

Los retablos de la Catedral de Buenos Aires*



Ricardo González

Universidad de Buenos Aires

Resumen

El trabajo describe y analiza los retablos de la catedral de Buenos Aires, desde el mayor del siglo XVII (perdido) a los realizados luego de la reconstrucción de Masella a fines del siglo XVIII. Presenta sus plantas, tomadas por el autor, analiza su iconografía y proporciona, mayormente con datos provenientes de las actas del Cabildo Eclesiástico de Buenos Aires, libros de cuentas y documentación de cofradías, información sobre su construcción y uso.

Palabras clave

culto
representación social
neoclasicismo

The altarpieces of the Cathedral of Buenos Aires

Abstract

The work describes and analyzes the altarpieces of the cathedral of Buenos Aires, from the seventeenth century high altar (lost) to those made after the reconstruction of Masella at the end of the eighteenth century. It presents its plans, taken by the author, analyzes its iconography and provides, mainly with data from the records of the Ecclesiastical Cabildo of Buenos Aires, accounts books and documentation of confraternities, information on its construction and use.

Keywords

worship
social representation
neoclassicism

Buenos Aires fue una ciudad muy modesta hasta el establecimiento del Virreinato del Río de la Plata (1776) y quizás debido a esta condición o a su simple destrucción, las obras tempranas debieron ser remplazadas a lo largo del siglo XVIII, no

*El trabajo fue realizado sobre material de archivo y relevamientos efectuados por el autor en el marco del proyecto *Arte y vida en Buenos Aires colonial* (UNLP). Su pertenencia institucional actual es la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

quedando prácticamente rastros de la producción anterior. No todas las obras perdidas fueron menores: el retablo mayor de la Catedral provisto para la construcción que impulsara el obispo Mancha y Velasco (concluida en 1671) parece haber sido una pieza excepcional. Había costado 14.000 pesos y se había afirmado que “era el más hermoso que existía en el distrito de la gobernación”. Había sido tallado, como otras piezas de la catedral por “escultores de retablo” radicados en Buenos Aires. El oro para el dorado se trajo se Potosí y Torre Revello supone que podrían haber venido de allí también los artífices (Torre Revello, 1944: 319). En todo caso el retablo realizado a comienzos de la década de 1670 debe haber constituido un buen ejemplo de los ornamentados modelos barrocos de las décadas fines del siglo XVII, apenas representados en Argentina. Lamentablemente las vigas del techo del nuevo edificio se pudrieron rápidamente lo que demandó la reconstrucción del templo que comenzó en 1682 y durante la cual se produjo, en 1686, el derrumbe de la cubierta que acabó con la que fue sin duda la pieza retablística más importante del siglo en la ciudad.

En 1693 no había todavía un nuevo retablo, pero en el acuerdo del Cabildo Eclesiástico del 17.07.1747 se consigna que se “encargue a Dn Domingo Basavilbaso, vecino de esta ciudad, q se halla de partida pa. la Villa de Potosí, 400 libros de oro del mejor, q se trabaja en dha. Villa y 800 libras de bol pa. q se dore el retablo pral. de esta Sta. Igl. q se halla sumamente deslustrado” (Cabildo Eclesiástico de Buenos Aires, 1746-1771, f. 34). En el acuerdo del 27.08.1748 se estipula que

tambn. pide composn. el retablo de dho altar mayor de una y otra cara por faltarle diferentes piezas y hallarse otras adiconas. por su antigd. y tambn. por los clavos con q se afianzan las colchas, arcos, ramos, flores y demás aderezos con q se ha estado adornando pa. todas las festivdes. de entre año por lo sumamente deslustrado q está su dorado y el q Ha. esta diliga. se dore de nuevo en el todo la pral. cara de adelte. y q se dore y pinte la segda. cara de atrás, y el q se le haga un nicho decte. en el mismo retablo atrás del Sagrio. al glorso. Evangta. S. Marcos, q tiene su Altar a aqlla. pte. hecho a costa del Sr. Don Marcos Rodrigz. de Figueroa Arcno. q fue de esta igla. por estar muy indecte. el q le hizo postizo dicho Sr. (Cabildo Eclesiástico de Buenos Aires, 1746-1771, f. 98 v.-99v.)

Esta apreciación da a entender que la pieza tenía ya sus años, por lo que pensamos que su construcción debe situarse en las primeras décadas del siglo. Como su antecesor este retablo tuvo un fin desgraciado ya que resultó destruido en el derrumbe del templo en 1752. Sin embargo, las recomendaciones para ponerlo en valor poco antes de ese hecho nos brindan pistas para suponer algunas de sus características. Se lo adornaba con colchas, arcos y ramos para las fiestas y como era común en las catedrales, el altar y el retablo mayor estaban separados del muro testero generando un trasaltar sobre el que daba la “segunda cara de atrás” de la pieza que contenía un sagrario y una imagen de San Marcos en un nicho donados ambos por el arcediano Marcos Rodríguez de Figueroa por devoción al santo de su nombre” (Cabildo Eclesiástico de Buenos Aires, 1732-1745, f. 133v-134). Los acuerdos describen también los personajes que presentaba el retablo, en razón de que las esculturas deberían reemplazarse por su mal estado (Cabildo Eclesiástico de Buenos Aires, 1746-1771, f. 98 v.-99v.).

Descripción de las imágenes del retablo mayor (1748)	
1	“cabeza y manos del glorioso Patriarca S. Jph, un Niño JHS pa. el brazo sintro. y un ramo pa. la mano diestra”
2	“cabeza, manos y piernas desnudas del S. Jn. Baut., un corderito pa. el brazo izqo. y la mano derecha apuntándolo”
3	“cabeza y manos del Apl. Santiago el mar. su báculo y mitra, la mano izquierda cerrada pa. el báculo y la derecha abierta”
4	“cabeza, manos y pies calzados de S. Martín obspo., su báculo y mitra, la mano izqda. cerrada pa. el báculo y la derecha extendida a mana.de dar bendicn.”
5	“cabeza y manos de S. Pedro Apl. y dos llaves q se le han de poner en la mano izqda. y la mano derecha levantada, como q está predicando”
6	“cabeza y manos del Apl. S Pablo y una espada pa. la mano izqda.y la derecha como la antecedte.”
7	“cabeza y manos de Sta. Teresa de Jhs, una pluma pa. la mano derecha, y pa. la izqda. un libro abto.”
8	“cabeza y manos de Sta. Rosa de Lima, un Niño Jesús pa. el brazo izqdo. q le esté dando a la Sta. una rosa y la Sta. recibéndola con la misma derecha”
9	“cabeza y manos de una imagen de Ma. Sma. y un Niño pa. las manos con proporcn. a cuerpo”

Cuadro 1.

Estamos ante un retablo de nueve imágenes, una de ellas, indudablemente la central, representando a María con el Niño, algo mayor que el resto del conjunto -6/4 (129 cm) y 5/4 (107 cm) respectivamente- lo que, considerando que comúnmente la calle central se reserva para el titular, María, Cristo y Dios Padre, llevaría a pensar en una hipotética estructura de cuatro cuerpos y tres calles, muy posiblemente con una Crucifixión en el registro superior y Dios Padre en el ático, remate de fórmula en el período. Comenzando la lectura desde abajo hacia arriba comprendiendo cada cuerpo (lo que parece corroborado por el carácter especular de los personajes representados, común en estos ordenamientos) de izquierda a derecha, la distribución sería la que sigue

	¿Dios Padre?	
Santa Teresa	¿Crucifixión?	Santa Rosa
San Pedro	María con el Niño	San Pablo
Santiago	Sagrario	San Martín
San José		San Juan Bautista

Esquema 1. Reconstrucción hipotética del retablo mayor de la Catedral, primera mitad del siglo XVIII.

Los diseños de varios cuerpos superpuestos eran la forma más corriente entre los grandes retablos americanos, pero fuera ésta o no la disposición, la existencia de nueve imágenes regulares todas ellas “de cabeza y manos” sugiere una estructura de grilla también regular con un programa presentativo articulado en pares complementarios que según la pauta corriente ocuparían las calles laterales de un mismo cuerpo: (1) los ligados directamente a Cristo: San José y San Juan Bautista, (2) los pilares de la iglesia: Pedro y Pablo, (3) los patronos de España y de la ciudad: Santiago y San Martín, (4) dos santas, una española y la otra americana ligadas al misticismo y la devoción barrocas: Teresa y Rosa.

Era un programa sencillo que conjugaba las diversas instancias religiosas, políticas e institucionales, como correspondía al retablo mayor de una catedral. Este tipo de

organización icónica, basada en la articulación de diversos personajes reuniendo alguno de sus alcances significativos (podían tener varios) en virtud de un marco temático dado era común desde fines del siglo XVI y el uso de esculturas de bulto para materializarlo fue consecuencia del paulatino abandono de la narración -para la que servían más cumplidamente los relieves y las pinturas- en favor de la síntesis encarnada en los personajes en sí. Con ello el eje comunicativo se movía del espectro de la amplificación o exposición de relatos extraídos de fuentes textuales que desarrollaban el tema, a la presentación de una idea o un conjunto de ideas representadas por sus cultores, pasando así de la narratividad hagiográfica o evangélica a un modo de conceptualismo personificado (González, 2001, 669-690). En nuestro caso María, titular del puerto de Buenos Aires estaba flanqueada por los representantes de la Iglesia, de la Corona y de la ciudad y por las dos fervorosas santas. Podría enunciarse como: En esta casa, que nos pertenece a todos expresamos nuestra devoción a María y a Jesús instituciones reales y locales, hombres y mujeres, españoles y americanos, donde “todos” debe entenderse como instancias no sólo sociales sino también institucionales: la representación política sumada a la institución eclesiástica y a la devoción íntima integraban un mensaje unificado en el espacio de la cátedra y de la comunidad. Esta representatividad se reformulará de un modo más elocuente en la nueva catedral.

