



N° 80

***“Arte, vida e ideas en  
Buenos Aires colonial”***

**Autores:  
Arqs. Maximiliano Salomón, Cristina  
Fükelman y Daniel Sánchez**

**Agosto de 1997**

# ARTE, VIDA E IDEAS EN BUENOS AIRES COLONIAL

*Ricardo González, Cristina Fükelman y Daniel Sánchez*

## *1. Buenos Aires en el siglo XVIII.*

Cuando Juan de Garay refunda la ciudad de Buenos Aires el 11 de junio de 1580, ya se había descubierto el cerro de San Luis de Potosí y la ciudad de Asunción del Paraguay llevaba 43 años de existencia. Ser puerto de Asunción como el Callao lo era de Lima y baluarte militar para una de las rutas alternativas de la plata, era su función estratégica, al menos en el pensamiento oficial<sup>1</sup>. Lo primero durará poco. La distancia entre Asunción y Bs. As<sup>2</sup> y el crecimiento estratégico, tanto militar como comercial de la ciudad de la Santísima Trinidad y su puerto vinculado al sistema alto peruano serán algunas causales. Lo segundo se mantendrá durante toda su etapa colonial.

Esa necesidad de la metrópolis de tener “...un centro poblado en el Río de la Plata”<sup>3</sup> para defender la ruta de la plata, unida a lo que Segretti<sup>4</sup> llama sistema triangular de comercio hispanoamericano, con régimen de puerto único, llevó a una paradoja: “...tratando de defender la ruta hacia la plata, la Corona protegió una vía de infiltración clandestina...”<sup>5</sup>. Esa vía de infiltración clandestina inserta en un comercio interregional con centro en Potosí e internacional vía Atlántico, con contactos en Río de Janeiro, Colonia de Sacramento (desde su fundación) y a partir de allí las Provincias Unidas (Siglo XVII), Inglaterra (siglo XVIII), África y en menor medida otros países europeos, fue la razón fundamental para que Bs. As se convierta con el tiempo, en una de las grandes capitales de la América Hispana<sup>6</sup>. La constante en esa vía fue el egreso de plata clandestina y el ingreso de esclavos y artículos manufacturados europeos. Pero también participaron el comercio de mulas, la yerba mate, ganado, cueros, harina y azúcar.

Con la llegada de los Borbones a la corona de España a comienzos del siglo XVIII, se

---

<sup>1</sup> Bosch, 1971, Segretti, 1987.

<sup>2</sup> Bosch, 1971.

<sup>3</sup> Moutokias, 1988: 70.

<sup>4</sup> Segretti, 1987: 23.

<sup>5</sup> Moutokias, 1988: 70.

<sup>6</sup> Ruggiero Romano, 1989, Moutokias, 1988, Segretti, 1987, Wolf. 1993.

mantuvo el criterio de tomar a Bs. As como baluarte militar del Plata, pero reafirmando su situación natural de ser salida de la plata altoperuana, aunque con demora debido a la presión limeña<sup>7</sup>. Durante la primera mitad del siglo XVIII lo que predominó fue el tráfico de esclavos y recién después de la llegada Cevallos con la campaña a Colonia se fue oficializando el carácter ampliamente comercial del puerto con salida de plata altoperuana. Los datos demográficos en el transcurso del siglo XVIII nos dan una dimensión cuantificable y nos presentan una escena de la ciudad. En ella podemos observar el impulso y transformación que tuvo la misma a lo largo de la centuria de la mano del cambio político de la corona. Hacia 1726 Buenos Aires tenía aproximadamente 2868 habitantes<sup>8</sup>. En 1744 la cifra había ascendido a 12044<sup>9</sup>, lo que significa un aumento de casi el 76%, llegando hacia 1795 a la cifra de 35.000<sup>10</sup>.

En lo que respecta al perfil étnico, es constante a lo largo del siglo XVIII la supremacía de blancos y el bajo porcentaje de indios, experimentándose a lo largo del siglo un importantísimo aumento de negros y mulatos. En 1726, el porcentaje de blancos era del 88%, 6% entre indios y mestizos y la misma cifra de negros, zambos y mulatos, mientras que en 1778, el porcentaje de blancos había descendido al 70%, el de indios y mestizos al 5% y el de negros había aumentado a cerca del 25%<sup>11</sup>. Debido al carácter estipendiario de la esclavitud de Bs. As durante el siglo XVIII<sup>12</sup>, este, aumento tan importante de los afros, es un indicador de la elevación del estándar de vida de la ciudad y la mayor riqueza de sus habitantes.

Es que a partir de la política de los borbones, Bs. As, cuyo mandato estratégico por parte de los austrias era simplemente ser la defensa militar del estuario del plata, pasa a ser la cabeza del cono sur, manteniendo el mandato estratégico militar pero incorporándose el burocrático-administrativo, siendo capital de un virreinato a partir de 1776, “hijo dilecto de las reformas borbónicas”<sup>13</sup>, como quedó demostrado, por ejemplo, al ser el primer virreinato donde se aplicó el régimen de intendencias, modelo de centralización y racionalización de las mismas y profundizándose su perfil comercial.

Esta creciente importancia queda evidenciados en el perfil urbanístico de la ciudad, como lo sintetizó Torre Revello<sup>14</sup>: “Lentamente el humilde poblado de bohíos o chozas fue avanzando en lo relativo al aspecto constructivo. De la calle insegura y polvorienta para el

---

<sup>7</sup> Segretti, 1987: 44-45.

<sup>8</sup> Torre Revello, 1970

<sup>9</sup> Besio Moreno, 1936.

<sup>10</sup> Tanzi, 1939, Socolow, 1991.

<sup>11</sup> Torre Revello, 1970, Besio Moreno, 1939, Beato, 1927.

<sup>12</sup> Saguier, 1989.

<sup>13</sup> Swiderski, 1997.

<sup>14</sup> Torre Revello, 1957.

transeúnte, pasó a la acera de ladrillos; dé la línea de construcción hechas caprichosamente, alcanzó la regulación de las mismas; los muros de adobe a los de ladrillos y de la techumbre pajiza a la vistosa teja. Después de su tiempo llegó la azotea, la casa de dos plantas, la reja volada y los balcones. El progreso edilicio avanzó parejo con el crecimiento demográfico, el desarrollo de la riqueza y la reforma política”.

Esta transformación urbanística que sufrió Bs. As. a lo largo del siglo XVIII, es un indicador del acrecentamiento no solo en cantidad de habitantes sino en dimensión de importancia política y económica

**La estructura social** José Luis Moreno<sup>15</sup> establece una estratificación ocupacional en base a datos del censo de 1778 sobre 2755 casos: 23,72% de hombres de las distintas castas censados en la ciudad sin aclarar si están incluidos los negros. De no estar incluidos esta cifra en base a los datos que poseemos de Torre Revello<sup>16</sup>, se elevaría al 35.23% de la población blanca. En ella puede leerse:

| <i>Ocupación</i>                                                               | <i>Cantidad</i> | <i>Porcentaje</i> |
|--------------------------------------------------------------------------------|-----------------|-------------------|
| <b>I- Clase alta</b>                                                           |                 |                   |
| Grandes comerciantes                                                           | 34              | 1,23              |
| Altas jerarquías mili militares,<br>eclesiásticas, administrativas y jurídicas | 38              | 1,38              |
| Grandes propietarios rurales<br>hacendados, terratenientes                     | 3               | 0,10              |
| TOTAL                                                                          | 75              | 2,71              |
| <b>2- Media alta</b>                                                           |                 |                   |
| Empleados públicos                                                             | 76              | 2,80              |
| Profesiones liberales                                                          | 39              | 1,41              |
| TOTAL                                                                          | 115             | 4,21              |
| <b>3- Clase inedia</b>                                                         |                 |                   |
| Religiosos regulares                                                           | 230             | 8,34              |
| Artesanos                                                                      | 768             | 27,87             |
| Comerciantes                                                                   | 619             | 22,46             |

---

<sup>15</sup> Moreno, 1965: 154-155.

<sup>16</sup> 1970.

|                                                     |      |       |
|-----------------------------------------------------|------|-------|
| Pequeños propietarios<br>y cuenta propistas rurales | 213  | 7,73  |
| TOTAL                                               | 1830 | 66,40 |

**4- Clase baja**

|                                                                       |     |       |
|-----------------------------------------------------------------------|-----|-------|
| Personal dependiente (comercio,<br>administrativo, ejército, policía) | 138 | 5,00  |
| Obreros                                                               | 172 | 6,24  |
| Trabajos rurales especializados                                       | 48  | 1,75  |
| Peones y jornaleros                                                   | 7   | 0,25  |
| Servicio doméstico                                                    | 7   | 0,25  |
| TOTAL                                                                 | 372 | 13,49 |

**5- Varios**

|            |    |      |
|------------|----|------|
| Varios     | 26 | 0,95 |
| No activos | 53 | 1,75 |
| TOTAL      | 79 | 2,70 |

En el cuadro se observa una importante “clase media” (66,40%). El promedio de los grandes comerciantes por sobre los propietarios rurales en la “clase alta” y una pequeña “clase baja”. Las fuentes de viajeros, como Concolorcorvo en 1773 corroboran estos datos en la segunda mitad del siglo XVIII, mientras que las del siglo XVIII corroboran también este panorama (Hnos Massiac 1660). Por tanto podemos decir que este perfil de agrupamiento social de Bs. As fue constante a lo largo del siglo XVIII. El mismo le da un carácter particular a la ciudad, ya que no entraría en la generalidad de la sociedad urbana colonial que “se componía de una elite, una clase media pequeña y un gran estrato inferior, que comprendía a los trabajadores y a los más pobres”<sup>17</sup>.

Si bien los datos del cuadro anteriormente citado y la visión de los viajeros, nos hablan de una constancia en la estructura social de Buenos Aires, en términos medianamente cuantitativos, cabe destacar que la reforma administrativa de los borbones incorporó un nuevo grupo a la elite de la sociedad porteña: los burócratas. Estos eran empleados asalariados de

---

<sup>17</sup> Socolow, 1992:14.

distinto nivel de acuerdo a su jerarquía, que en el caso de los de altos ingresos, que no llegaba a más de 8000 pesos anuales en el caso del Intendente, 2.000 en el caso del Tesorero, Factor o Contador de las Cajas Reales<sup>18</sup>. A menudo se unieron a los grandes comerciantes a partir de lazos familiares, como por ejemplo sucedió con Pedro Medrano, presidente del Tribunal de Cuentas, consuegro de Tomás Antonio Romero<sup>19</sup> o económicos. Generalmente los empleados de primer rango eran deudores de los grandes comerciantes. Belgrano Peri habla de estos créditos como créditos políticos<sup>20</sup>.

Desde el punto de vista cualitativo, este grupo social, junto con las transformaciones institucionales que dan lugar a su llegada, son los emergentes de la presencia de un estado centralizador en el Buenos Aires del siglo XVIII, que incorpora aspectos técnico-organizativos renovadores, vinculados a las ideas de la ilustración, como el Hospital de Expósitos, la Casa de Corrección, el Protomedicato, el Consulado, el Monopolio de Tabaco y nuevos hábitos de participación sociocultural como la Casa de Comedias o la aparición de periódicos. Cambios dentro de una constancia, reflejada en lo institucional a través del Cabildo y la Iglesia con sus ámbitos y hábitos de participación tradicionales como las cofradías y las órdenes terceras.

