba obras públicas, y, a pesar de no poder trabajar para ese programa urbanístico, admiraba a su gestor.

Si bien en las vistas estudiadas aquí, Buenos Aires, ciudad que naciera de una cuadrícula, con trazados rectos, no es ajena a lo anecdótico. La costumbre europea desde el siglo XVI de los artistas de grabar estampas para venderlas, obsequiar a destacadas personalidades,

o, difundir esos paisajes urbanos que mostraran sus edificios emblemáticos, en este caso: el cabildo, catedral, las recovas y el fuerte. En 1831 el artista había regalado al Cónsul inglés en Buenos Aires Mr. Parish el *Tableau Pittoresque de Buenos Ayres dédié a Mr. Woodbine Parish Consul Général et Chargé d' Affaires de S. M. B.*, que constaba de un conjunto de ilustraciones: 19 acuarelas y un mapa. También incursionará, dado su interés, en la técnica litográfica editando estampas donde incluyó distintos lugares de la ciudad y la campaña.

Bibliografía

- ALIATA, Fernando (1995): «La ciudad regular. Arquitectura, edificación e instituciones en el Buenos Aires post-revolucionario (1821-1835)». En VV. AA. *La memoria del futuro. Carlo Zucchi*: (37-61). Reggio Emilia, Archivio di Stato di Reggio Emilia.
- (2006): *La ciudad regular. Arquitectura, programas e instituciones en el Buenos Aires posrevolucionario, 1821-1835*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes/Prometeo 3010 (Colección Las ciudades y las ideas).
- BERJMAN, S. (2001): *La plaza española en Buenos Aires. 1580/1880*. Buenos Aires, Klickzkowski Publisher.
- CÁMARA MUÑOZ, Alicia, y GÓMEZ LÓPEZ, Consuelo (2011): *La imagen de la ciudad en la edad moderna*. Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces.
- CARRIL, Bonifacio del, y AGUIRRE SARAVIA, Aníbal G. (1982): *Iconografía de Buenos Aires. La ciudad de Garay hasta 1852*. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.
- CARRIL, Bonifacio del (1964): *Monumenta iconographica. Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina: 1536-1860*. Buenos Aires, Emecé.
- Catálogo de documentos del Museo Histórico Nacional. Tomo I* (1952): Buenos Aires, Museo Histórico Nacional.
- Catálogo de la exposición de Retratos, Paisajes y otros grabados ejecutados por el ingeniero Carlos E. Pellegrini reunidos con ocasión de su centenario* (1900): Buenos Aires, Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco.
- Cinco años en Buenos Aires 1820-1825 por «Un Inglés»* (1942): Buenos Aires, Ediciones Argentinas Solar.
- CORSANI, Patricia V. (2009): «El ‘perpetuador’ del Buenos Aires antiguo. Rescate y revalorización de la obra de Carlos Enrique Pellegrini: la exposición-homenaje del año 1900». En: SAAVEDRA, María Inés (dir.). *Buenos Aires. Artes plásticas, artistas y espacio público. 1900-1930*: (95-135). Buenos Aires, Editorial Vestales.
- DE PAULA, Alberto S. J., y GUTIÉRREZ, Ramón. (1974): *La encrucijada de la arquitectura argentina 1822-1875. Santiago Bevans-Carlos E. Pellegrini*. Resistencia, Universidad Nacional del Nordeste-Departamento de Historia de la Arquitectura.
- DOUVILLE, J. B. (1984): *Viajes a Buenos Aires 1826 y 1831*. Buenos Aires, Emecé Editores.
- FREGEIRO, C. L. (1921): *Estudios históricos. Banderas Imperiales del Brasil existentes en el Museo Histórico Nacional*. Buenos Aires, Imprenta y Casa Editora «Coni».
- GESUALDO, Vicente (1969): *Enciclopedia del Arte en América. Biografías III*. Buenos Aires, Bibliográfica Omeba.

GONZÁLEZ GARAÑO, Alejo B. (1939): *Carlos E. Pellegrini. 1800-1875*. Discurso de recepción como Miembro de Número de la Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires, 10 de junio de 1939.

___(1943): *Iconografía argentina anterior a 1820*. Buenos Aires, Emecé Editores.

___(1946): *C. H. Pellegrini. Su obra, su vida, su tiempo*. Buenos Aires, Amigos del Arte.

GUTIÉRREZ, Ramón (1966): «Primeros trabajos de Carlos Enrique Pellegrini». En *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* (97-101). n.º 19/1966.

___(1983): *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid, Ediciones Cátedra.

GUTIÉRREZ, Ramón, y BERJMAN, Sonia (1995): *La Plaza de Mayo. Escenario de la vida argentina*. Buenos Aires, Fundación Banco de Boston (Cuadernos del Aguila, 21).

HERZ, Enrique G. (1979): *Historia del agua en Buenos Aires*. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (Cuadernos de Buenos Aires, 54).

LLANES, Ricardo M. (1998): *Antiguas plazas de la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires, Editorial Planeta Argentina S.A.I.C., (Cuadernos de Buenos Aires, 1).

MARANI, Alma Novella (1988): *Carlos E. Pellegrini. De la Torino de 1821 a la Buenos Aires de los caudillos* (Roma, Bulzoni Editore (Università degli studi di Milano, Facoltà di Lettere, «Quaderni della Ricerca», 7).

MUNILLA LACASA, Lía (1999): «Siglo XIX: 1810-1870», en: BURUCÚA, E. (dir.) *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política. Tomo I: (105-160)*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

NICOLAU, Juan Carlos (2005): *Ciencia y técnica en Buenos Aires 1800-1860*. Buenos Aires, Eudeba.

NOEL, Martín S. (1949): *El Arte (1810-1829)*. Buenos Aires, Imprenta de la Universidad. Separata de «Historia de la Nación Argentina». Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, tomo VII, sección 1.ª, capítulo IX.

PAGANO, José L. (1937): *El arte de los argentinos*. Buenos Aires, Edición del Autor,

RAGUCCI, Olga N. Bordi de (1997): *El agua privada en Buenos Aires 1856-1892. Negocio y fracaso*. Buenos Aires, Editorial Vinciguerra.

RIBERA, Adolfo Luis (1984): «La pintura». *Historia general del arte en la Argentina. Tomo III: (109-351)*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1988.

ROMERO, José Luis (1976): *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

SCHIAFFINO, Eduardo (1982): *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*. Buenos Aires, Francisco A. Colombo.

SIGAL, Silvia (2006): *La Plaza de Mayo: una crónica*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina S.A. (Colección Metamorfosis).

UDAONDO, Enrique (1938): *Diccionario Biográfico Argentino*. Buenos Aires, Imprenta y Casa Editora «Coni».

VÁZQUEZ DE LA CUEVA, Ana (2004): *La ingeniería civil en la pintura*. Madrid, Real Academia de San Fernando.

VV. AA. (1975): *La arquitectura en Buenos Aires (1850-1880)*. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires-Universidad Nacional de Buenos Aires (Cuadernos de Buenos Aires, XLI).