Capillas y representación

En mayo de 1752 gran parte del edificio de la Catedral de Buenos Aires se derrumbó. La reconstrucción estaba en marcha en 1755 (Cabildo Eclesiástico de Buenos Aires, 1746-1771, f. 152) bajo la mayordomía del comerciante Domingo Basavilbaso siguiendo un diseño del arquitecto saboyano Antonio Masella, pero duró más de lo previsto, ya que estando prácticamente terminada la obra en 1770 se detectaron rajaduras en la cúpula que obligaron a rehacerla (AGN, Sala IX, 31.2.10, “Diligencias...”, Bosch, 1971: 83-84). En los primeros años de la década de 1780 el edificio comenzó a reequiparse para la puesta en funcionamiento de la nueva catedral, lo que implicó entre otras cosas redistribuir las capillas y contratar la construcción de nuevos retablos.

La ocupación de las capillas testeras, como las del crucero y presbiterio muestra ante todo un criterio de representatividad social e institucional manifiesto (González, 1998: 75-76)

Altar de Dolores

Altar de San Pedro

Altar de la Inmaculada Concepción

Altar del Santo Cristo

Altar de San Martín de Tours

Esquema 2

El altar de Nuestra Señora de los Dolores pertenecía a la cofradía fundada en 1750 y dedicada a la salvación de las almas del purgatorio. Agrupaba a personajes de la elite española de la ciudad, como Mateo Ramón de Álzaga, Jerónimo Matorras, Juan de Lezica, Domingo Basavilbaso, Antonio José de Escalada, Miguel de Riglos, Gaspar de Santa Coloma y Manuel Rodríguez de la Vega, casi todos grandes comerciantes dedicados al tráfico de “efectos de Castilla” -algunos ligados a empresas mercantiles y casas comerciales europeas- o a la exportación de cueros en gran escala. También comprendía a funcionarios reales y militares de jerarquía superior (González y Milazzo, 2006: 94-100). Establecida al modo de sus homólogas europeas, la cofradía gestionó su establecimiento como tercera orden de Servitas, jerarquizando así su estatus canónico.

El altar de San Pedro, del otro lado del presbiterio, estaba a cargo de la congregación de curas seculares dirigida por el Cabildo Eclesiástico. También ella seguía modelos españoles y tenía como fin, además del culto de Dios y del apóstol, elevar sufragios por las almas de los sacerdotes difuntos. Conducida por obispos y por la selecta clerecía que integraba el Cabildo, aceptaba también doce laicos, quienes pagando una alta limosna de ingreso (100 ps.) podían formar parte de la cofradía y aún legar a sus hijos el privilegio de integrar la hermandad. Fueron mayormente militares de alto rango, funcionarios y algunos caballeros de órdenes nobiliarias. En palabras del Deán Rodríguez de Armas en la hermandad estaba “asentada toda la clerecía, Obispo y Gobernador, con las personas primeras de la República” (Fasolino, 1944: 276).

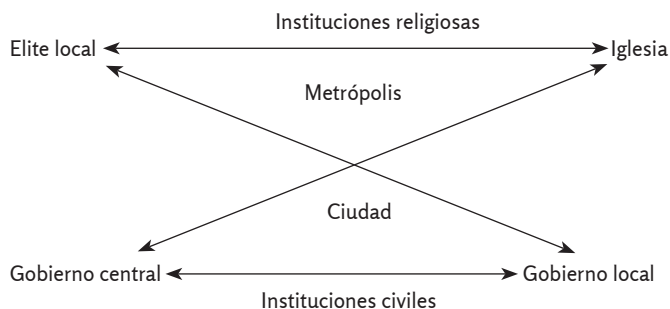
Las capillas testeras de las naves laterales mostraban así a la institución eclesiástica sobre el lado de la epístola y a la representación de la elite de la sociedad civil adscripta como terciarios del clero secular en el del evangelio.

El altar del Santo Cristo de Buenos Aires, había pertenecido desde la fundación de su capilla en el edificio levantado durante el obispado de Mancha y Velasco por el gobernador Martínez de Salazar en 1671 a la congregación conducida por los funcionarios de la primera Audiencia de Buenos Aires (1663-1772) “para su mayor lustre y duración y para que a su ejemplo otras personas principales” se abocasen al culto de Cristo (Corbet France, 1944: 55). Su titular era Cristo crucificado, representado por una sobria talla en algarrobo “de cuatro clavos”, realizada por el escultor portugués Manuel Coyto (Olivier, 1944: 93-108). Desaparecida prontamente la Audiencia la hermandad había decaído. Muerto el último mayordomo, Teodoro Blasinú, y derrumbado el edificio, la congregación se extinguió a mediados del siglo XVIII. En la nueva construcción el altar fue colocado en el brazo izquierdo del crucero. La imagen había generado una devoción propia y se restituía así al culto público sacándolo “de las rejas adentro” al espacio abierto del transepto, expresando así su nuevo carácter, que no excluía los eventos milagrosos (Quesada, 1865: 458; Obligado, 1888: 98). Se trataba de un tránsito inverso al corriente: no se establecía una cofradía para rendir culto a una imagen de devoción popular sino que la imagen de la hermandad consiguió generar su propia devoción más allá de su ámbito de origen. Aún sin congregación la capilla siguió usándose como espacio representativo del poder central. El Virrey afirma en 1784: “coloqué mi asiento y dosel fuera del Presbiterio, bajo el arco del crucero al lado del Evangelio a que seguirá la Real Audiencia” (Peña, 1910: 186).

El altar de San Martín de Tours, contrariamente, era el sitio en que se ubicaban en las ceremonias los representantes del gobierno local. La imagen del patrono no parece haber tenido capilla propia hasta ese momento, o al menos no la conocemos, aunque había varias tallas que lo representaban, entre ellas la antigua que se conserva y como vimos, otra en el altar mayor. En el nuevo edificio el altar se emplazaba en el brazo derecho del transepto, sitio de ubicación ceremonial de las autoridades del Cabildo y los funcionarios locales: “A la izquierda, y contiguo a V. E. [el Virrey] siguen los Asientos, y de la Real Audiencia, y al opuesto lugar la Ciudad y demás Tribunales” (Peña, 1910: 201), lo que era natural por el carácter de patrono del santo.

El retablo mayor finalmente, pertenecía al conjunto de la comunidad y como el destruido en 1752 tenía una cara trasera que admitía la circulación. La nutrida iconografía de su predecesor sería ahora simplificada: sólo la talla de la Inmaculada Concepción, patrona de la monarquía hispánica, estaba en el nicho único, sobre el que años después se colocó el conjunto de la Trinidad, en alusión al nombre de Buenos Aires. El punto focal del conjunto representaba así a la metrópolis y a la ciudad.

A la vista de la adscripción social e institucional propia de cada uno de los altares, el conjunto podría leerse como una articulación de ámbitos representativos de diverso carácter.



Esquema 3

En el plano arquitectónico, la Catedral de Masella implicó el paso de una construcción de composición poco sistemática a un régimen formal erudito. El nuevo diseño configuraba en un sistema espacial homogéneo lo que en el edificio de Azcona Imbertó era una sumatoria más o menos inorgánica de capillas y retablos, como se aprecia en la planta de 1692 (González, 1998: 50). Como eco del ordenamiento arquitectónico, el crucero y los testeros de las naves mostraban el equilibrio ideal de la comunidad colonial con sus poderes armónicamente distribuidos en torno de los dos espacios políticos esenciales, la metrópolis y la ciudad, que articulaban en un conjunto la acción complementaria de los aparatos religiosos (eje horizontal superior) y civiles (eje horizontales inferior), así como la oposición central-local marcada por los ejes diagonales.

2. Los nuevos retablos

En cierta forma, el recambio de retablos fue análogo a las modificaciones introducidas en el diseño arquitectónico. Hay ahora un discurso unificado en torno a ciertos principios estilísticos y conceptos. El tipo de comunicación que se establece a través de la simplificación extrema del programa iconográfico y de los cambios introducidos en sus condiciones de exposición opera en todos los retablos que se diseñan y construyen para el edificio de Masella, aportando una organización que armoniza con la claridad de los espacios y de la representatividad social.