Estos ámbitos y hábitos vinculados a lo que se denomina “modelo barroco”<sup>21</sup>, en su gran mayoría de carácter religioso, servían de modelo para guiar el comportamiento particular y la acción social de sus miembros. Esta segunda afirmación implicaba la puesta en práctica de valores fundamentales correspondientes a la tradición cristiana (jerarquía, orden, armonía, inmovilismo) así como de sus consecuentes prácticos (obediencia, concordancia, caridad, piedad, observancia de lo estatuido). “El equilibrio y la estabilidad eran valorados más que la competencia y el cambio. La paz social tenía prioridad sobre el mejoramiento social, la armonía buscada en la sociedad como un todo debía existir dentro de los subgrupos también”<sup>22</sup>. En este esquema estamentario y corporativo quien comandaba estos consecuentes prácticos era la elite social, si bien el modo de acción se reproducía en los diversos estamentos. En el caso de Buenos Aires esta elite estaba conformada por los grandes comerciantes, hecho que, a pesar de ser una elite diferente a las tradicionales en las ciudades hispanocoloniales, no alteraba el modelo estamentario tradicional, en el que la piedad, y la práctica de la caridad y los valores redistributivos cristianos eran parte del rol social correspondiente, y en el que el prestigio social que esta práctica brindaba era casi una

---

<sup>18</sup> Rees Jones, 1992: 128y 182.

<sup>19</sup> Galmarini, 1982: 412.

<sup>20</sup> Gelman, 1989: 59.

<sup>21</sup> Halperín Donghi, 1985, Tau Anzoátegui, 1989: 38.

<sup>22</sup> Hoberman, 1992: 322.

condición de éxito.

Muchos de estos comerciantes porteños desempeñaban un papel importante en la donación de obras de arte o en la financiación de la construcción de iglesias, capillas y obras de caridad o interés público. A modo de ejemplo mencionaremos a Jerónimo Matorras que donó en 1752 la Divina Pastora y una Dolorosa de bulto comprada en Cádiz para la Cofradía de los Dolores de la catedral de la que fue Hermano Mayor. En 1767 donó un busto de San Martín y otros santos a la catedral<sup>23</sup>. En 1764 sostiene la gaceta manuscrita<sup>24</sup> y en 1764 donó el reloj del cabildo. Fue Alferez Real y luego nombrado Gobernador del Tucumán. Domingo Basavilbaso equipó durante el gobierno de Andonaegui a su costa una embarcación para el reconocimiento de la costa patagónica y fundó el Hospital de Hombres (RC del 23-9-1745)<sup>25</sup> y el abasto de sal y pescado<sup>26</sup>. En 1748 adelantó dinero para la instalación de los betlemitas en la ciudad, y donó una casa para la orden<sup>27</sup>. Ministro de la 3ra Orden de San Francisco (1756-1760) fue benefactor en la terminación de la capilla de San Roque, lo que le valió el voto perpetuo de la orden franciscana. Fue también mayordomo de la catedral de Bs. As, supervisando la construcción de la iglesia y donó 2000 para la hechura de un retablo dedicado al Sagrado Corazón para la misma<sup>28</sup>. Situación similar podemos encontrar en Rodríguez de Vida, Manuel Rodríguez de la Vega, Juan de Lezica, Francisco Bazurco, Gaspar de Santa Coloma<sup>29</sup>. Estos casos constituyen paradigmas sociales. Fueron hermanos mayores y ministros de cofradías y TO y encarnan en su acción social, el sentido de la redistribución que armonizaba el sistema y que servía de modelo a los niveles inferiores de la estructura social.

Por otra parte esta acción caritativa contiene un aspecto valorativo que no era menos importante: era un requisito para asegurar en lo posible la salvación por medio de las obras, lo que debe entenderse como una preocupación real y vigente. Además, este principio general en el mundo católico, tenía en algunos casos el aditivo de permitir excusar dineros mal habidos<sup>30</sup>, lo que era bastante corriente en nuestro caso merced al papel del contrabando que, aun tolerado, seguía siendo una práctica ilegal. El crecimiento de Buenos Aires estuvo directamente ligado a esta práctica, y esto provocó que una parte importante de su clase dirigente fuera acusada o procesada por acciones comerciales ilegales<sup>31</sup> lo que no sólo podía

---

<sup>23</sup> Peña, 1910, t.2: 320.

<sup>24</sup> Mariluz Urquijo, 1988: 452.

<sup>25</sup> Lafuente Machain, 1980: 234.

<sup>26</sup> Udaondo, 1920: 51-54.

<sup>27</sup> Mayo, 1991: 102.

<sup>28</sup> Socolow, 1991: 11 y 123.

<sup>29</sup> González, Sánchez y Fúkelman, 1995: 37-38.

<sup>30</sup> Mecanismo aceptado por Santo Tomás en su capítulo sobre la caridad en la Summa Teológica.

<sup>31</sup> González, Sánchez y Fúkelman, 1995: 41.

conllevar el estigma social sino también la perdición del condenamiento cristiano. Finalmente, el problema de la salvación tenía otro recurso, que era el de la práctica devocional. La presencia de todo tipo de ejercicios, celebraciones y actos litúrgicos destinados a la salvación de las Benditas Animas del Purgatorio (BAP) en el período hacen patente el problema de la distancia existente entre la idealidad del modelo y la conciencia cotidiana, y el papel asignado a la acción de salvataje, que se pensaba como una práctica recíproca en el tiempo “dirigida al alivio de aquellas almas, al paso que con el mismo nos hacemos partícipes después de nuestros días de los sufragios que oportunamente nos debernos prometer de nuestros sucesores”<sup>32</sup>. Esta fuerza integradora de los aspectos sociales y morales que encarnaba la ideología cristiana se expresaba naturalmente en la presencia de la iglesia, su actividad regular y su calendario de celebraciones, que ocupaba varios días cada mes<sup>33</sup>, pero tenía quizás su representación más clara en la acción de las cofradías, agrupaciones de culto que ordenaban y canalizaban muchas de las acciones devocionales y también caritativas, pivotes entre la armonía y la práctica social, que intentaban conciliar modelo y realidad. En los próximos dos puntos repasaremos algunos aspectos de ambas formas.

## *2.Cofradías y terceras órdenes.*

Las cofradías y terceras órdenes eran organizaciones surgidas en la baja Edad Media en relación con la actividad profesional, pero que poco fueron perdiendo su carácter corporativo (salvo excepciones) para convertirse en agrupaciones de culto que nucleaban a diversos grupos unidos por afinidad social más o menos laxa<sup>34</sup>. En Buenos Aires está documentada su existencia desde 1602 [cofradía del Rosario en Santo Domingo<sup>35</sup>]. En 1623 había catorce cofradías<sup>36</sup>, pero no sabemos mucho de su funcionamiento a lo largo del siglo XVII, pero sí que operaban regularmente algunas tradicionales de las órdenes, como la del Rosario mencionada

---

<sup>32</sup> AGN, 1799: 2.

<sup>33</sup> González, 1995 A: 20.

<sup>34</sup> No hay que pensar la compartimentación como un esquema demasiado rígido, aunque sí lo era en el aspecto intercastas. Esta segmentación tenía arraigo consuetudinario, al punto que habiendo cofradías abiertas a todas las castas, tanto de elite como de indios y negros (un ejemplo de elite es la Hermandad de la Santa Caridad, y uno de indios la de Santa María del Socorro, en la Merced), en los hechos la fusión no se produjo. Fuera de este límite las cofradías de Buenos Aires presentan variedad económica, profesional y de linaje en su conformación. Existían condiciones de ingreso, que incluían a veces datos de linaje y limpieza de sangre, pero en la práctica se admitían hermanos que difícilmente cumplieran con todas las condiciones. De todos modos el gobierno estaba sí ligado a los grupos dominantes en cada caso.

<sup>35</sup> Millé, 1964: 229.

<sup>36</sup> Registro estadístico de Buenos Aires. 1865: 66.

y la de la Inmaculada Concepción (franciscanos). En 1671 y 1690 se fundaron las hermandades del Santo Cristo y de San Pedro, que representaban al gobernador y la Audiencia y al Cabildo eclesiástico respectivamente<sup>37</sup> y a fines de la centuria se funda la TO de San Francisco<sup>38</sup>. Antes de 1750 se fundan algunas nuevas, entre ellas las TO dominica y mercedaria<sup>39</sup>, y hacia mediados de siglo y especialmente en la segunda parte del mismo aparecen en Buenos Aires una cantidad y variedad de cofradías importante. Ya en 1743 se habían fundado dos novedosas: la congregación de los plateros, (que retornaba el original carácter gremial) y la de Santa María del Socorro, de negros. Hacia 1770 se crearán dos nuevas cofradías de negros, y en las últimas décadas del siglo aparecerán varias, en algunos casos ligadas a la expansión de nuevos barrios, y a colectividades regionales españolas<sup>40</sup>. Entre 1743 y 1819 ocurren dos procesos: se incrementan el número de hermandades y los cófrades adscriptos y el espectro social y étnico representado es más vasto. La incorporación de negros y mulatos al orden de culto implica quizás un mayor nivel de integración de ambas castas y la existencia de una población crecida<sup>41</sup>.

**Los fines** explícitos eran de tres órdenes:

1. El culto de Dios y de la Virgen, bien directamente, bien a través del culto brindado a los santos.
2. La promoción social, mediante la asistencia a los hermanos enfermos, funciones de difuntos, enterramiento. etc.
3. La salvación de las almas de los cófrades.

Los aspectos 1 y 3 se cumplían mediante actividades litúrgicas, representadas por misas, generalmente semanales a la que estaban obligados a participar los cófrades y por la misa celebratoria anual con que se festejaba al titular, por prácticas sacramentales, como la comunión a que estaban también obligados los hermanos al menos una vez al año. La

---

<sup>37</sup> Corbet France, 1944, Fasolino, 1944, González, 1997.

<sup>38</sup> Udaondo, 1920, González, 1995 A, Base Documental: 51.

<sup>39</sup> La de los Dolores en la Catedral, la TO dominica (1726) la de santa Bárbara (en la Merced), la de la Santa Caridad (1727) en San Miguel, la de San Telmo (1730) en San Francisco. la TO de la Merced (1732) (González, 1995 A: 6)

<sup>40</sup> Las de negros eran las de San Benito de Palermo (1769) en San Francisco y la de San Baltasar (1771) en la Piedad, y la de Santa Rosa de Viterbo (1785) en San Francisco. En la misma iglesia había una de naturales, la de San Francisco Solano (1785). Las de blancos fueron las del santo Cristo del Perdón, de San Nicolás (1770), la de Santo Tomás de Aquino (1777) en Santo Domingo, la de Jesús Nazareno, en San Juan Bautista (1785), la del Carmen (1786) en la Concepción, la del Rosario de Menores, de negros, (funcionaba en 1804) en Santo Domingo, y hacia 1790 se establecen en San Ignacio tres cofradías de colectividades españolas: la de Monteras, de catalanes, la de Covadonga, de asturianos y la de Santiago, de gallegos. En el siglo XIX: la refundación de la Inmaculada concepción (1806) en San Francisco.

<sup>41</sup> González, 1995 A: 6-9.

salvación se perseguía también mediante el perfeccionamiento moral y doctrinario, que se desarrollaba en reuniones de reflexión y ejercitación práctica. Los santos escogidos como titulares lo eran muchas veces en función de determinadas características morales, que los cofrades de proponían practicar. Así San Ramón fue elegido patrón de la TO mercedaria en virtud de su obediencia a la Virgen, su respeto por las normas y constituciones de la orden [comportamientos exigidos por la normativa vigente, dicho sea de paso] y su caridad y entrega a los cautivos<sup>42</sup> y los cófrades de la hermandad de San Benito de Palermo, eligieron al santo, corno ellos negro, Para que en la humildad y abatimiento de su condición (de esclavos) se tenga dechado que imitar en las prácticas de todas las virtudes<sup>43</sup>. Hay así una cuestión modélica, que tanto la reflexión como la imagen viva del santo estimularían. En segundo lugar, y de cara a lograr la salvación, las obligaciones contraídas en favor de las ánimas eran fundamentales, y había varias cofradías en la ciudad abocadas específicamente a ellas<sup>44</sup>. El resto hacía también sufragios por las almas del purgatorio, y particularmente por los hermanos difuntos, y todas sin excepción celebraban el día de Animas, que con la fiesta del patrón conformaba las dos celebraciones anuales, a la que solía agregarse la Pascua de Semana Santa. Estas funciones generales eran públicas, y estaban normalmente precedidas por un novenario y misa de vísperas. Muchas veces se contrataba a un predicador que diera un sermón especialmente encargado para la ocasión, que podía tener lugar en la iglesia o en la plaza al fin de la procesión.<sup>45</sup>

El otro aspecto eran las prácticas regulares, que normalmente implicaban una misa solemne semanal (a veces mensual) y una reunión de doctrina y ejercitación, con rezo del Rosario y la Corona. Estas prácticas variaban desde la simple oración hasta operaciones bastante complejas tenemos una buena descripción de las reuniones de la TO de San Francisco, que ha recogido Udaondo: Los martes por la noche la capilla de San Roque era preparada para los ejercicios. Se colocaba un Cristo con dos velas y una calavera con otras dos sobre una mesa, a la que se agregaban las insignias de la pasión. El conjunto se situaba debajo de otro Cristo que se hallaba en la pared. Los terceros oraban, y luego el rector daba una plática, concluida la cual se desarrollaba una disciplina. Algún hermano sostenía la cruz, y otro la calavera diciendo gravemente mientras los cófrades desfilaban: “Acordémosnos hermanos para nuestro desengaño en lo que hemos de parar”, a lo que otro hermano situado

---

<sup>42</sup> APM: 52.

<sup>43</sup> González, 1995 C: 63.

<sup>44</sup> La del Santo Cristo del Perdón, de San Nicolás, la del Carmen, en la Concepción y la de los Dolores en la Catedral. En Colonia se pretendió fundar una a semejanza de la de los Dolores (González, 1995 A).

<sup>45</sup> González, 1995 A: 20.

junto a otro Cristo agregaba: “Este divino Señor te ha de juzgar”. Se rezaban diversas oraciones: la corona, ofrecimientos, letanías y una estación en cruz, luego de lo cual uno de los hermanos era señalado para oficiar de Difunto, en la escenificación que seguía. Se tendía un paño negro en el suelo, sobre el que el “difunto” se tendía amortajado y con un crucifijo en el pecho, cruzando los brazos. Se colocaban cuatro velas en torno y se rezaba un responso solemnemente. Concluido el canto se apagaban las luces y comenzaba una disciplina<sup>46</sup>. La descripción precedente deja en claro el grado de sofisticación de los ejercicios. Se trataba de proponer del modo más directo *una experiencia* capaz de actuar afectiva y psicológicamente sobre el individuo. Es interesante el grado de eficiencia técnica presupuesto en la práctica, que sin duda debía considerarse como una verdadera ejercitación mortuoria actuante sobre la conciencia<sup>47</sup>. El uso de las imágenes tendía a reforzar este carácter fenoménico de la ejercitación. Las mismas eran puestas en brazos de los cofrades o al menos de los hermanos mayores, eran preparadas, aderezadas y vestidas para las funciones y las celebraciones, tendiendo a generar un vínculo fáctico y no sólo ideal.

El complemento de este tipo de ejercitación dirigida a la salvación eran las misas destinadas a difuntos. Estas se cumplían regularmente al morir un cofrade, según la cantidad estipulada de antemano en las constituciones, y era común que las misas semanales estuvieran dedicadas a las ánimas en general o a las almas de los hermanos difuntos. Se consideraban un aporte concreto a la salvación y su realización era tan importante que de ello dependía en parte la suerte de una hermandad. La cofradía de los Dolores de la Catedral, por ejemplo, decidió incorporar servicio de enterramiento para evitar “una total extinción”<sup>48</sup>. Por otro lado parece pensarse en un efecto mecánico de las misas y demás funciones sobre los fines perseguidos. Así, cuando los negros de la cofradía de San Baltasar (en la Piedad) se quejaron por que el cura Zamudio oficiaba las misas por las BAP los días lunes, en que los hermanos no podían asistir, este desechó la queja aduciendo que “si estas [las misas] se hacen consultando el bien, no de los hermanos vivos sino difuntos, excusada parece dicha asistencia”<sup>49</sup>. En síntesis, las prácticas propuestas por las cofradías estaban en alto grado dirigidas a obtener, en consonancia con el culto divino, un efecto directo, tanto sobre la conciencia de los cófrades que tomaban parte de ellas, como sobre las instancias sobrenaturales de decisión.

---

<sup>46</sup> Udaondo, 1920: 32-34.

<sup>47</sup> Naturalmente este tipo de ejercitación vital y práctica está presente ya en los Ejercicios espirituales de San Ignacio, que también se llevaban a cabo en la ciudad hasta 1767, y que a fines de siglo fueron en cierto modo retomados por la Beata María Antonia de la Paz en su Casa de Ejercicios.

<sup>48</sup> AGN, 1750: 71 y 71v.

<sup>49</sup> González, 1995 A, Base Documental: 10.

Finalmente, cumplían también una labor asistencial por medio de la ayuda a hermanos desvalidos, enfermos, viudas y huérfanas, y en algunos casos, como el de la hermandad de la Santa Caridad, del cuidado o entierro de indigentes.

La escena en la que se desarrollaban los ejercicios y las misas eran las capillas que las cofradías disponían a lo largo de las naves o en los cruceros de las iglesias<sup>50</sup>. Allí se colocaba un retablo por cuenta de la hermandad, si no lo había, y así una parte importante de las capillas laterales de cada una de las iglesias estaban ocupadas por las hermandades con su correspondiente aparato de culto. No podemos hacer aquí un análisis particular de estas obras, que eran tantas como las hermandades, pero anotaremos algunas características generales. En primer lugar es preciso señalar que el criterio de dar una calidad diferente al espacio de la capilla es común, independientemente de los medios empleados, que iban de elaborados retablos en los casos en que se disponía de dinero para costearlos, como el de San Roque perteneciente a la TO franciscana, a simples arreglos de telas y colgaduras como ocurría en los altares de San Benito de Palermo y San Bal'asar.<sup>En</sup> todo caso se mantenía siempre la idea de ornamentar especialmente el entorno de la imagen por medio de una rama de materiales ricos que “vestían” (es el término usado para designar el arreglo de la capilla con colgaduras y alfombras) la capilla creando una calidad espacial rica que segmentaba la percepción del ámbito sagrado, fueran esto logrado mediante la estructura formalizadas de los retablos o con telas y colgaduras.

Desde el punto de vista estilístico los retablos han seguido las variaciones del período. En lo estructural, hay algunos casos de retablos de tres calles, pero la forma más común es la de calle única. Entre los primeros el más importante es el de San Roque, que es en realidad un retablo mayor para la capilla terciaria. Era un retablo de estilo barroco hecho por el portugués José de Souza en 1761, con columnas salomónicas sobre ménsulas portantes y entablamentos curvos en los intercolumnios laterales<sup>51</sup>, el expositorio avanzado y coronamiento curvo en la calle central que enlazaba con el cornisamiento de las laterales, cuyas imágenes estaban colocadas sobre repisones con doseles. También en San Francisco, el altar de Santa Rosa de Viterbo (ahora del Sagrado Corazón) y el de San Antonio (desaparecido), eran de este tipo, y en ambos, como ocurría en el de San Roque, las imágenes laterales estaban sobre repisones. A diferencia del retablo de la TO, en éstos el nicho central tiene un claro predominio visual

---

<sup>50</sup> Excepcionalmente funcionaban en el altar mayor, como ocurría con la Cofradía del Santo Escapulario en la Merced, y aparentemente en algún momento con la del Rosario de Santo Domingo y la de Montserrat en San Ignacio.

<sup>51</sup> Dos obras similares de Souza fueron realizadas para la iglesia de Luján y la de Yaguarón (Schenone, 1955: 48 ss.).

debido a la escala y a la forma. Otros dos ejemplos son el de San José (Saravia, 1788), en el crucero de la Merced, altar que estaba originalmente a cargo del capitán Ruiz de Arellano, y que nunca perteneció a cofradías, y el de Santa María del Socorro en el mismo templo, concluido en 1788<sup>52</sup>, y dorado a cuenta de la cofradía el siguiente año. Estos dos últimos presentan una estructuración que acentúa la calle central mediante dos procedimientos: la reducción de tamaño de los nichos laterales y el avance de la calle central sobre las laterales. Estos dos efectos modifican en favor de la imagen titular la percepción del conjunto, resaltando su jerarquía, a diferencia de lo que ocurre en el caso del retablo de San Roque, que guarda equilibrio entre las imágenes de las tres calles. Un paso más en esta dirección es el retablo de nicho único, que cuenta con muchos ejemplos, hecho que también en parte se debe a su mayor simplicidad (y menor costo). Sin embargo, muchos de los ejemplos que mencionaremos son obras de fuste, en las que la decisión es sin ninguna duda estética antes que económica. Ejemplos característicos de estos retablos en versiones barroco-rococó son los de las vírgenes los Dolores y las Nieves en San Ignacio. El primero de Lorca (anterior a 1767) y el segundo de autor desconocido (también anterior a 1767)<sup>53</sup>. El de los Dolores presenta un gran nicho único, que expone claramente la imagen, el de las Nieves está resuelto con falso nicho indicado por una moldura, dentro del cual se incluye el nicho verdadero más pequeño, con lo cual se resuelven dos problemas en principio contradictorios: La necesidad plástica de un nicho central dominante y la adecuación de ese nicho a la escala de la imagen, que es pequeña. Ambos retablos están rematados por peinetones de gusto rococó. La serie final de los retablos de nicho central está conformada fundamentalmente por las obras de Juan Antonio Gaspar Hernández para varias cofradías: el de la 'Virgen de Covadonga y el de Santiago, en San Ignacio el de San Ramón, para la TO de la Merced, y los del Santo Cristo, San Martín<sup>54</sup> y la Dolorosa en la Catedral. Todos ellos están inscriptos en la nueva tendencia neoclásica, y reemplazan, con mayor o menor flexibilidad, el antiguo aparato ornamental por una clara y limpia articulación entre los componentes. Las columnas, a menudo pareadas, componen aquí el marco de las imágenes dispuestas sobre a calle central, en un nicho principal y el ático. La claridad y el orden racional toman el lugar del fervor y la exuberancia y la lectura del conjunto no deja dudas, por que el tema se presenta despojado. El altar de la

---

<sup>52</sup> AGN, 1788-1804: 1 v. y 10v.