El nuevo modelo fue planteado por Isidro Lorea al concebir el retablo mayor (1774-1784), que fue finalmente colocado, luego de una ardua disputa que se puede seguir en la colección de documentos publicada por Enrique Peña, en el centro del presbiterio (Peña, 1910: 158-183; Santas, 1993: 81-84). Todo el retablo [1], con su imponente arquitectura columnaria sirve de marco al nicho único, potenciado expresivamente por su exclusividad y por la escala y las características de su encuadre. El movimiento de la planta y el retroceso de la embocadura del nicho hacen más dinámica la relación con el observador que la ubicación exenta y la posibilidad de circunvalación acentúan. En realidad la obra es un tabernáculo, tipo que en México se ha llamado "ciprés", producto de la radicalización de las experiencias precedentes de Lorea, quien unos veinte años antes en el retablo mayor de San Ignacio había planteado un gran cuerpo único de planta cóncava en el que el nicho principal está flanqueado por intercolumnios curvos que conducen hacia el centro de la composición, jerarquizada sobre las calles laterales. Igualmente antes de 1770, en el retablo de Santa Catalina, el tallista vasco había potenciado la importancia del nicho central mediante el quiebre y esviado de las calles laterales (González et al. 1998: 62-79). Como en ellos, los elementos



Figura 1. Isidro Lorea, Retablo Mayor, planta y vista (replanteo y foto del autor).

arquitectónicos del retablo de la Catedral se aproximan ya al retorno clásico, aunque la fuerte organicidad claroscuro, la robustez del volumen, y la dinámica de la composición son todavía barrocas, a lo que se suma la ornamentación rococó de superficie. Las columnas, con el característico esgrafiado “brocado” de Lorea e incrustaciones de relieve en el fuste, soportan un entablamento ortodoxo rematado por una estructura de volutas berniniana que cubre el conjunto de la Trinidad, colocada allí recién en 1800 (AGN, Sala IX, 31.5.7: 31.12.1800).¹ El monumental templete porteño con su fuerte ritmo de columnas dispuestas en pantallas de arcos concéntricos generadas como una onda expansiva a partir del nicho central antecede a los típicos cipreses neoclásicos, como los que diseñaran Tolsá en la catedral de Puebla y Maestro en la de Lima, hacia 1800. Aquí Lorea no sólo jerarquiza el nicho central, como había hecho en sus anteriores diseños, sino que genera el desarrollo de todo el conjunto desde el impulso de ese núcleo, rompiendo radicalmente con la estructura tradicional de calles como antes había abandonado la de cuerpos ordenados en registros superpuestos. Curiosamente, pues el resultado final es muy diferente, emplea el mismo módulo compositivo que había usado en las calles laterales de San Ignacio, aunque planteándolo en forma convexa en lugar de cóncava y colocando en lugar de las imágenes laterales, una columna (González, 1998 b: 59). Si la planta delata el carácter nuclear y la organización concéntrica de la composición, la visión frontal en cambio muestra un esquema de tipo “embudo” a la manera del empleado en Santa Catalina. En la Catedral el tramo central recedido no es recto, sino un sector circular y así presupone como punto de organización su propio centro que se puede pensar representa el punto de vista de un observador ideal. También desde allí la composición se ordena en una sucesión de pantallas concéntricas. De este modo, el diseño sintetiza la tensión de estos dos centros que representan el sitio de la imagen y el punto de vista del fiel. El vínculo con el observador parece predeterminado en el diseño novedoso de Lorea.

1. “Cuentas de la Catedral de Buenos Aires”, AGN, S. IX, 31.5.7, registro del 31.12.1800: “Por 8 ps. que di al patrón Clabera y sus marineros para hacer el andamio y subir la Sma. Trinidad al lugar en que está colocada”.

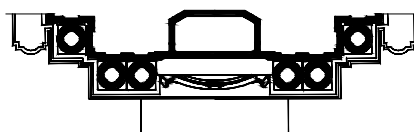
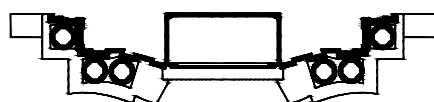


Figura 2 (izq.). Juan Antonio Gaspar Hernández, retablo del Santo Cristo, planta y vista (replanteo y foto del autor).

Figura 3 (der.). Juan Antonio Gaspar Hernández, retablo de San Martín de Tours, planta y vista (replanteo y foto del autor).

Los retablos del Santo Cristo [2] y de San Martín de Tours [3], en los brazos del transepto, completaban la escena central. Eran piezas casi gemelas, debidas a la mano del tallista valisoletano Juan Antonio Gaspar Hernández, quien seguramente había trabajado en el retablo mayor a las órdenes de Lorea² y fueron realizados hacia 1790 o poco después, ya que el 12.3.1791 el comerciante Gaspar de Santa Coloma declara su compromiso de costear la obra “habiéndome concedido el Rey Nuestro Señor la gracia de quedar exento de cargos concejiles de esta Capital, en virtud de la oferta que hice de hacer el Retablo de Nuestro Glorioso Patrono San Martín” (Gandía, 1957: 28-29), afirmando el año siguiente que ya lo tiene “puesto en planta y para el nicho donde se ha de colocar [el santo] se me ha dado la instrucción adjunta para el lienzo que debe llevar”. En marzo de 1793 había recibido el cuadro, pero este no lo satisfizo.³ En el del Santo Cristo está documentada la colocación de la cruz y algunos arreglos efectuados por Tomás Saravia entre 1794 y 1796 (Ribera y Schenone, 1948: 82), por lo que podemos considerar que los dos fueron montados en los primeros años de la década del 90 o poco antes de la Crucifixión. Ambos están compuestos por un solo cuerpo con nicho único, asentado sobre banco y sotabanco y tienen un ático que toma casi todo el ancho del cuerpo rematado con un frontón, planteo difundido por el diseño de Andrea Pozzo para el retablo de San Ignacio en el Gesù de Roma (1695-1699) y común en América en la primera mitad del siglo XVIII.⁴ El sistema expositivo de las imágenes se condensa en la calle central, ocupando los titulares el cuerpo y un relieve el ático, que representa la Resurrección en el caso del de la Crucifixión y la Gloria de San Martín en el del patrono de la ciudad. Los nichos principales están flanqueados por columnas corintias pareadas algo avanzadas a las que se agrega una columna en cada extremo sobre un plano recedido. Las plantas evidencian la simplicidad del esquema, que se reitera con la única modificación del leve esviado de los paños que enmarcan el nicho de Cristo y la consiguiente curvatura de la plataforma del cuerpo que lo acompaña. El planteo general remite al discurso clasicista, tanto en su clara y sencilla geometría compositiva como en la ortodoxia de sus elementos arquitectónicos y en su

2. Aunque no hay documentación que lo acredite, la talla de las guirnaldas de rosas de algunos de los tableros y algunos otros detalles tienen el estilo de Hernández, semejante en todas sus obras y más naturalista que el de Lorea, tendiente a estilizar las formas.

3. El cuadro no era la imagen central sino que constituía lo que en la época se llamaban “velos”, los que tenían como fin al igual que las cortinas, preservar las imágenes escultóricas, consideradas objetos de culto y que en el período que tratamos no estaban corrientemente a la vista de los fieles. Representaban a los mismos santos que cubrían, lo que muestra la diferente funcionalidad de la pintura y la escultura y su corrimiento, que se efectuaba en las celebraciones o funciones especiales, requería un ritual y vestimentas litúrgicas determinadas. Ribera y Schenone han estudiado varios de los que había en la ciudad en su artículo “Los lienzos corredizos y breve noticia del pintor Miguel Aucell”, (*Archivum*, Revista de la Junta de Historia Eclesiástica Argentina, tomo 1, cuaderno 2, Buenos Aires, 1944).

4. Los más notorios: el de San Ignacio de San Pedro, Lima y los del crucero de la Compañía de Quito, dedicados a San Ignacio y San Francisco Javier.

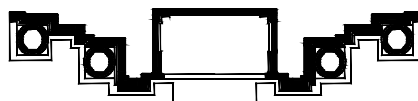


Figura 4. Juan Antonio Gaspar Hernández, retablo de San Pedro, planta y vista (replanteo y foto del autor).

austeridad ornamental. Una serie de tableros componen la decoración de banco y sotabanco, mientras que las columnas presentan el fuste esgrafiado, una solución común en los retablos de la ciudad, pero sin las incrustaciones talladas que eran también corrientes hasta entonces. A cada lado Hernández agrega tallas ornamentales y palmas y en el de San Martín, sobre dos pedestales por fuera de la estructura del retablo, las imágenes de bulto de San Sabino y San Bonifacio, patronos menores de la ciudad. Tan sólo el ático presenta una mayor densidad de adorno, compuesto por ánforas sobre pedestales, pilastras corintias y un frontón partido que les da remate inmerso en el tímpano curvo del frontón mayor.