<sup>53</sup> Aunque Lorca no lo reconoce como propio en el inventario de 1767 (Schenone, 1949), y de hecho presenta algunos rasgos que difícilmente pueden adjudicársele, hay una notable semejanza entre las columnas y el entablamento de ambos retablos, así como es idéntico el precio de ambas piezas (2700 ps.). Tal vez pueda pensarse en la utilización por otro ensamblador de elementos preexistentes o encargados al tallista vasco para ese retablo.

<sup>54</sup> El del Santo Cristo ya no pertenecía a la cofradía, que había desaparecido poco después de mediados de siglo, y tampoco el de San Martín tenía una hermandad detrás.

hermandad de San Pedro, en la catedral, que posiblemente haya sido hecho en consonancia con la inauguración de la iglesia de Masella y de la nueva capilla de la hermandad<sup>55</sup> constituye un ejemplo transicional, en el que si bien la estructura general se ha simplificado y los elementos clásicos ordenan la composición, el movimiento de los frontones curvos y partidos recuerdan las formas barrocas. En el extremo de este desarrollo que potencia la presencia de la imagen titular mediante la jerarquización en la escala, la situación preeminente y la simplificación de los elementos, se halla la obra de Hernández para la cofradía de los Dolores que constituye una especie instalación arquitectónica destinada a contener una imagen única<sup>56</sup>.

Resumiendo lo dicho, las cofradías proponían una serie de prácticas cuya instrumentación tenía como fin el culto y la puesta en marcha de una serie de mecanismos dirigido a ganar la salvación de los vivos y el perdón de los muertos. Estos ejercicios y funciones, ordenados racionalmente para la consecución de sus objetivos, se cumplían en un ámbito configurado según conceptos estéticos tradicionales cristianos ligados al valor o la calidad, amalgamados con las estructuras retablisticas que seguían los avatares del clasicismo posrenacentista, marcando a fines del siglo XVII en una tendencia simplificadora hacia la ortodoxia clásica que se complementaba con la focalización del interés en la generalmente única, lo qué promovía una relación sensible más unívoca y particular, y así una fenomenización del vínculo devocional imagen/observador que complementaba la “tecnificación” de los ejercicios espirituales.

Finalmente, apuntaremos que estas funciones y los espacios en que se daban estaban vinculados en la iglesia que aparecía como un espacio de confluencia de diversos grupos sociales que tenían en común prácticas vinculadas a imágenes, retablos y ámbitos articulados plástica y funcionalmente. El arte ocupa un papel central en la construcción simbólica y expresiva de estos espacios en los que las formas y las imágenes actúan como marco y como modelos. Por otra parte este sistema simbólico pone en evidencia un modelo integrador y jerárquico en el que los diferentes grupos participan de un patrón devocional semejante escalonado a lo largo de la semana y de los retablos y altares. En cada una de las iglesias -con excepción de la Catedral- aparecían representados los estamentos de la sociedad colonial, aunque sin mezclarse. Las cofradías presentaban un perfil social relativamente heterogénea dentro del límite de castas. Tanto en las iglesias de la Merced, Santo Domingo y San

---

<sup>55</sup> González, 1997.

<sup>56</sup> Esta tendencia se aprecia en otros lugares de América, por ejemplo en el ciprés de la catedral de Puebla, y en el altar mayor de San Bernardo, en el D.F., México (Ortiz Macedo: 76-77).

Francisco había cofradías de negros<sup>57</sup>, de naturales,<sup>58</sup> y de blancos. Estas se dividían a su vez según cierta sectorización social. Mientras que las cofradías de los Dolores de la catedral, la de la Inmaculada Concepción de San Francisco y la del Rosario (de blancos) de Santo Domingo, agrupaban a altos funcionarios, comerciantes y miembros de la dirigencia política local, la del Santo Cristo del Perdón, de San Nicolás, nucleaba fundamentalmente a artesanos y población blanca de clase media baja y escasa instrucción. Sin embargo, y a pesar de que esta tendencia parece regular, no puede afirmarse que sea excluyente, ya que en casi todos los casos presenciamos una cierta flexibilidad en la composición social, que permite que artesanos y quinteros formen ocasionalmente parte de las hermandades de elite, así como a un comerciante acomodado como Tomás Insúa o Pablo Villarino, integrarse en una cofradía modesta como la del Santo Cristo del Perdón<sup>59</sup>. En las Terceras Ordenes el espectro social es amplio, particularmente en la dominica, aunque limitado a los blancos y teniendo en cuenta la pureza de sangre y las exigencias morales de los candidatos. Sin embargo, la participación de los diversos sectores en las funciones de las agrupaciones parecen bastante delimitada por la reproducción del modelo jerárquico general. Tanto en lo que hace a las dirigencias internas de las agrupaciones de culto como a la participación de sus miembros en actividades de redistribución y prestigio social, como la donación de obras y la caridad pública, hay un marcado isomorfismo entre la jerarquía social y/o económica<sup>60</sup> y el grado de participación documentado. La catedral aparece en cambio como un sitio dominado por instituciones<sup>61</sup> que se reparten el presbiterio y el crucero, presididas por la Inmaculada en el retablo mayor<sup>62</sup>.

Las cofradías constituían pues una realización socialmente ordenada del mundo valorativo cristiano y de su versión colonial. El espacio de la iglesia era la escena de base en el que esas realizaciones tomaban cuerpo y se articulaban recíprocamente. Cada iglesia y cada orden tenía a su vez su propia escena, que dominaba visualmente al conjunto proponiendo un programa común a las partes, que enseguida veremos.

---

<sup>57</sup> Santa María del Socorro (LM), Santísimo Rosario (SD), Santa Rosa de Viterbo y San Benito de Palermo (SF).

<sup>58</sup> Santa María del Socorro (LM), Santísimo Rosario (SD) y San Francisco Solano, de naturales (SF).

<sup>59</sup> González, Sánchez y Fúkelman, 1996.

<sup>60</sup> Sánchez, 1955: 80, González 1994 A y 1995 A, varias paginas.

<sup>61</sup> Eclesiástica, la hermandad de San Pedro, política, la del Santo Cristo, ciudadana, la imagen de San Martín, más sectores de la elite española, la de los Dolores.

<sup>62</sup> González, 1997.

### 3. Los retablos mayores.

Iconografía. Como vimos las capillas laterales se hallaban a menudo en manos de agrupaciones particulares de culto, y otras veces en manos de familias o individuos que los tenían a su cargo o bien de la misma orden. Pero la obra fundamental de cada templo era sin duda el retablo mayor. Los porteños nos son conocidos a partir del primer tercio de la centuria. Constituyen la última serie, elaborada para los edificios realizados a lo largo del siglo XVIII, y como ellos, han permanecido, con excepción del de Santo Domingo, realizado a fines del siglo XIX. Desde el punto de vista iconográfico conocemos documentalmente tres: el de San Ignacio, el de la Merced y el del Pilar<sup>63</sup> (los registros originales de imágenes aparecen en las ilustraciones, Figs 6.7.) En sus imágenes escultóricas, estos conjuntos conventuales vinculan las figuras centrales del cristianismo con figuras pertenecientes a las órdenes mendicantes, a su formación<sup>64</sup>, a su expansión y a la realización de las primeras sedes y campañas misionales, es decir a su creación, consolidación institucional y desarrollo<sup>65</sup>. No conocemos la disposición orinal en el templo de San Francisco, y en el de Santo Domingo parece no haber habido un verdadero retablo, sino un nicho con algún arreglo de cortinas, una pintura que oficiaba de velo y unas pocas imágenes<sup>66</sup>. En cuanto a la catedral, disponía un variado conjunto de imágenes<sup>67</sup> que luego del derrumbe y la reconstrucción fueron reemplazadas por la Inmaculada que ocupa el nicho central y la Trinidad en el ático<sup>68</sup>. En los casos de las iglesias conventuales en que tenemos inventarios completos se repite el mismo

---

<sup>63</sup> El inventario de San Ignacio es de 1767 y fue publicado por Schenone (1949). El de la Merced comprende varios registros entre 1788 y 1804 (AGN, sala 9. 7.2.9.). el del Pilar es más tardío, corresponde a 1835, y fue publicado también publicado por Schenone (1956).

<sup>64</sup> San Francisco, fundador de la orden madre de los recoletos y San Pedro de Alcántara, su reformador, para la iglesia del Pilar, San Ignacio para San Ignacio y San Pedro Nolasco y Jaime I para la Merced.

<sup>65</sup> San Diego de Alcalá para los recoletos, San Francisco de Boda y San Juan Francisco de Regis para los jesuitas y San Ramón Nonato, San Pedro Pascual y la beata Mariana de Jesús para los mercedarios.

<sup>66</sup> Sabemos que José de Souza compuso un retablo en 1781 (Schenone, 1955: 47), pero su valor, de apenas 3000 ps. hacen dudosa la idea de un retablo completo para el altar mayor. Por otra parte en las descripciones aparece mencionado en el altar mayor a partir de 1795 “un cuadro [puesto por la cofradía] que sirve de velo [a la imagen], pintado en él Nra. Sra., N. P. y ?” La Virgen sostenía un Niño, y a lo largo de los años siguientes el altar se completa el tabernáculo, cortinados, y algunas imágenes: San Agustín, San Telmo y Santa Rosa y en los pilares dos pinturas de San Pedro Mártir y la Trinidad (ACSD, 1779-1915).

<sup>67</sup> Tenía nueve nichos, tal vez en dos cuerpos de tres calles. En ellos: San José con el Niño, San Juan Bautista con el cordero, un apóstol, San Martín de Tours, San Pedro, San Pablo, Santa Teresa de Jesús, Santa Rosa de Lima, de cinco cuartas (107 cm.) y en el nicho central La Virgen con el Niño, de seis cuartas (129 cm.) (Manrique Lago: 34).

<sup>68</sup> El retablo de Lorca fue colocado antes de 1782, con una larga discusión en tomo a su ubicación, que ha sido recogida por Peña (1910, t. 4.). La Inmaculada no sabemos cuando se instaló en él, aunque seguramente antes de la consagración en 1804, mientras que la Trinidad fue colocada en el ático el 31.12. 1800, como consta en las cuentas: “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” (AGN, 1800).

esquema iconográfico: Cristo y la Virgen como presencia dominante flanqueados por santos de la casa”. La constancia en las relaciones cuantitativas alcanzan también a los otros personajes de la historia cristiana representados. Tomaremos el conjunto de imágenes que aparecen en los tres templos [computando el **conjunto de retablos**] y las dividiremos para su análisis en grupos afines como sigue:

Grupo 1: Apóstoles, mártires, personalidades históricas y conformadores de la doctrina cristiana hasta el siglo XII.

Grupo 2: Personajes ligados a la genealogía y la vida de Cristo.

Grupo 3: Personajes y temas del Antiguo Testamento.

Grupo 4: Santos de órdenes mendicantes o de vida activa.

Veamos ahora la representatividad de estos grupos en los inventarios mencionados:

|                       | <i><b>San Ignacio</b></i><br>(38 obras) | <i><b>La Merced</b></i><br>(36 obras) | <i><b>El Pilar</b></i><br>(34 obras) |
|-----------------------|-----------------------------------------|---------------------------------------|--------------------------------------|
| <i><b>Grupo 1</b></i> | 5 [13,1 5 %]                            | 4 [11,11%]                            | 1 [2,94 %]                           |
| <i><b>Grupo 2</b></i> | 20 [52,63 (3/0)]                        | 20 [55,55 %]                          | 21 [61,75 %]                         |
| <i><b>Grupo 3</b></i> | 1 [2,63 %]                              | -                                     | 1 [2,94 %]                           |
| <i><b>Grupo 4</b></i> | 12 [31,57 %]                            | 12 [33,33 %]                          | 11 [32,55]                           |

Es notable el isomorfismo de los registros teniendo en cuenta que corresponden a diferentes órdenes y momentos en los tres inventarios hay una abrumadora mayoría de imágenes de Cristo y la Virgen, seguidos por el grupo 4 que nuclea a los santos de las órdenes mendicantes. Si analizamos la composición del grupo 4, veremos que de los 12 santos que aparecen en San Ignacio 10 eran jesuitas, uno (San Juan Nepomuceno) era protector de la orden y sólo Santa Teresa era “externa”. En el caso de los mercedarios todos pertenecen a la orden, y en el de los recoletos, que tenían pocos santos, hay 10 vinculados a ella si consideramos a franciscanos y mínimos, ramas originales y afín a la orden de la observancia. La suma de los porcentajes de los santos de vida activa y del grupo que comprende a Cristo y la Virgen, hace 84, 22 % para los jesuitas, 88,88 % para los mercedarios y 94,31 % para los recoletos. El resto de los personajes de la historia cristiana comparten un módico 16, 12 y 6 % respectivamente.

Se plantea aquí un doble juego entre la concentración de representaciones en las figuras centrales del cristianismo y los santos de cada una de las órdenes, por un lado, y entre la condensación en Cristo y la Virgen y la dispersión en innumerables figuras en el caso de los

mendicantes, por el otro. Podríamos resumirlo diciendo que, mientras el núcleo de la doctrina se jerarquiza, su difusión se reparte en variadas individualidades, pero éstas a su vez toman preeminencia, como conjunto, sobre otros conjuntos cristianos. Los santos mendicantes ostentan 31 representaciones para 21 personajes, un coeficiente de reiteración<sup>69</sup> del 1,47%, el más bajo de los cuatro grupos considerados y opuesto al 39 de Cristo y la Virgen (78 representaciones de dos personajes). Hay pues en el grupo 4 una individualización de los integrantes que parece anunciar, más allá de los contenidos, la tendencia al retrato laico, en el que la multiplicación de los modelos corresponde al más bajo grado de reiteración y distribución, como consecuencia de una menor concentración simbólica.

Otro elemento significativo es el papel secundario (en San Ignacio), o prácticamente inexistente (en la Merced, el Pilar, Santo Domingo y la catedral) de la pintura en los retablos de Buenos Aires del siglo XVII. El conjunto de retablos de la Merced, era prácticamente escultórico<sup>70</sup> y lo mismo ocurría en el retablo, mayor de la iglesia del Pilar, en el que sólo aparecen dos pinturas y algunas láminas sobre atriles, es decir eran externos, mientras que en los retablos laterales la inclusión de pintura es poco relevante. En Santo Domingo había como dijimos en el altar principal un cuadro “que sirve de velo, pintado en é Nra., Sra.”, estando los otros dos ya mencionados en los pilares. Esto no significa que no hubiera pinturas, las había, pero en escala menor, y particularmente en las sacristías o en las naves, pero muy secundariamente en relación directa con los altares, es decir con los espacios destinados de función litúrgica. En San Ignacio había algunas pinturas en los retablos laterales. En el de los Dolores había un lienzo corredizo con un calvario sobre el nicho central, y dos láminas. En el del Pilar un lienzo corredizo con el mismo tema y dos telas de los apóstoles, uno con la Virgen del Pilar. El altar de la Virgen del Bueno Consejo estaba conformado sólo por pinturas, pero en vista de su valuación (300 ps.) y (le la descripción se trataba sólo de un nicho con alguna estructura sencilla. También en torno al altar de la Virgen de las Nieves se mencionan varias pinturas de los patriarcas y una de la Magdalena, pero se aclara que están “en el cuerpo de la iglesia”<sup>71</sup>. El resto son lienzos corredizos para velar las imágenes y algunas láminas. En la Merced había por ejemplo una serie de cuadros de la vida de la Virgen dispuestos en los pilares, que habían sido donados en 1761 por Beatriz Meléndez<sup>72</sup>, y también

---

<sup>69</sup> Relación entre el número total de representaciones de un grupo y el número de personajes que lo componen.

<sup>70</sup> Había un lienzo de San Cayetano en el altar de San Serapio (Agn, 1788-1804).

<sup>71</sup> Schenone, 1949: 111.

<sup>72</sup> “10 cuadros de la vida de Nuestra Señora dio Da. Beatriz de Meléndez, y dichos cuadros se han puesto en los pilares de la iglesia” se lee en las anotaciones del libro de ingresos del convento en la semana del 5 al 12 de febrero de 1761 (AGN, 1769-1783). Estaba también el cuadro del cancel que se conserva y representa a José de

en los retablos de San Ignacio aparecen pinturas. Sin embargo éstas no estaban incorporadas a la estructura de los mismos sino como velos, y tienden a desaparecer en la medida en que se pasa de realizaciones sencillas a verdaderos retablos<sup>73</sup>. No tenemos documentos de la catedral, pero a juzgar por los retablos que se conservan, y que han mantenido sus imágenes, no había sitio para la exposición de pinturas en su interior. Se puede afirmar que en los retablos porteños las pinturas aparecen casi exclusivamente como velos corredizos<sup>74</sup> y que, exceptuando los cuatro grandes lienzos que adornan el presbiterio de San Ignacio, no hay verdaderos contextos pictóricos en los retablos, limitándose la presencia de pintura a algunas obras menores y una cuantas láminas.

Sin embargo, y como dijimos, la pintura está representada en las iglesias, generalmente en las naves, mediante cuadros las sacristías, que suelen concentrar un buen número de pinturas. Si analizamos las obras documentadas que se disponían en las iglesias de Buenos Aires siguiendo la división establecida para la escultura obtenemos el siguiente cuadro<sup>75</sup>

| <b>Documentadas</b>  |     |           | <b>Totales</b>       |               |
|----------------------|-----|-----------|----------------------|---------------|
| (sobre 175 pinturas) |     |           | (sobre 219 pinturas) |               |
| <b>Grupo 1</b>       | 20  | [11,42 %] | .                    | 32 [15,61 %]  |
| <b>Grupo 2</b>       | 110 | [62,85 %] |                      | 122 [55,70 %] |
| <b>Grupo 3</b>       | 1   | [0,57 %]  |                      | 14 [6,39 %]   |
| <b>Grupo 4</b>       | 44  | [25,14 %] |                      | 51 [23,28 %]  |

Es notoria la concentración en los motivos de Cristo y de la Virgen, tal como ocurría con la escultura, y del mismo modo es muy baja la representación pictórica de santos que no pertenecen a las órdenes actuantes en Buenos Aires (entre el 8 y el 9 %). En el desagregado por órdenes los jesuitas son quienes presentan una proporción más alta de representaciones de santos propios, aunque esto está determinado en parte por la existencia de inventarios. En el caso de los mercedarios sin embargo, hay una ausencia casi total de miembros de la orden

---

Arellano y su mujer Rosa Giles (AGN, 1788-1804.).

<sup>73</sup> Los nichos principales de San Ignacio, Santo Domingo y la Merced temen pinturas corredizas, así como varios de los altares laterales (Ribera y Schenone, 1944). En San Francisco, si bien no conocemos la dotación original, la estructura del retablo, a base de nichos y mensulones con doseles, está destinada a la exposición de esculturas, ver González. 1996.

<sup>74</sup> Ver Ribera y Schenone, 1944.

<sup>75</sup> Computamos exclusivamente las obras documentadas. Los porcentajes de las obras presentes pero no documentadas en el periodo aparecen como referencia entre corchetes. Es sólo significativamente divergente en el caso de los personajes del grupo 3 en virtud de la importancia del grupo de Sibilas de la iglesia de la los jesuitas en el Colegio de Belén, que no están documentadas (González 1994 a y b).

representados pictóricamente, aunque en la escultura su presencia es absoluta. De todos modos se hace clara una tendencia similar en conjunto a la escultórica, en el sentido de dejar de lado los personajes “históricos”, concentrar las representaciones de Cristo y de la Virgen, y presentar un porcentaje alto de los santos mendicantes distribuidos, también aquí, en identidades numerosas. Es diversa, en relación con la escultura, la ubicación de estas pinturas dentro de la iglesia, y particularmente en las sacristías, como señalamos, y presumiblemente su funcionalidad, que parece despegada del culto directo y más vinculada con una situación de exposición narrativa a lo largo de series dispuestos para la “lectura” conjunta por parte del observador<sup>76</sup>, siguiendo aquí una vieja tradición. La pintura de velos, que cubrían a las imágenes escultóricas en los nichos principales de los retablos<sup>77</sup>, generalmente con el mismo personaje cubierto pintado, tiene un interés particular. El descubrir las imágenes requería un ceremonial preciso, con ropas litúrgicas, campanas y quema de incienso, que se detallan en algunas de las constituciones de las cofradías de Buenos Aires<sup>78</sup>, ya que se procedía a hacerlo los días de funciones o celebración. Estas normas, y la práctica misma de velar las esculturas, que tenían como fin el reforzamiento del misterio que rodeaba las imágenes, creando un hálito de veneración en torno suyo<sup>79</sup>, dejan en claro la diferente consideración que la pintura y la escultura ocupaban en la actividad del culto, lo que se hace patente en el hecho de que el motivo empleado para cubrir y que así quede “la devoción con más aumento”<sup>80</sup> sea el mismo que se cubre.

**3.2. Estilo.** Es necesario partir del hecho de que la producción local fue importada o realizada por artistas ya formados, salvo excepciones, lo que previene de esperar algún tipo de “rasgo genuino”. Por otra parte las compras a distancia no hacen hincapié, hasta donde sabemos, en la cuestión de la elaboración formal sino más bien en aspectos técnicos. Los retablos mayores son tal vez la producción local de mayor interés.

Siguen la estética tradicional del oro, vigente desde Salomón (“así Cubrió la casa sus

---

<sup>76</sup> Citamos los conjuntos de la Vida de la Virgen en la Merced. Había allí una segunda serie de la Virgen y otra de la vida de San José (Schenone, 1983: 24), una serie de patriarcas en el convento de San Francisco, las Sibilas de la iglesia de la Residencia, y varias colecciones de láminas de San Ignacio, Santa Catalina y patriarcas en San Ignacio (Schenone, 1949), entre otras.

<sup>77</sup> Hemos relevado, en Santo Domingo: La Virgen del Rosario en el retablo mayor y Santo Tomás de Aquino y San José; en San Ignacio: San Ignacio en el retablo mayor, La Virgen de las Nieves, un Calvario en el retablo de la Dolorosa, San Juan Nepomuceno, en su retablo, La virgen del Pilar en su retablo, la de Covadonga y San Luis Gonzaga; en la Merced: la titular del retablo mayor; en el Pilar: el bautismo en el retablo de San Juan Bautista, y había cortinas cubriendo los nichos en todos los retablos; la Catedral: el retablo de la Dolorosa, el de San Martín de Tours y el de San Pedro (inventarios citados y Ribera y Schenone, 1944).

<sup>78</sup> González, 1996: 12.

<sup>79</sup> Ver carta de Antonio Letamendi Ambrosio Funes del 26.7.1799 (Martínez Paz, 1918).