El retablo de San Pedro [4] El retablo de San Pedro es contemporáneo de los dos que acabamos de describir. Aunque no se ha conservado documentación relativa a su autoría, ésta se desprende inequívocamente de las características formales, tanto de la composición en general, como de los detalles decorativos y el estilo de la talla y debe ser también atribuida a Juan Antonio Hernández. Como los que acabamos de ver, este retablo corresponde al tipo de nicho único, y materializa austeramente este planteo en una sola calle flanqueada por columnas y rematada por ático y frontón clasicista. La composición es la característica de Hernández: columnas corintias, como enmarque del nicho, a su vez flanqueado por dos pilastras decoradas con paños que penden sobre el arco de la hornacina sostenidos por querubines. Quizás el elemento más peculiar del conjunto sea el arco curvo y partido formado por el quiebre de la cornisa que arrastra en su flexión al entablamento decorado en su parte central con el emblema papal, generando un acento que tiene eco en dos segmentos curvos laterales. Es este detalle, característico de la retablística barroca, el que otorga cierta dinámica a una obra que por lo demás podría ser caracterizada simplemente como clasicista. El ático, flanqueado por pilastras, continúa la parte central del

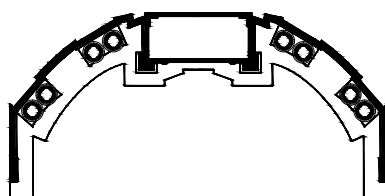


Figura 5. Juan Antonio Gaspar Hernández, retablo de Nuestra Señora de Dolores, planta y vista (replanteo y foto del autor).

cuerpo y presenta un óculo cegado a diferencia de los relieves o escudos comunes en los retablos de Hernández. Un arco carpanel muy rebajado remata el conjunto. El basamento es igualmente característico del autor: paneles con relieves decorativos que desarrollan una emblemática alusiva al tema. El nicho pequeño del banco y la imagen que contiene son agregados modernos.

El retablo de Nuestra Señora de los Dolores [5] está mejor documentado. La imagen donada por Matorras en 1756 se albergaba en un nicho con vidrio o fanal y recién en 1775, estando asentada provisoriamente en la iglesia de San Ignacio mientras se reconstruía la Catedral, se plantea la necesidad de hacer un retablo. En las actas de la junta del 23.3.78 se asienta que “expuso Nuestro Hermano Mayor se hallaba con noticia de qe. era preciso tratar sobre el retablo nuevo qe. para la colocación de Na. Madre Dolorosa se había de hacer en la capilla de la Iglesia mayor nueva (AGN, Sala VII, MBN 6608, f. 208)”. En los años siguientes se acumularon los réditos de los censos y los capitales redimidos “a fin de costear el retablo” (Ibidem, f. 218-218v.). Como dato curioso, consigno que parte del dinero con que José de Escalada pagó a Juan Eusebio Pérez de Arce su casa en la plaza, en cuyo predio construiría el conocido edificio de dos plantas para alquiler, fue a parar a ese fondo, ya que el vendedor tenía un censo de 500 ps. y deudas de réditos impagos que devolvió entonces, perdonándosele un resto por “por la extrema pobreza a que se halla reducido” (Ibidem, f. 225). Recién en 1787 se decidió hacer el encargo en concreto, en vista de que la edificación de la Catedral tocaba a su fin. El 30.11.87 se asienta que

Manuel de Basavilbaso, mayordomo de fábrica de la iglesia, le había advertido al Hermano mayor que estaba ya próxima a colocarse la Catedral nueva y que habiéndole franqueado para el uso de la Hermandad una de las piezas contra

sacristía en la nave (...) para el Altar de Nuestra Madre y Sra., instaba se hiciese el retablo y habiéndolo conferido con lo ya acordado de común acuerdo se nombraron Diputados a nuestro Hermano mayor y conciliario segundo, Dn Felipe Argibel para tratar con los Tallistas y primero con dn Juan Antonio Hernández a fin de que formen los diseños de mejor gusto, en la inteligencia que en el trono sólo se ha de colocar a Nuestra Madre y Señora y q.e con las correspondientes proposiciones del precio o precios según lo qe. hagan se traigan a esta Junta para su resolución; y que pr. nuestros hermanos Diputados se den las gracias al Sr. Basavilbaso (Ibidem, f. 247-247v).

La demora de casi diez años entre el momento en que se plantea por primera vez la cuestión del retablo en 1778 y la decisión de encargarlo, en 1787, coincidió con un cambio en el gusto que llevó a que en lugar de los autores que ocupaban la escena en las décadas del 60 y del 70, como Isidro Lorea y el portugués José de Souza, se pensara en hablar “primero” con Hernández, quien a diferencia del estilo transicional del vasco encarnaba las nuevas tendencias. El pasaje citado tiene el interés de mostrar una voluntad de composición explícita por parte de los comitentes: “*en el trono sólo se ha de colocar a Nuestra Madre y Señora*”, lo que implica una actitud activa de los cofrades en relación con la evolución formal e iconográfica de la obra. En febrero del año siguiente Hernández presentó “el diseño de dos retablos (...) habiéndose reconocido ser por un mismo estilo y (...) muy llanos, uno y otro”. El tallista había pedido 1700 ps. pero ofrecía alguna rebaja abriendo la posibilidad de estudiar “con algunos otros inteligentes” ciertas modificaciones “en lo que sin variarse lo sustancial del diseño pudiera arbitrarse” (Ibidem, f. 248-248v.). Pasarían todavía cuatro años hasta que se efectivizase el encargo cuya construcción se demoraba por que la hermandad dudaba si aceptaría el traslado a la nueva Catedral o se quedaría en la iglesia del Colegio de San Carlos. Recién el 3.4.1791 se señala que “habiéndose [la cofradía] trasladado a la Catedral en su nueva colocación no teniendo altar lo estaba haciendo con la decencia necesaria colocando a María Santísima y al Crucifijo de Nra. Hermandad bajo de dosel con espaldar y cortinas de tafetán carmesí, forrando lo demás de la pared con papeles pintados, de modo que pueda servir así interín se logre el retablo (Ibidem, f. 267). El 13.11.93 se consigna que “se hallaba colocado ya el primer cuerpo del nuevo retablo de nra. amadísima Patrona en su Capilla y qe. el resto se colocaría con la brevedad posible”. Se optó igualmente por encargar a Madrid “un Lienzo qe. sirviese de Velo, pintada en él una Sra. Dolorosa u otra pintura correspondiente”, por la que se pagarían unos 100 ps. (Ibidem, f. 282-282v.). El 13.7.1794 se asienta que “el Retablo de Nra Madre estaba concluido ya, colocado, y en disposición” y en el acuerdo del 20.10.1794 se transcribe el contrato con los doradores quienes “lo darían concluido pa. 1ro. de marzo del año próxmo. a satisfacción y contento de nra. Ve. Hermandad”. Pondrían ellos los materiales y utensilios para el efecto y la hermandad les pagaría 1750 ps. en tres partes iguales al principio, al medio y al fin de la obra”. De gracia dorarían y pintarían las andas nuevas de la imagen y la “Barandilla de fierro” (Ibidem, f. 291v.). El 17.05.1795 la cofradía debía 1046 ps. de la hechura del retablo, dorado, andas, sacras, lavabo, Evangelio y velos del nicho y se encarga al hermano mayor González Bolaños que termine con el retablo en virtud del gran “celo y eficacia” con que se desempeñó (Ibidem, f. 300).

El diseño realizado por Hernández era novedoso en la ciudad, con su composición basada en el nicho como centro de un hemicycle y una bóveda absidal como remate. Ciertamente recuerda en escala menor el planteo del retablo mayor de San Ignacio ejecutado por Lorea en la década del 60, pero acentuando su geometría y la centralización, al abolir las esculturas laterales, reemplazadas por reservas con relieves adosadas en los llanos de los intercolumnios. El retablo retomaba fórmulas castellanas de mediados de siglo XVIII, como el retablo de la Inmaculada que se halla ahora en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid (1753) con el que guarda similitud evidente de concepción, aunque depurado del aparato ornamental

barroco. No conocemos la otra propuesta presentada por el tallista pero quizás la diferencia radicara en el diseño de la planta, que como vimos comúnmente presentaba en los retablos de Hernández una disposición rectilínea mientras que en el caso del retablo de la Dolorosa la composición sigue una forma envolvente única en su obra. Parece probable que haya presentado una variante “estándar” y la novedosa disposición semicircular que finalmente se llevó a cabo, resueltas ambas con elementos y carácter semejantes.

3. La iconografía de los retablos

Como acabamos de ver, la iconografía de los retablos de la Catedral presentaba dos tipos de obras: por un lado los titulares en el nicho principal y en el ático una imagen complementaria, un relieve alusivo o un emblema. Por el otro, las que emergían de la serie de tableros que adornaban el basamento, y que fueron introducidos por Lorea en el retablo mayor en reemplazo de los motivos puramente ornamentales que ocupaban el mismo sitio en sus obras anteriores.

El retablo mayor. El diseño de Lorea para el altar mayor no sólo introdujo novedades en los aspectos compositivos sino también en relación con el modo de poner a la vista del público el desarrollo iconográfico. Los retablos porteños de las décadas anteriores a 1780 mostraban una sobriedad contrastante con el ornamentalismo español, mejicano, quiteño o peruano. Este proceso fue justamente llevado adelante en Buenos Aires por Lorea, quien potenciando en sus obras el dinamismo de la planta y dando preeminencia al nicho central, focaliza el interés en el tema principal. En la Catedral Lorea por primera vez en la ciudad reduce la iconografía del cuerpo a un tema único –la Inmaculada Concepción– con el agregado en el ático de la Trinidad, al mismo tiempo que reemplaza en el sotabanco las rocallas y festones por paneles de mayor complejidad iconográfica. En cierta manera esta densificación complementa la radical reducción producida en el plano de las imágenes principales y como veremos en seguida, es útil para reintroducir un modo de relato sin menoscabar la pregnante unicidad de la imagen central. Es sin duda de interés el hecho de que este complemento aplicado sobre el basamento mantiene la focalización perceptiva del conjunto en el tema único, al mismo tiempo que agrega significaciones que a cierta distancia operan como simples ornamentos.