<sup>80</sup> Ibid.

vigas, sus umbrales, sus paredes y sus puertas de oro, y esculpió querubines por las paredes”<sup>81</sup>) y reelaborada en el contexto de la estética de Plotino<sup>82</sup> por los neoplatónicos bizantinos, y que buscaba la conformación de una materialidad simbólica, así como el sentido jerárquico que esa materialidad implicaba en forma de un orden sagrado, creando un espacio “calificado” en el que pudiera “experimentarse” lo sagrado<sup>83</sup>. Era una especie de representación escénica del más allá. Sobre este sustrato se organizaban las formas de los retablos, empleando el aparato arquitectónico clásico en sus diversas variantes al uso, así como los ornamentos correspondientes a cada momento estilístico.

Hay un tránsito, en la resolución formal de los mismos desde la obra del retablo mayor de la iglesia del Pilar, e 1730<sup>84</sup>, hasta el de Lorea en la catedral, de la década del 80, a lo largo del cual se tiende a abandonar la solución tradicional (que persistía como forma de estructuración general), de un plano base sobre el que se disponían de forma aditiva elementos equivalentes sobre la grilla arquitectónica más o menos homogénea, en favor de una configuración más jerárquica, focalizada y dinámica. Tanto el retablo del Pilar como el de San Francisco, de 1765<sup>85</sup>, presentaban una composición ortogonal en la que ni el preciosismo de la ornamentación (agregada en palle posteriormente en el caso del Pilar), ni las columnas torsas, ni las curvaturas de doseles y cenefas, rompen el carácter frontal de la organización general y el equilibrio formal entre las imágenes. Aparece una concepción diferente en el retablo de Isidro Lorca para la Compañía, anterior a 1767, con su planta cóncava, que dinamiza la relación con el observador llevándolo hacia el centro del conjunto, efecto reforzado por las fuertes columnas que ritman el acceso al nicho central, enfatizado por su mayor escala y por su desfasaje vertical. En oposición a esta situación acentuada, las imágenes laterales, de menor escala, no están enmarcadas sino simplemente ubicadas en peanas rococó en los intercolumnios. El ático, sin nichos ni imágenes laterales refuerza el impacto la calle central. Hay pues dos novedades: concentración visual y un nuevo dinamismo retablo/observador. Un efecto similar ocurre en la realización de Saravia para la Merced, de 1783-1788<sup>86</sup>, donde la Virgen de la Merced ocupa un amplio nicho central alineado con el relieve del ático, en

---

<sup>81</sup> Crónicas, 3: 7.

<sup>82</sup> González, 1995: 13. Ver por ej. en la *Enéada* v, De la Belleza inteligible y comparar con los escritos acerca de la jerarquía celeste del pseudo Dionisio Areopagita.

<sup>83</sup> “Tomamos un trozo de oro como muestra de todo el oro” escribió Plotino en *La Belleza inteligible*, y este sentido metafórico-sensorial, que procuraba la creación de un ámbito que conformase una captación global en la que “el resplandor de la luz no conoce límites”, “una cosa aprehendida de una vez” [Ibid.], fue una constante del arte cristiano hasta el Barroco.

<sup>84</sup> Ribera y Schenone, 1948: 24, Schenone, 1982: 243.

<sup>85</sup> Schenone, 1982:253.

<sup>86</sup> AGN, 1788-1804.

oposición a las imágenes laterales, menores y sobre repisones flanqueados por las potentes columnas que sirven de marco al nicho central. Pero es en la catedral, también de Lorea, donde el nuevo planteo alcanza su máxima expresión mediante la realización del gran tabernáculo exento de planta triangular, desplegado en torno de una imagen única. Es aquí evidente el carácter arquitectónico del retablo, con su potente cuerpo flanqueado por columnas esviadas sin calles laterales que enmarcan su nicho solitario y dominante con la imagen. El retablo mayor de la catedral culmina este proceso, proponiendo una simplificación narrativa en el desarrollo iconográfico y una potenciación expresiva del tema central. Este efecto se hubiera visto reforzado si en lugar de ubicar el conjunto al fondo del presbiterio se hubiera seguido la disposición original exenta en medio de él<sup>87</sup>.

Estas tendencias no son naturalmente exclusivas de la ciudad, y tienen antecedentes en España, como el retablo que José Churriguera realizara para San Esteban de Salamanca a fines del siglo anterior. Algunos buenos observadores locales habían tomado nota del fenómeno; Antonio Letamendi señala en una carta de 1803 esta moda de construir retablos “ocupando el centro de este lugar un sólo lienzo alegórico al Santo o Santa titular”<sup>88</sup>. Tampoco la idea del tabernáculo exento carece de antecedentes<sup>89</sup>, pero ambas resoluciones son novedosas en nuestro medio y plantean una nueva forma de articulación visual con el espectador. El sistema tradicional que trataba hechos narrativos, reflexiones teológicas o situaciones históricas, es reemplazado por el de **representaciones dominantes generalmente** ligadas a las figuras nodales de Cristo y la Virgen, a las que se suman los santos de las órdenes. El análisis especulativo o a la gráfica de contextos históricos del lugar a la intercesión práctica de personajes, mediadores idóneos y organizaciones específicas que encarnan e implementan los valores representados por las figuras centrales, y en este sentido, el estilo barroco de las imágenes, refuerza el carácter pragmático del culto estableciendo una relación más directa y realista con el observador.

Estas **esculturas** son figuras de acción. En su realización plástica el tratamiento es realista. Son hombres que se dirigen o muestran acciones a otros hombres, a menudo con un claro sentido alocucional. Incluyen los procedimientos tradicionales barrocos, tendientes a poner de manifiesto la continuidad y el dinamismo espacial: los brazos extendidos hacia el

---

<sup>87</sup> Hay un plano del archivo de Indias y abundantes documentos acerca de la polémica (Peña, 1910. t. 4).

<sup>88</sup> Martínez Paz, 1918: 259.

<sup>89</sup> Hay algunos ejemplos mexicanos, como el ciprés de la catedral de Puebla, el baldaquino de la catedral de Durango y el ciprés del templo de Santo Domingo Tlaquiltenango (Morelos) (Luis Ortiz Macedo, Neoclásico Romántico, en Retablos Mexicanos, Artes de México nro. 106, México, 1968, p. 69 ss. 1. El origen de este planteo puede estar en las custodias procesionales españolas (Hemmarck Carl, Custodias procesionales españolas, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, Moffit John, Archetypal Micro-architecture: Prolegomena to the Custodias Procesionales, en Konsthistorisk Tidskrift nro. 58, 1988, Estocolmo).

observador, la contrapone semiescorzada, la cabeza ladeada abriendo un nuevo plano, y la prolongación de la mirada, todo encadenado en un movimiento unitario y trabajado con sentido de verosimilitud óptica. Sólo las alhajas que los adornan y el tratamiento de los mantos estofados y esgrafiados, dejando traslucir el oro y la rica policromía ponen de manifiesto su calidad diferente. Han sobrepasado su propio origen, y portan un mensaje trascendente, pero no son idealidades. Emergen de los reflejos del oro de los retablos, del ámbito de la luz, pero transfigurada semántica y plásticamente, en acción humana. Hay pues dos estéticas refundidas: la de la metafísica representada por el oro, de tradición cristiana y medieval, y la del realismo y la acción, propia del mundo moderno y barroco. La fusión de las imágenes y del ámbito y la calidad de los vestidos son los puntos de cruce de ambas vertientes.

Vestidos y telas reales se empleaban también en las imágenes de vestir, comunes en el siglo XVIII. Estas esculturas, resueltas muchas veces en un armazón con cabeza y manos de talla, tienden a una representación más frontal y simétrica que las de talla completa. Pese a esta disposición arcaizante, que no sólo hace a la composición frontal sino al uso de telas ricas, características de la tradición medieval, estas imágenes impulsan una relación más “personalizada” con los fieles, que no pasa solamente por la articulación devocional, sino por un servicio “real”, consistente en el vestido y en el cuidado y lavado de las ropas, hecho que requería el nombramiento de un responsable de tal efecto, y por la colocación de aditamentos: alhajas, pelucas, coronas, que incrementaban el realismo de la obra. . El verismo que estos efectos producían hizo decir a la beata Maria Antonia de la Paz que al ver al Nazarenos que Rosendo Rico le trajera de Cuzco los fieles “se tapan la cara de pavor, pues a la verdad no han visto cosa más perfecta y de devoción, pues empiezan a llorar luego que la miran”<sup>90</sup>. Las imágenes de vestir son quizás las que mejor sintetizan el doble carácter tradicional y moderno, la calidad ontológica y los procedimientos fácticos<sup>91</sup>. El exclusivo papel de la escultura en relación con el culto debe sin duda inscribirse en el armado de los recursos necesarios para el establecimiento de una verdadera “pragmática de la salvación”, que por cierto era demandada por los fieles, y a la que las órdenes podían ofrecer tanto el servicio real de las funciones y la guía de los ejercicios como los modelos ideales de aquéllos que, desde la misma estructura, habían avanzado personal y/o administrativamente en la realización de los principios morales perseguidos. Las imágenes proveen un marco ideal para el culto así como modelos de virtudes comunes, mientras que desarrolla una progresiva pragmatización del mismo en torno a la

---

<sup>90</sup> Ribera y Schenone, 1948 A: 46.

<sup>91</sup> González, 1994 B: 35.

obtención de ciertos beneficios personales ligados a la práctica cristiana y a las funciones sociales que las hermandades cumplían. Finalmente esta fenomenización del culto halla expresión en la jerarquización de las imágenes centrales en la estructura de los retablos como en la selección iconográfica y en la utilización exclusiva de la escultura como disciplina ligada a las actividades de culto, relegando la pintura a otros ámbitos de la iglesia y en parte a otras funciones. En último término, la misma concentración iconográfica en los santos propios no deja de ser otra expresión de la pragmatización de las costumbres.

El caso de la pintura es diferente. Se mantiene en general apegada a los modelos barrocos del siglo XVII hasta bien entrado el XVIII. Analizando solamente la producción local, que hasta donde sabemos arranca con el español Miguel Aucell, arribado poco después de mediados de la centuria. Su estilo es claroscuro, pero duro y estereotipado con pesadas escenografías barrocas, rompimientos de cielos y ángeles ascendentes, pero pobre en el tratamiento plástico y con un manejo elemental de las luces que dan poca veracidad a las obras. Muy diferente, tanto en calidad como en estilo, es la obra del madrileño José de Salas. Sus obras son correctas en el modelado y en algunos casos como es el retrato de Miguel de Riglos, dejan traslucir la persona detrás de las formas. La individualización de personajes particulares, desde una perspectiva de observación casi psicológica, es una novedad en la pintura del Río de la Plata. Se dejan de lado las escenas típicas del barroco que tan bien representa Aucell para pasar a un lenguaje mucho más austero, de corte academicista, simple en su realización, compositivamente claro y concentrado en la penetración del motivo central<sup>92</sup>. Pero justamente al definir en este contexto un camino propio la pintura tomará otra dirección, que luego trataremos.

#### *4.Arte laico.*

La funcionalidad diversa de las disciplinas puede seguirse en el arte público laico. No son muchas las referencias que tenemos de obras de carácter laico en el ámbito público. Los espacios permanentes eran escasos, y en sitios como el Cabildo o el Consulado existían retratos reales que tenían el valor emblemático de extender la presencia de la Corona a las instituciones de que se tratara. Algunos sellos, monedas y grabados<sup>93</sup> no alcanzan a configurar un conjunto relevante. No parecen haberse empleado en ámbitos públicos ni oficiales obras de

---

<sup>92</sup> González, 1994 B: 68.

<sup>93</sup> Ribera, 1983: 112-116, Furlong, 1947: 190 ss., Trostiné, 1946y 1949.

arte sino muy limitadamente y con el apuntado carácter emblemático. Con todo, hay a partir de 1760 una presencia más notable de los retratos reales sobre el total de obras pictóricas registradas documentalmente, ya que alcanzan el 15,26 %, abarcando las pinturas laicas y religiosas, aunque este porcentaje, sin duda alto, está muy influido por los 30 retratos de Carlos III que pintara José Simón en 1768, y que fueron enviados a los pueblos de las misiones<sup>94</sup>. Hay por otra parte registro de la existencia de pinturas relativas a símbolos cívicos, como las armas reales de la ciudad<sup>95</sup> y el escudo de armas de Castilla<sup>96</sup>, así como de retratos reales de Carlos III<sup>97</sup> y Fernando VII<sup>98</sup>, ya en el siglo XIX. Es en cambio prácticamente inexistente la escultura laica.

Los montajes efímeros en las fiestas de “honras de Nuestros Reyes y Señores”<sup>99</sup>, así como en las fiestas juradas<sup>100</sup>, que comprendían celebraciones cívico-religiosas ligadas a los patronos<sup>101</sup>, a la Trinidad, a la Virgen y el Corpus entre otras<sup>102</sup>, y que eran financiadas por el Cabildo y algunas en parte por los comerciantes de la ciudad, como ocurría con la fiesta de Corpus Christi<sup>103</sup>. No ha quedado registro gráfico de las colgaduras, arcos florales y altares con que se ornamentaba la ciudad en estas ocasiones, así como para la recepción de gobernadores y virreyes, pero sí de los recursos escénicos que se montaron en 1760 en la plaza mayor: las arqueras de 65 vs. por 14 de altura enfrentadas al cabildo en ocasión del advenimiento de Carlos III, que han sido publicadas por Furlong<sup>104</sup> y que estaban presididas por los retratos reales, y adornadas con representaciones de España, América, el Amor y la Fidelidad. Estas escenificaciones se producían también en algunas casas particulares como la de Jerónimo Matorras.

Hay pues en el material documentado ***un incremento de la representación de obras de carácter cívico y de los retratos reales*** en el último tercio del siglo, en consonancia con la mayor presencia del estado borbónico en el mismo período. No podemos hacer evaluaciones formales por que las obras no han perdurado, pero en cambio puede ser significativo el hecho

---

<sup>94</sup> Schenone, 1983: 70.

<sup>95</sup> Francisco Pimentel pintó uno y retocó el viejo en 1772 (Schenone, 1983: 70)

<sup>96</sup> Pintados por José de Salas en 1790 (Schenone, 1983: 71).

<sup>97</sup> Pintados por José Simón en 1768 y Francisco Pimentel en 1772 (Schenone, 1983: 70)

<sup>98</sup> José de Salas pintó uno en 1809 y Camponeschi otro en 1808 (Schenone, 1983: 71 y 74).

<sup>99</sup> Peña, 1910, T.2: 12.

<sup>100</sup> Se llamaban así las festividades que el Cabildo estaba comprometido a solventar.

<sup>101</sup> San Martín era el patrón, y la Virgen de las Nieves la vicepatrona. Había además patronos menores, que fueron originalmente San Judas Tadeo y San Simón abogados de las hormigas y los ratones elegidos por el Cabildo en 1611 (Ribera y Schenone, 1948: 152, Torre Revelo, 1937, Schenone, 1982: 301) y en el siglo XVIII San Bonifacio y San Sabino (Ribera y Schenone, 1948: 175 y Schenone, 1982: 336).

<sup>102</sup> Ensink, 1990: 38.

<sup>103</sup> Torre Revelo, 1943: 86-87.

<sup>104</sup> Furlong, 1950: 104. La proclamación estuvo a cargo de Juan de Lezica, quien financió las obras así como la acuñación de monedas de plata (González, Fúkelman y Sánchez, 1995: 38).

de que *este tipo de representaciones cívicas hayan escogido invariablemente la pintura*<sup>105</sup> como medio de realización. No hay en el período escultura laica.

### 5.Arte Privado.

Esta segmentación opera igualmente en el **arte privado**<sup>106</sup>. El análisis de las posesiones domésticas da la siguiente distribución de la **selección iconográfica** relativa a escultura (sobre 222 obras) (los grupos son los mismos que para el ámbito religioso público):

|                |     |          |
|----------------|-----|----------|
| <b>Grupo 1</b> | 10  | [4,5%]   |
| <b>Grupo 2</b> | 180 | [80,95%] |
| <b>Grupo 3</b> | 1   | [0,45%]  |
| <b>Grupo 4</b> | 31  | [13,95%] |

Hay una concentración aun mayor en las imágenes de Cristo y de la Virgen que absorben a los otros tres grupos el 24 % en que se incrementa su presencia en la escultura de las iglesias. Los más disminuidos son los representantes de las órdenes de vida activa, que pasan de un promedio de 32 % al 14 %, lo que halla una explicación en la pérdida del interés promocional que los potencia en sus propias iglesias.

Al pasar al análisis de la **pintura** en posesión particular el panorama varía siendo necesario incorporar cuatro nuevos grupos para dar cuenta de los nuevos temas (grupo 5: retratos, grupo 6: paisajes, grupo 7: mapas, grupo 8. naturalezas muertas y otros) (sobre 517 obras). Este es el resumen

#### **Géneros religiosos**

|                |     |          |
|----------------|-----|----------|
| <b>Grupo 1</b> | 53  | [10,28%] |
| <b>Grupo 2</b> | 245 | [46,7%]  |
| <b>Grupo 3</b> | 16  | [3,09 %] |

---

<sup>105</sup> Hay sí grabados y sellos con algunos de estos motivos (Ribera. 1983: 112).

<sup>106</sup> El relevamiento de obras privadas, hecho sobre testamentaría del AGN y del AHPBA fue realizado siguiendo dos criterios: uno aleatorio, tomando testamentos correspondientes a diferentes momentos del siglo XVIII. El otro direccionado a encontrar datos de personajes relevantes por su participación pública, como comitentes o en las agrupaciones de culto. Se analizaron varios aspectos, como mobiliario, joyas, capital, libros, donaciones, profesión, etc. de las que sólo nombraremos las pertinentes a los efectos del presente trabajo. Se revisaron 543 testamentos, de los cuales 128 presentaban inventarios.

|                |    |          |
|----------------|----|----------|
| <b>Grupo 4</b> | 82 | [15,82%] |
|----------------|----|----------|

***Géneros laicos***

|                |    |        |
|----------------|----|--------|
| <b>Grupo 5</b> | 29 | [5,6%] |
|----------------|----|--------|

|                |    |        |
|----------------|----|--------|
| <b>Grupo 6</b> | 44 | [8,5%] |
|----------------|----|--------|

|                |    |        |
|----------------|----|--------|
| <b>Grupo 7</b> | 28 | [5,4%] |
|----------------|----|--------|

|                |    |        |
|----------------|----|--------|
| <b>Grupo 8</b> | 20 | [3,8%] |
|----------------|----|--------|

Una primera constatación es que mientras la pintura se divide en obras laicas y religiosas, no existe escultura laica. En los casos en que sólo existe una obra de arte, se prefiere la escultura sobre la pintura, y considerando su función en el ámbito público podemos inferir su función de culto en las obras religiosas descende el porcentaje del grupo 2, lo que plantearía una relación directa entre el carácter devocional del culto con las figuras de Cristo y de la Virgen. Las pinturas religiosas presentan varias particularidades: hay un descenso de las representaciones de Cristo y la Virgen y de los santos mendicantes, mientras que los grupos 1 y 3 se mantienen y aumentan algo. Por otra parte los géneros laicos ocupan el 23,3 % de las representaciones. Los paisajes son especialmente importantes cuantitativamente, pero no debemos dejar de considerar el interés de los retratos en vista de su desarrollo ulterior y de su significación simbólica. Hay en los inventarios dos tipos de retratos: los que representan personajes históricos o instituciones, que son un equivalente doméstico de los retratos de uso cívico, y los retratos particulares. Al primer tipo pertenecen los 12 retratos con que cuenta Miguel de Riglos (1713), pero en varios inventarios a lo largo del siglo aparece también retratos que no son “de personajes” sino de personas. Conocemos varios de ellos, y a más del interés iconográfico, hay que destacar el estilístico. Aparece con los retratos de fin de siglo en Buenos Aires el estilo rococó aplicado a la pintura, de la mano del italiano De Pietris. El retrato de Francisca Silveira de Ibarrola<sup>107</sup> tiene un clima nuevo. El colorido vívido, es ajeno a la paleta a besa de tierras que caracteriza las obras anteriores, la pincelada suelta y una cierta informalidad compositiva, la aparición de una abundante cantidad de objetos reales sobre una mesa cotidiana, y fundamentalmente el mismo personaje, con sus bucles adornados con flores, su traje entallado y el escote provocativo, como para una fiesta galante de Wateau, son algo diferente de todo lo que se había hecho en Buenos Aires. No es una gran obra, pero tiene el valor de testimoniar un nuevo gusto. No hay seres sobrenaturales, ni nubes, ni rayos

---

<sup>107</sup> Museo Histórico Nacional.

atravesando el cielo, sino una mujer joven vestida con frescura en traje de época, sentada junto a una mesa en su casa. Algo ha cambiado. De Pietris es un pintor de paso, y no podemos pensar en conclusiones ulteriores. Desde la perspectiva local es significativo la aceptación de una propuesta diferente tanto en lo estilístico como en el género. Camponeschi prolongará esta dirección en la primera década del siglo XIX con una formación más sólida y con un lenguaje más actualizado.

Sus retratos de Eugenia Escalada de Demaria y de Juan Martín de Pueyrredón son muestras de un academicismo que no desmerece a los contemporáneos retablos de Hernández. Camponeschi realizó dos obras que ratifican lo señalado antes respecto a la individualización creciente de los héroes cristianos: el retrato del lego Zemborain, y la pintura de San Vicente Ferrer para el velo del santo en la iglesia de Santo Domingo. Son el cruce del retrato hagiográfico con el moderno. San Vicente no es un tipo, es una persona. En el de Zemborain por primera vez en Buenos Aires la escenografía es realista y callejera, y simultáneamente la relación entre pintura laica y religiosa en las colecciones particulares suele invertirse en las primeras décadas del siglo XIX: Juan José Lezica (1812) tenía por ejemplo cinco obras de las que cuatro eran “países”, Juan Antonio de Lezica (1816) diez, de las que nueve eran laicas (cinco paisajes y cuatro retratos) y Martín de Sarratea (1809) doce, de las que siete eran laicas<sup>108</sup>.

En síntesis podemos afirmar que a partir de 1790 la pintura es permeable a un proceso rápido de transformación fundado en la adopción de estilos ligados a estéticas laicas (rococó y neoclasicismo) y del retrato particular como género. Aparece así la representación particular, fundada en la caracterización personal y el abandono de la copia y de los modelos institucionales y con ella la obra baja distribución social. No hay conflicto en la utilización de la pintura a los nuevos fines privados, justamente por su independencia como disciplina de las funciones religiosas. La escultura, tradicionalmente ligada al culto, se mantuvo apegada a sus propios usos y funciones, aunque adoptando formas y aditamentos realistas y manteniendo un **contacto palpable** con los fieles (que tardarán en ser “público”), cumpliendo a su vez un rol modelizante que no permitirá el surgimiento de un género de escultura laico hasta la segunda mitad del siglo XIX. La pintura, sin esa carga simbólico-social, se abrirá a nuevas formas, y se convertirá en el paradigma del arte autónomo, individual y privado de la Argentina independiente.