Diagrama de la distribución de paneles en el banco y sotabanco

Los tableros [6] representan en parte motivos ornamentales, como era costumbre. En parte, introducen elementos de la realeza y la tradición imperial, así como trofeos militares y emblemas de las Artes y las Ciencias, en alusión a la política borbónica. Es de notar que en el retablo mayor, y sólo en él, la iconografía de los emblemas es absolutamente laica, lo que complementa las alusiones políticas de la titular y la Trinidad a la monarquía y la ciudad con un despliegue de temas que remiten tanto a la tradición como a las transformaciones en curso.

Figura 6. Paneles del retablo mayor.

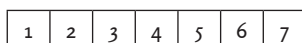




Figura 7. Paneles del retablo del Santo Cristo.

RETABLO MAYOR - ICONOGRAFÍA	
Ático	
Trinidad	
Cuerpo	
Inmaculada Concepción	
Sotabanco – Lado izquierdo	Significación simbólica
1 Bandera, coraza, trompeta, rocalla	Trofeo militar
2 Columna, mapamundi, compás, libro, paño, pergamino, escuadra, catalejo	Emblemas de las Ciencias
3 Rocalla con carcaj	Ornamental
Sotabanco – Centro	Significación simbólica
4 Rocalla, rosetón, laurel, espada, cetro, lanza, corona real	Poder real y ornamental
Sotabanco – Lado derecho	Significación simbólica
5 Rocalla con espada, lábaro con cartela e inscripción SPQR” (Senatus populusque romanum) y águila	Tradición imperial
6 Modelo, paleta, compás?	
7 ????	

Cuadro 2. Diagrama de la distribución de paneles en el banco y sotabanco



Los retablos de Hernández. En los cuatro retablos que realiza, Hernández retoma la fórmula de Lorea: una sola imagen en el cuerpo, complementada con otra en el ático y relieves en los tableros inferiores- agregando igualmente elementos simbólicos acordes con el tema que introducen narraciones o conceptos ligados al titular del retablo. En el

retablo del *Santo Cristo*, la iconografía tiene por centro la Crucifixión, complementada por la Resurrección del ático, es decir el sacrificio de Cristo y el triunfo sobre la muerte. Los paneles del basamento [7] presentan los siguientes temas

RETABLO DEL SANTO CRISTO DE BUENOS AIRES - ICONOGRAFÍA		
Ático		
Resurrección de Cristo		
Cuerpo		
Santo Cristo		
	Banco – Lado izquierdo	Significación simbólica
1	Cruz, cáliz, hostia, incensario y naveta	Símbolos de la Eucaristía y el culto
2	Corona de espinas, INRI sobre ménsula	Símbolos de la Pasión
	Banco – Lado derecho	Significación simbólica
3	Sepulcro, banderola, paño sobre ménsula	Símbolos de la Resurrección
4	Tiara papal, Evangelios con siete señaladores (sellos apocalípticos, llaves, antorcha)	Los evangelios y la Iglesia.
	Sotabanco – Lado izquierdo	Significación simbólica
5	Martillo, tenaza, clavos	Instrumento de la Pasión y símbolo de la Crucifixión
6	Escalera, caña y paño	Instrumento de la Pasión y símbolo de la Crucifixión
7	Gallo, jarra, alabarda y banderola	Símbolo de la Pasión (Juan, 13, 38)
	Sotabanco – Lado derecho	Significación simbólica
8	Columna de la flagelación, antorcha y farol	Elementos de la Pasión y símbolos de la Crucifixión
9	Caña con esponja, lanza y paño	Instrumento de la Pasión y símbolo de la Crucifixión.
10	Espada, alabarda, mano y oreja de Malco	Representación de un momento de la Pasión

Cuadro 3. Diagrama de la distribución de paneles en el banco y sotabanco



La iconografía de los paneles presenta en los tableros centrales del banco (2 y 3) símbolos del sacrificio de Cristo y su triunfo sobre la muerte, y en los dos laterales (1 y 4), la consecuente institución de la eucaristía y el culto a través del relato de los evangelios y la institución de la Iglesia. Los del sotabanco ilustran en cambio los instrumentos y momentos de la Pasión (5 a 10) y algunos paneles conservan un sentido puramente ornamental. El conjunto complementa el tema central de la Crucifixión-Resurrección agregando una especie de *amplificatio* basada en descripciones y pruebas de la proposición principal.

El retablo opuesto, dedicado a *San Martín de Tours*, muestra al santo en el nicho principal y su glorificación en el relieve del ático, es decir el equivalente a la resurrección en el del Santo Cristo y que como aquel, presenta el tema del triunfo sobre la muerte. Seguramente debido a que el altar representaba a la ciudad, y ésta tenía otros santos patronos de segundo orden, pareció adecuado incluirlos en el retablo. Hernández, lo resolvió adjuntándolos en sendos pedestales uno a cada lado del basamento. Esta solución muestra bien hasta que punto se pretendía conservar la estructura de nicho único, desplazando a una posición exterior al organismo del retablo a los dos subpatronos que



complementaban el programa iconográfico de la ciudad, dedicado a sus protectores y que unas décadas antes hubieran sin duda ocupado los nichos laterales. En el banco y sotabanco se despliega una iconografía simbólica [8] cuyos temas son

Figura 8. Paneles del banco y sotabanco del retablo de San Martín de Tours.

RETABLO DE SAN MARTÍN - ICONOGRAFÍA		
Ático		
Gloria de San Martín		
Cuerpo		
San Martín		
Pedestales adjuntos		
San Sabino y San Bonifacio		
Banco – Lado izquierdo		Significación simbólica
1	Cornucopia, laurel, haz de leña	Triunfo y abundancia
2	Incensario, cruz, libro, calavera, rosario, medalla, cirio	Símbolos de la vida religiosa
3	Sol, palma, libro, serpientes, mundo	Cristo y la palabra de Dios expulsando el mal del mundo
4	Cruz, mitra, libro, candelabro, capelo, cirio, cojín, crisol, campanilla, báculo, estola	Símbolos de la vida religiosa y la institución eclesiástica
Banco – Lado derecho		Significación simbólica
5	Jícara con bandeja, candeleros, cirios, espigas, uvas, corona de rosas, libro, paño, cáliz, portaviático	Símbolos de la vida religiosa, la eucaristía y la abundancia celestial
6	Libro, reloj de arena, fuente con pescados y frutas, cirio, cinta, copón	Símbolos de la abundancia de la vida cristiana y de lo efímero del tiempo humano
7	Nube con ojo de Dios, fénix, cruz, palma, laurel, basamento	Símbolos de resurrección de Cristo y el triunfo sobre la muerte
8	Cuerno de la abundancia, compás, corazón encendido, flecha	Triunfo y abundancia, fervor religioso, la perfección de la medida (Cristo)*
Sotabanco – Lado izquierdo		Significación simbólica
9	Florero con rosas	Ornamental
10	Mitra, libro, cinta	Símbolos eclesiásticos
11	Tambor, bandera, cinta, trompeta	Arreos militares
12	Cartela, león, carcaj, espada, basto	Trofeos militares
13	Alfanje, trompeta, laureles, cinta	Arreos militares

* Ver Iván de Roxas y Ausa, *Compás de perfectos. Cristo crucificado*, Madrid, 1683, pp. 13 ss.

14	Peto y faldellín, banderas, trompeta, busto, águila	Trofeos militares
Sotabanco – Lado derecho		Significación simbólica
15	Coraza, faldellín, trompeta, bandera, espada, carcaj	Arreos militares
16	Casco, carcaj, laureles, cinta	Arreos militares
17	Coraza, lanzas, espada curva, cinturón, bastón de mando	Arreos militares
18	Cartela, carcaj, arco, tarja	Arreos militares
19	Sombrero, espada curva, cofre	Símbolos de la vida civil
20	Jarrón con flores	Ornamental

Cuadro 4. Diagrama de la distribución de paneles en el banco y sotabanco

		1	2	3	4		5	6	7	8				
9	10	11	12	13	14		15	16	17	18	19	20		

Los paneles presentan dos líneas de significación que coinciden con las dos partes del basamento: en el banco elementos que simbolizan la vida religiosa; en el sotabanco el pasado militar del titular. Dentro de cada registro Hernández trabaja con un criterio de simetría axial para definir los temas, correspondiéndose aproximadamente cada uno con el que ocupa el mismo lugar al otro lado del eje central (comparar los tableros 9-20, 10-19, 11-18, 12-17, 13-16, 14-15).

En el de *San Pedro* presenta en el nicho principal al apóstol, en el tipo iconográfico que lo muestra como sumo pontífice. En el frontón partido muestra el emblema papal y en el ático un óculo con una cartela. Había en la mesa del altar una imagen de Santa Florencia de cera, que seguramente se agregó en el siglo XIX (Mosé, 1999: 169).⁵

5. "Una imagen de Santa Florencia de Tamaño natural modelado en cera con admirable realismo, incluidos en su cuerpo reliquias insignes de la santa" (Mosé, 1999: 169).

RETABLO DE SAN PEDRO – ICONOGRAFÍA		
Frontón y ático		
Tiara papal y cartela con pergamino		
Cuerpo		
San Pedro		
Banco – Lado izquierdo		Significación simbólica
1	Delfín con rama de acanto	La salvación, la vida y la inmortalidad
2	Garrote y piel de león con inscripción "FORTITUDO"	Poder y fuerza de Cristo
3	Espigas, vid, cruz episcopal, báculo, capelo cardenalicio y libro abierto con el cáliz y la hostia y la leyenda: "EPISTOLAE BEATI PETRI APÓSTOL INCIPIT EP EST LA PRIMA"	Símbolos de la eucaristía y de la institución eclesial y escritos de Pedro
Banco – Lado derecho		Significación simbólica
4	Hisopo, bonete, cruz, llaves, vela encendida, vinajeras y libro con la leyenda: "LIBER PROPHETIARUM PROPHETIA PRIMA"	Símbolos de la institución eclesial y de la liturgia y textos de los profetas
5	Cartela con inscripción "SAPIENTIA", laureles y sierpe	Alusión a la sabiduría
6	Delfín y rama de acanto	La salvación, la vida y la inmortalidad

	Sotabanco – Lado izquierdo	Significación simbólica
7	Timón con rostro, sogas y cesta	La nave de la Iglesia y la huída de Pedro
8	Repisa con flores	Ornamental
9	Remo, ancla y corona de laureles	La nave de la Iglesia, la esperanza y el triunfo
	Sotabanco – Lado derecho	Significación simbólica
10	Jícara con pez, remo y tridente	La nave de la Iglesia, elementos alusivos a escenas de la vida de Pedro
11	Flamero	Ornamental
12	Tonel, mástil, aparejo, vela, estandarte	La nave de la Iglesia

Cuadro 5. Diagrama de la distribución de paneles en el banco y sotabanco

1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12



Figura 9. Paneles del retablo de San Pedro.

La iconografía del banco y sotabanco [9] intercala también paneles con elementos simbólicos con otros meramente decorativos, compuestos por desarrollos ornamentales de la hoja de acanto. El armado iconográfico sitúa en los paneles extremos del sotabanco (7 y 12) emblemas náuticos, en los intermedios (8 y 11) elementos de tipo ornamental que admiten también una lectura simbólica, como flores y flameros y en los paneles interiores (9 y 10) nuevamente elementos náuticos. El banco presenta en los extremos (1 y 6) motivos ornamentales-simbólicos relativos a Cristo y la Iglesia, en los intermedios (2 y 5) las virtudes de la Fortaleza y la Sabiduría y en los internos (3 y 4) los símbolos de la institución eclesíástica y la eucaristía en uno y de la Iglesia y el culto litúrgico en el otro y en ambos referencias textuales relativas a Pedro (3) y a los profetas (4). La iconografía elegida gira en torno a la institución eucarística y a la eclesíástica, que Pedro representa, y a su fortaleza y sabiduría en su conducción. La abundancia de elementos náuticos en el sotabanco debe entenderse como una apelación a la Nave de la Iglesia, conducida por Cristo a la salvación de las almas y como una alusión a la pesca milagrosa de Pedro. El banco presenta al delfín -la salvación-, la eucaristía y las virtudes precisas, mientras que el sotabanco ofrece símbolos de la Iglesia como conductora de los hombres. Cabría agregar, como síntesis de la temática del retablo el emblema papal que se ubica en el tímpano del frontón curvo, símbolo de la dignidad máxima de la Iglesia católica representada en primer lugar por el apóstol titular.

Tratándose de una obra destinada a albergar sólo la imagen de la titular, como pidieron expresamente los hermanos, el programa iconográfico del *retablo de Dolores* está desarrollado en los tableros que cubren el banco y el sotabanco, así como en los dos grandes medallones que toman en cada uno de los llanos de los intercolumnios laterales el lugar de las imágenes que normalmente hubieran ocupado esas calles. En el ático, un ángel sostiene una cartela con un verso del Stabat Mater.

RETABLO DE LOS DOLORES - ICONOGRAFÍA		
Ático		
	<i>Ángel con cartela e inscripción: CUICOM / PARABO/TE 'MAC/NA EST / ENIM VE/LUT MAT/RE CON/TRITIO / TUA.</i>	
Cuerpo		
<i>María de los Dolores</i>		
Cuerpo – Lado izquierdo		Significación simbólica
1	<i>Vara con sierpe, jarra, frascos para óleos, vara con hojas</i>	<i>Cristo (Moisés, 21: 4 y Reyes, 18: 4), instrumento de la Pasión, gracia divina (en algunos sacramentos), tronco de Jesé.</i>
2	<i>Ancla con delfín en escudo con volutas, altar sacrificial, espada curva, lanza, casco</i>	<i>El alma cristiana guiada hacia la salvación, ofrenda, elementos militares</i>
Cuerpo – Lado derecho		Significación simbólica
3	<i>Cornucopia, frutos, espigas, racimos, vela con aparejos, remo, bordón con cantimplora, grillete o esposas, cepo, caja?</i>	<i>Abundancia, frutos de la tierra prometida, elementos náuticos y de peregrinación (camino de la vida), elementos de prisión y tortura</i>
4	<i>Barco en cartela con volutas, libro, cruz, farol, lanza, casco, carcaj, rosario con medalla escapulario con S, arco</i>	<i>La salvación, Testamentos, Cristo y la Crucifixión, instrumento de la Pasión, elementos de trofeos (lucha), devoción a la Virgen, esclavitud [a la Virgen]</i>
Banco – Lado izquierdo		Significación simbólica
5	<i>Triángulo con nombre de Jehová, pergamino, flamero, incensario, barra con gloria y ojo de Dios, escapularios</i>	<i>Trinidad y Jehová, Antiguo Testamento, sabiduría y palabra divina, las plegarias de los fieles elevándose hacia Dios, Dios, yugo de Cristo</i>
6	<i>Escala, nubes y mar, arca, altar sacrificial del templo de Jerusalén</i>	<i>Escala de Jacob, Noé, El altar y los panes de la Proposición (Moisés)</i>
7	<i>Tablas de la ley, lira, corona real, cetro, cesto, vara con sierpe [REGINA PROFETORUM]</i>	<i>Mandamientos, David, la realeza, los salmos y la música divina, Moisés, adoración de los seguidores de Moisés</i>
8	<i>Libro, tiara, llaves, cruz de palo invertida, espada, palma [REGINA APOSTOLORUM]</i>	<i>Testamentos, emblemas papales, San Pedro, San Pablo, martirio y triunfo sobre la muerte</i>
9	<i>Jarrón con rosas</i>	<i>María</i>
Banco – Lado derecho		Significación simbólica
10	<i>Jarrón con rosas</i>	<i>María</i>
11	<i>Rueda dentada, cuchillo, sierra, garrotes, antorcha, palma [REGINA MARTIRUM]</i>	<i>Conjunto de instrumentos de martirio, triunfo en el martirio</i>
12	<i>Bonete, mitra, plumas, libro, vestidura eclesiástica [REGINA CONFESORUM]</i>	<i>Obispos y dignidades de la Iglesia, evangelistas y doctores, Testamentos, pertenencia a la Iglesia</i>
13	<i>Corazón encendido, corona de rosas, corona de espinas, cruz, iris</i>	<i>Amor y caridad cristianos (Samuel, 16: 7), María, la Pasión, Cristo y la Crucifixión (Marcos, 15: 16 – 18), Emblema de la Virgen</i>

14	Capelo cardenalicio, libro o misal, cruz coronada de laureles, escapulario, rama florida, flamero, pluma	Jerarquía eclesiástica, Testamentos, Cristo, la Crucifixión y el triunfo, yugo de Cristo, tronco de Jesé, la sabiduría y la palabra divina, evangelistas y doctores
15	Gallo, guante	La negación de Pedro, episodio en casa de Anás
Sotabanco – Lado izquierdo		Significación simbólica
16	Jícara, bandeja, paño, clavos	El lavatorio e instrumentos de la Crucifixión
17	Columna con soga, corona de espinas, haz leñoso, azote, caña con hojas	La flagelación y la coronación de espinas
18	Cáliz, espada y oreja de Malco, antorcha, bolsa de dinero	Gethsemaní (Marcos, 14: 23 – 24, Salmos, 116: 13), elementos del Prendimiento, la traición de Cristo (Juan 18: 19)
19	Jarrón con rosas	María
Sotabanco – Lado derecho		Significación simbólica
20	Jarrón con rosas	María
21	Tenaza, martillo, farol	Instrumentos de la Pasión
22	Escalera, vestiduras, banderola SPQR (Senatus populusque romanum)	Instrumentos de la Pasión, enseña romana
23	Paño con santa faz, caña con esponja, lanza	Camino al Calvario (evangelio apócrifo de Nicodemus), instrumentos de la Crucifixión
24	Pergamino con inscripción: "JESU NAZARENUM REX JUDIORUM"	La Crucifixión (INRI, Mateo, 27: 37, Juan, 19: 19 – 33)

Cuadro 6. Diagrama de la distribución de paneles en el banco y sotabanco

1			2			3			4		
5	6	7	8	9	10	11	12	13	14		
15	16	17	18	19	20	21	22	23	24		

El programa iconográfico. Como es común, símbolos y ornamentos se hallan por momentos imbricados, como ocurre con el uso de las jarrones con rosas, que al mismo tiempo que forman parte de los repertorios ornamentales corrientes, representan a María. La disposición general [10] está organizada por bandas de unidades temáticas que coinciden con el desarrollo de cada uno de las partes componentes del basamento. El sotabanco está ocupado por un conjunto de signos que aluden a los misterios dolorosos de María, es decir a momentos de la Pasión de Cristo: En algunos casos se trata de los símbolos genéricos de la Crucifixión (16, 21, 22, 23, 24), mientras que en otros aluden a escenas particulares de la Pasión (15, 17, 18), pero referidas todas a los dolores de María: la agonía en Gethsemaní, la Flagelación, la Coronación de Espinas, el Camino al Calvario y la Crucifixión, temas que estaban prescritos para las pláticas de la cofradía de los viernes a la tarde del cada tercer decenario.

Débase en este Tercer Decenario considerar como Cristo nuestro Bien, ya de 33 años, llegando a la hora de cumplir la redención del género humano a costa de su Muerte se dispone para ella dejando aquel testimonio de su excesivo amor con la institución del Ssmo. Sacramento del Altar; de aquí se pasa al Huerto de Gethsemaní, adonde triste, congojado y agonizante orando al Padre derramando en sudor la sangre; desde aquí un Discípulo con fingido beso, lo entrega a sus enemigos los cuales arrastrando y maltratando aquella ssm. humanidad le llevan a Anás y Caifás en cuya presencia lo burlan; y abofetean; de aquí lo presentan a Pilatos, por cuya sentencia como ruín y malhechor atado a una Columna, fue cruelmente cargado de azotes, vestido por escarnio de púrpura y coronado dolorosamente de espinas. Luego míralo con el peso

de la Cruz a cuestras por las calles de Jerusalén y que llegado finalmente al Calvario, con aquellos deshumanados (sic) sayones lo desnudan y enclavan en una Cruz, adonde afrentosa y dolosamente acaba la vida (AGN, Sala VII, MBN 66o8, fs. 34-35).

Es del mayor interés la explícita relación existente entre el contenido asignado a las pláticas y su representación en los paneles del retablo que de ese modo reproducía visualmente el discurso que se ofrecía a los cofrades. La iconografía del banco presenta en cambio una temática tratada complementariamente a derecha e izquierda del paño central: mientras que del lado izquierdo se presentan símbolos alusivos a personajes y hechos del Antiguo Testamento: Jehová, la escala de Jacob y el arca de la salvación de Noé, el derecho muestra otros referidos al cristianismo, que se vinculan como pares especulares: al nombre de Dios Padre y su palabra expresa en el Antiguo Testamento del extremo izquierdo (5) se contraponen en el derecho los símbolos de Cristo, el Nuevo Testamento y la pluma de los evangelistas y doctores (14). A las figuras de Jacob y Noé (6) se enfrentan la de Cristo, la Virgen y el amor cristiano (13) (tal vez como complemento de la rectitud de Noé). Finalmente David y Moisés (7) son la otra cara de la Iglesia, los testamentos y los evangelistas y doctores (12) que dieron forma a la doctrina. Sólo en los paneles centrales del banco se abandona este esquema de contraposiciones unificando la temática en torno al martirio y el triunfo sobre la muerte a través de la Iglesia (8, 11) y de los motivos simbólico-ornamentales de los jarrones con rosas del banco y el sotabanco (9, 10, 19, 20). Sobre esta lectura tal vez pueda también superponerse la de la representación de algunos de los diferentes roles de María correspondientes a las letanías, esto es, como *regina profetorum* (7), *regina apostolorum* (8), *regina martirum* (11) y *regina confessorum* (12).⁶ La iconografía de las reservas del cuerpo parece estructurada en torno a la idea de la prefiguración de Cristo, la ley y la gracia (1) y la figura de Cristo, su sacrificio y la Iglesia (4), que ocupan los extremos, y los beneficios derivados de su seguimiento en el camino de la vida: la salvación (2) y la prosperidad (3) en los intercolumnios internos. Se superpone a estos conjuntos una iconografía de arcos militares e instrumentos de prisión y tortura representativos del mundo pagano al que el cristianismo se impuso.

6. Debo esta observación, al igual que otras precisiones sobre la simbología iconográfica de los tableros, al profesor Héctor Schenone.

El retablo de la cofradía de los Dolores presenta algunos rasgos que conviene resaltar. En primer lugar el hecho de que su disposición general con un nicho único fuera encargada por los cofrades. En segundo lugar el peculiar diseño en forma de ábside con la bóveda que lo cierra en la parte superior, derivada como señalamos de modelos barrocos castellanos pero adaptada a la estética clásica imperante a fines del siglo XVIII. Finalmente, es también particularmente llamativa la vinculación de la iconografía seleccionada con los relatos propios de las circunstancias de la Pasión que rodeaban la figura misma de la titular. Querría subrayar que esta iconografía, que podría parecer convencional, tiene contrariamente una relación explícita y aún erudita con el tema del retablo. Esto queda claro en el carácter programático expuesto y manifiesto tanto en la selección temática como en su ordenamiento compositivo, pero también en la precisión de algunas de las referencias. A modo de ejemplo: en uno de los paneles del lado derecho del banco (13) aparece una flor de Iris. El Iris competía con el lirio como flor representativa de María, pero por su carácter de lirio en forma de espada era aplicado especialmente en alusión a los dolores de María en la pasión de Cristo (Ferguson, 1955: 39). Su inclusión en los tableros decorativos del retablo implica así una voluntad de representación alusiva muy ajustada a las características del tema y su tradición simbólica. Finalmente, la analogía entre la iconografía expuesta y las temáticas abordadas por los hermanos en las pláticas previstas, como la presencia en la cartela del ángel de los versos del *Stabat Mater* que los cofrades entonaban en sus procesiones, testimonian la uniformidad de discursos plásticos, textuales y orales, donde los relieves, las telas y el dorado ponían a la vista simbólicamente los valores y las ideas que se buscaba promover, retrotrayendo así al antiguo *motus animi* que la retórica antigua legó a la prédica cristiana.

El conjunto de los retablos de Juan Antonio Hernández presenta, como vimos, una concepción similar en la organización de la iconografía simbólico-ornamental del basamento a la empleada por Lorea en el retablo mayor, pero en los del valisoletano adquiere el carácter de una fórmula. Esta concepción implicaba la elección de líneas temáticas o conceptos a ilustrar, en función de las características del titular del retablo, de la cofradía, del comitente o de su uso, así como su ordenamiento en conjuntos más o menos unitarios de motivos aplicados a las diversas partes del basamento y eventualmente al cuerpo (Dolores). Sin pretender fijar un criterio excluyente para la determinación de estos registros, con excepción de los paneles de San Martín, los otros presentan en el banco una línea de ideas más generales (equivalencias entre el Nuevo y el Viejo Testamento en el de Dolores, Cristo, la salvación y la institución de la eucaristía en el de San Pedro y el sacrificio de Cristo, el triunfo sobre la muerte y la institución de la eucaristía en el del Santo Cristo), mientras que el sotabanco ilustra situaciones o conceptos particulares, como la Pasión o la significación alegórica de la Iglesia. Finalmente y como ya dijimos, estos temas se desarrollan especularmente siguiendo un criterio analógico de simetría en torno al eje central.

La uniformidad de esta decoración, junto a la del estilo neoclásico empleado y la austera composición de los retablos, que con la variante absidal del de Dolores conforman un discurso visual estudiado y homogéneo que hace eco a la regularidad compositiva de la arquitectura italianizante de Masella y a la armonización de la representación social dispuesta en los altares que señalamos. Han quedado atrás las variopintas capillas del edificio de Azcona Imberto, la dispersión de las cofradías por diversos sectores de la iglesia y la espontánea organización de los altares, que en algunos casos no pasaba de un fanal (Dolores) o, como el del Santo Cristo, de unas gradas con un nicho encima flanqueadas por cajoneras y adornadas con cuadros de los reyes, paisajes, macetitas e infinidad de pequeñas alhajas, bujías, colchas, telas y colgaduras ricas. En la nueva obra, inaugurada en 1791 todo se reordena en un canon proporcionado y racional, limpio de ornamentación menuda y quizás también de la devoción ferviente que se adivina detrás de la exuberancia y la sobrecarga de las formas. Sin duda el barroco había pasado, pero dejaba algunas marcas en el nuevo orden, fundamentalmente la gran impronta del retablo mayor dominando el espacio circundante y mostrando a la patrona de los reinos en un marco de columnas movidas sobre el que se apoyaba la ciudad figurada en la Trinidad. Desde ese punto focal la perspectiva ordenaba los poderes subsidiarios representados con exclusividad en cada uno de los retablos, en los que la reaparición de relatos simbolizados en los tableros no desdibujaba la claridad con que se exponían las imágenes titulares.

Esta voluntad de claridad y unidad compositiva y performativa se hizo explícita en la discusión acerca de la ubicación del retablo mayor y, sobre todo, del coro. En 1782 las autoridades se disponían a montar el retablo que estaba terminando Isidro Lorea, pero se dudaba si colocarlo en el crucero, en medio del presbiterio, sobre el panteón –con transgresiones al ritual y a la resistencia de los materiales-, recedido contra el muro testero o un poco separado de él. La discusión acerca del lugar de emplazamiento estaba condicionada también por la ubicación del coro. Tanto el obispo Malvar y Pinto como el mayordomo de fábrica Domingo Basavilbaso –y luego su hijo Manuel- opinaban que el retablo debía colocarse en el crucero y el coro de canónigos en el presbiterio. La argumentación con que pretenden vanamente persuadir a Vértiz y al Cabildo Eclesiástico contiene varios tópicos. Primeramente, (1) *la modernidad de la solución*: “en varias iglesias de España, de fábrica moderna y generalmente en los demás Reinos Católicos de Europa se ponen los Coros en el Presbiterio o a la espalda del Altar mayor”. El modelo era la iglesia de la Colegiata de San Isidro de Madrid. Luego, (2) “la mayor comodidad del Pueblo” debido al espacio que el coro quitaba a la nave, finalmente (3) “la hermosura de que se priva al templo poniéndose el coro abajo y a la entrada”. En otros párrafos los partidarios del cambio desarrollan esta idea aduciendo que “de

colocarse en la nave de abajo el Coro se le quita a la Iglesia aquel golpe de vista, de suntuosidad que tendrá tropezando a la entrada con la máquina de madera que debe componer dicho Coro” (Peña, 1910: 202, 205, 198). Los argumentos contrarios también son elocuentes. Además de advertir sobre contradicciones con las máximas canónicas se (1) desacredita el ejemplo de San Isidro, “atento a que aquella no es catedral”, afirmando que el coro abajo es una cuestión de “identidad” en los edificios catedralicios siendo “invariable costumbre que han observado las Catedrales Americanas”, las que debían uniformarse siguiendo el modelo de la catedral de Sevilla declarada por “la Ley del Reino (...) Madre de las erigidas en este nuevo Mundo” (Ibidem: 192). Esta afirmación testimonia una práctica tradicional en las catedrales españolas y americanas. Sin embargo es quizás más interesante el segundo argumento, que embate contra la idea del “golpe de vista” y de la hermosura de un ámbito despejado y diáfano. El chantre José Román y Cabezales señala que (2) el “tropezar” con el coro no es defecto, sino requerimiento y que las catedrales “no solicitan el golpe de vista ni la mayor claridad” sino más bien todo lo contrario, (3) un ámbito preservado de la distracción que la luz y la visibilidad clara de los objetos provocan y especialmente, un coro enrejado y con pared divisoria que impida “el registro” y donde “allí enclaustrados los Canónigos queda[e]n separados del tropel de concurrentes que se agolpan a sus funciones” (Ibidem: 192-193). Dos concepciones se oponen en el debate: la idea “moderna” de generar un ámbito a la italiana, diáfano, captable en su organización total y “transparente” y la tradición española que contrariamente, asignaba valor al “enclaustramiento” y a la segmentación del espacio catedralicio impuesta por el coro “abajo”, convirtiendo a la iglesia en un circuito procesional en torno a los dos núcleos que formaban el coro hacia los pies, y el altar hacia la cabecera del templo, ambos desplazados unos tramos hacia el centro de la nave con el fin de liberar el paso por detrás y permitir la circulación procesional y a la vez unidos por una pasarela que los comunicaba y cerraba completamente el paso en la nave central. Este modelo, derivado de la tradición gótica y que había modernizado su composición abandonando la girola (Sevilla, Segovia, Salamanca) y su sistema constructivo y decorativo adoptando el discurso renacentista (Granada, Jaén, donde se reúnen ambas transformaciones), llegó a América como una fórmula consagrada, especialmente en el diseño de Herrera para Valladolid y fue puesta en práctica con variantes en las catedrales de México, Puebla, Cuzco y Lima. Quizás en virtud de esta prosapia, pero más seguramente por respeto a la orden de no innovar emitida por la Corona el 23.2.1779 (Ibidem: 201), el Virrey, que en principio apoyó la iniciativa renovadora, decidió sostener el punto de vista tradicional y dejar el coro en la nave, lo que momentáneamente se efectuó, aunque como se aprecia, triunfó finalmente la propuesta “moderna”.

Más allá de sus efectos prácticos, la discusión acerca de la ubicación del coro deja a la vista la búsqueda de un nuevo modelo para la Catedral de Buenos Aires. El diseño de Masella, formado en Italia, lo encarnaba bien con su cuidadosa articulación de partes y la unidad perceptiva del conjunto que el coro rompía. La amplitud de escala y el ámbito despejado permitían amplias visuales y la monumental arquitectura del retablo mayor, constituía –y constituye todavía- un imponente punto focal que remata y unifica la perspectiva de quien accede al edificio. La cúpula que arruinó a Masella marca un acento en el centro del crucero, a cuyos lados se abren los amplios brazos que conducen a las capillas del Santo Cristo y de San Martín, mientras que las naves laterales llevan a las de los Dolores y San Pedro. La simetría, el ritmo y la claridad de articulación de las capillas plantea una situación que ilustra la afirmación de Vértiz, quien pese a haber apoyado la moción tradicionalista era moderno, de que “Todo sería confusión no tomando cada cuerpo sus legítimos departamentos (Ibidem: 184)”.

Bibliografía

- » Bosch, F. (1971). *Historia del antiguo Buenos Aires*. Buenos Aires: Alborada, pp. 83-84.
- » Corbet France, E. (1944). “La Hermandad del Santo Cristo de Buenos Aires. Crónica de su origen y primeros años”, en *Archivum*, Revista de la Junta de Historia Eclesiástica, tomo 1, cuaderno 1. Buenos Aires, pp. 49-91.
- » Fasolino, N. (1944). “La hermandad de San Pedro en la antigua diócesis de Buenos Aires”, en *Archivum*, Revista de la Junta de Historia Eclesiástica Argentina, tomo 1, cuaderno 2. Buenos Aires, pp. 249-284.
- » Ferguson, G. (1955). *Signs and Symbols in Christian Art*. London: Zwemmer.
- » Gandía, E. de (1957). *Buenos Aires colonial*. Buenos Aires: Claridad.
- » González, R. (1998). “Imágenes e instituciones en la Catedral de Buenos Aires”, en *Imágenes de la ciudad capital. Arte en Buenos Aires en el siglo XVIII*. La Plata, Minerva, pp. 75-76.
- » González, R. (1999). “El culto público” en González, R., Sánchez, D. y Fukelman, C., *Arte, culto e ideas. Buenos Aires siglo XVIII*. Buenos Aires: Fundación para la investigación del Arte Argentino, pp. 62-79.
- » González, R. (2000). “Los retablos mayores de Buenos Aires, 3as. Jornadas del Instituto J. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires.
- » González, R. (2001). “Los retablos barrocos y la retórica cristiana”, en *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, espacio y sociedad*, Universidad Pablo de Olavide. Sevilla, pp. 669-690.
- » González, R. y Milazzo, G. (2006). “La cofradía de los Dolores de la Catedral de Buenos Aires”, en *Arte e Investigación*, año 10, nro. V, Facultad de Bellas Artes, UNLP, pp. 94-100.
- » Mosé, J. (1999). *La Catedral de Buenos Aires. Tiempos y espacios*. Buenos Aires: Santiago Apóstol, p. 169.
- » Obligado, P. (1888). *Tradiciones de Buenos Aires*, primera serie. Buenos Aires.
- » Olivier, E. L. (1944). El Santo Cristo de Buenos Aires, en *Archivum*, Revista de la Junta de Historia Eclesiástica Argentina, tomo 1, cuaderno 1. Buenos Aires, pp. 93-108.
- » Peña, E. (1910). *Documentos y planos relativos al período colonial en Buenos Aires*, tomo 4. Buenos Aires.
- » Quesada, V. (1865). “El Cristo de Buenos Aires”, en *Revista de Buenos Aires*, tomo 6, Tradiciones populares. Buenos Aires.
- » Ribera, A. y Schenone, H. (1948). *El arte de la imaginería en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.
- » Santas, J. M. (1993). “El retablo mayor de la Iglesia Catedral de Buenos Aires. Las sucesivas alteraciones experimentadas en su estructura original. Siglo XVIII al XX”, en *TEOLOGÍA. Revista de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, n° 61, pp. 81-84.
- » Torre Revello, J. (1944). “La Catedral de Buenos Aires”, en *Archivum*, Revista de la Junta de Historia Eclesiástica, Tomo 1, cuaderno 2. Buenos Aires, pp. 285-332.