---

<sup>108</sup> (Fükelman, 1995)

## 6. Conclusiones

1. La práctica religiosa, y el correlato moral cristiano generaron formas artísticas que fueron adaptándose a la marcha de las ideas y de la sociedad colonial. La pragmatización y el nuevo sentido de racionalidad y tecnificación general indujeron un proceso de **fenomenización** del culto, manifiesto en las peculiaridades de la selección iconográfica y especialmente en la creciente focalización y jerarquización de las imágenes en los retablos porteños.

2. En consonancia, las agrupaciones de culto desarrollaron formas específicas de ejercitación que tenían en las imágenes su referente, así como cobró gran importancia en el ordenamiento de sus actividades, la realización de misas de difuntos y funciones por la salvación de las almas dirigidos a establecer una mecánica de salvación.

3. Este direccionamiento funcional hizo excluyente el empleo de imágenes escultóricas, en la medida en que además de corresponder de un modo más específico a la tradición del culto, eran más permeables a las nuevas formas de vinculación expresas no solamente en la articulación visual de las imágenes en los retablos y en los principios compositivos que los ordenaban, que denominamos **implantación dominante**, sino también en el desarrollo de prácticas dirigidas a instaurar un trato **palpable** con las imágenes, tanto a través de los ejercicios como del vestido y servicio de las mismas. El comentario de la Beata en el sentido de que a su San Estanislao lo habían “vestido de peregrino y estaba para ojearlo” evidencia esta personalización en la relación con las imágenes<sup>109</sup>.

4. La pintura aparece en las iglesias de Buenos Aires en gran medida marginada de los retablos y, con la excepción de las obras del presbiterio de San Ignacio, se remitía a ornamentar las naves, los pilares y las sacristías con escenas generalmente narrativas relativas a la historia cristiana o a hechos de la vida de los santos de las órdenes propietarias.

5. Esta distinción funcional opera igualmente en el ámbito privado, donde la escultura es exclusivamente religiosa, mientras que la pintura se abre a otros géneros de carácter naturalista e individual, entre los que sobresalen los paisajes y, desde fines de siglo XVII el retrato particular burgués. La aparición de la idea del “cultivo de las artes del gusto” en boca de Moreno, en la crítica a la Corona por el cierre de la Escuela de Dibujo y Escultura<sup>110</sup>, reafirma este corrimiento en el rol de la pintura y el dibujo.

6. Igualmente en el ámbito público laico se emplea la pintura como medio de

---

<sup>109</sup> Beguiriztán, 1945.

<sup>110</sup> Manuel Moreno, 1960: 16.

representación. Este hecho, que tenía antecedentes en el inundo hispánico<sup>111</sup>, tendía a cambiar con las incipientes muestras de un barroco borbónico en el Plata, como lo demuestra la argumentación de Lavardén en la discusión que se produjo hacia 1770 en torno al valor de la representación simbólica del Estado en el espacio urbano<sup>112</sup> y las reflexiones de Bruno de Rivarola de fines de la época colonial acerca del papel de “los monumentos públicos en las ciudades principales de las provincias argentinas que existen a la fidelidad” mediante “las estatuas bustos e imágenes de los reyes colocados con ornato y majestuosa magnificencia en las plazas y otros lugares”<sup>113</sup>. Sin embargo, esta funcionalidad de las artes, nueva por aquí, dirigida a manifestar la presencia simbólico-emblemática de la autoridad real que implicaba un grado de autonomía y de secularización, no tuvo un correlato de realización importante en la práctica, debido a la marcha del proceso político y social.

7. Desde el punto de vista de la implementación práctica de estos principios, hay una interacción entre las órdenes religiosas presentes en la ciudad y las agrupaciones de culto particulares, las cofradías, establecidas en las iglesias muchas veces en torno a imágenes de santos de las mismas órdenes o bien de las personas de Jesús o de María. Esta vinculación entre los personajes de las órdenes y las figuras centrales del cristianismo en relación con el ordenamiento de la práctica cristiana de las cofradías configura un vínculo social que da forma institucional a esa práctica.

8. Las actividades de las cofradías, como el culto cristiano general, proponían un universo conceptual, físico y de prácticas uniforme, en el que la concreción formal de ámbitos barrocos ligados a la estética metafísica tradicional cristiana y el emplazamiento de las imágenes veristas planteaban un doble sentido valorativo a la vez ideal y pragmático que servía de marco a las actividades y ejercicios comunes los diversos estamentos y castas de la sociedad colonial.

9. De un modo más general se puede hablar de una tendencia al cambio de paradigma artístico presente en algunos indicadores puntuales antes que de un cambio de modelo repentino. Es interesante señalar que ciertos mecanismos, como la idea de reforzamiento jerárquico-simbólico, la concentración y subordinación de los elementos plásticos, la presencia de procesos individualizadores y la propuesta de racionalización y regulación vinculada al clasicismo, cruzan los tres ámbitos, el religioso, el cívico y el privado, del mismo modo que aparece en propuestas institucionales y normativas, como la regulación

---

<sup>111</sup> Piénsese que en España misma, bien que en el siglo anterior, había habido que llamar a un italiano para fundir la estatua de Felipe IV.

<sup>112</sup> González, 1995 D.

<sup>113</sup> Rivarola (Mariluz Urquijo, 1983: 143-146).

arquitectónica de la ciudad de Vertiz y los proyectos frustrados de las Academias. Estas ideas parecen moverse por debajo de los contenidos generando tendencias comunes en un momento de transición.

## **BIBLIOGRAFÍA CITADA**

### **ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN (AGN)**

- 1750** Manuscritos Biblioteca Nacional, nro. 6608, leg. 15.
- 1769-1783** Sala 9, 15.2.4., La Merced, Libro de ingresos del Convento grande de San Ramón de Buenos Aires.
- 1788-1804** Sala 9, 7.2.9, Legajo 9, Orden de la Merced, Convento de San Ramón.
- 1799-1805** Sala 9, 31.8.5., leg. 47, exp. 1335, cofradía de Nra. Sra. del Socorro.
- 1800** Sala 9, 31.5.7, Libro de cuentas de la Catedral de Buenos Aires,

### **ARCHIVO CONVENTO DE SANTO DOMINGO (ACSD)**

- 1779-1915** Libro de Inventarios y Memorias, T.1.

### **ARCHIVO PARROQUIAL DE LA MERCED (APM)**

- 1787** Libro Orden Tercera de la Merced.

### **BEGUIRIZTAIN JUSTO**

- 1945** Apuntes biográficos, cartas y otros documentos referentes a María de la Paz y Figueroa, Bs. As.

### **ENSINCK OSCAR**

- 1990** Propios y arbitrios del Cabildo de Buenos Aires, Madrid.

### **FURLONG GUILLERMO**

- 1947** Orígenes del Arte Tipográfico en América, especialmente en la República Argentina, Ed. Huarpe, Bs. As.
- 1950** Una réplica artística del Cabildo de Buenos Aires en 1760, en Anales nro. IAA nro. 3, Fac. de Arquitectura, Bs. As.

### **FUKELMAN CRISTINA**

- 1995** Arte y Vida en Buenos Aires colonial, Testamentaría, Informe 2 UNLP, inédito.

### **GONZALEZ RICARDO**

- 1994 A** Arte y Vida en Buenos Aires colonial, Guía de obras, Informe UNLP, inédito.
- B** Arte y Vida en Buenos Aires colonial, Arte, Informe UNLP, inédito.
- 1995 A** Las Cofradías de Buenos Aires, informe UNLP, inédito.
- B** Arte y experiencia en Buenos Aires colonial, Informe UNLP, inédito.

**C** Dechado que imitar. La hermandad de San Benito de Palermo de Buenos Aires en El Arte entre lo público y lo privado, CAJA, Bs.

**D** El nacimiento de la ciudad simbólica. La polémica en torno a la Alameda de Bucareli, IAA, serie Crítica nro. 62, publicado en Documentos de Trabajo, Fac. de Arquitectura, (en prensa) Bs. As. As.

**1996** Pintura y Escultura en los retablos de Buenos Aires, ponencia presentada en el Congreso 50 Aniversario del IAA, Buenos Aires. 1997 (en prensa) Imágenes e instituciones en la Catedral de Buenos Aires, VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, CMA, Bs. As.

**GONZALEZ RICARDO, FUKELMAN CRISTINA Y SÁNCHEZ DANIEL**

**1995** Arte y experiencia en Buenos Aires colonial, informe 1995, UNLP, inédito.

**GONZALEZ RICARDO, FUKELMAN CRISTINA Y SANCHEZ DANIEL**

**1996** Arte y experiencia en Buenos Aires colonial, informe 1996, UNLP, inédito.

**MANRIQUE ZAGO EDITORES**

**198** La catedral de Buenos Aires.

**MARTINEZ PAZ ENRIQUE**

**1918** Papeles de don Ambrosio Funes, Córdoba.

**MILLE ANDRES**

**1964** Itinerario de la Orden Dominica en la conquista del Perú, Paraguay su convento del antiguo Buenos Aires, Bs. As.

**MORENO MANUEL**

**1960** Vida y memorias del Dr. Mariano Moreno, Ed. Biblioteca de Mayo, nro. 1152, Bs. As.

**REGISTRO ESTADISTICO DE BUENOS AIRES**

**1865** Tomo segundo, Bs. As.

**RIBERA ADOLFO**

**1983** Grabado, en Panorama general del arte en la Argentina, t. 2, Academia Nacional de Bellas Artes, Bs. As.

**RIBERA ADOLFO Y SCHENONE HECTOR**

**1944** Los lienzos corredizos y breve noticia sobre el pintor Miguel Aucell, en Archivum t.2, cuad. 1, Bs. As.

**1948 A** El Arte de la Imaginería en el Río de la Plata, IAA, Fac. de

Arquitectura, Bs. As.

**1948 B** Tallistas y escultores del Buenos Aires colonial. Fac. de Arquitectura, Bs. As.

**RIVAROLA FRANCISCO BRUNO DE (MARILUZ URQUIJO JOSÉ)**

**1983** Religión y fidelidad argentina, Instituto de Investigaciones Históricas, Fac. de Derecho/UBA, Bs., As.

**TROSTINE RODOLFO**

**1946** El retrato de Fernando VII grabado en Buenos Aires por Juan de Dios Rivera en 1808, en Amictia, Fac. de Fil. y Letras nro. 29, Bs. As.

**1947** El grabado en la Argentina durante el período hispánico, Bs. As.

**SCHENONE HECTOR**

**1949** Tasación e inventario del templo de San Ignacio, en Anales del IAA. nro. 2, Fac. de Arquitectura, Bs. As.

**1956** Inventario de la iglesia del Pilar, en Anales del IAA, nro. 9, Fac. de Arquitectura, Bs. As.

## **BIBLIOGRAFÍA SOCIO-ECONOMICA**

### **BESSIO MORENO**

**1939** Buenos Aires, puerto del Río de la Plata, capital de Argentina Bs As

### **BOSCH Felipe**

**1971** Historia del antiguo Buenos Aires, Alborada, Bs As

### **GALMARINI Hugo**

**1982** Comercio y Burocracia Colonial a propósito de Tomás Antonio Romero, Investigaciones y Ensayos 29 y 30, Academia Nacional de la Historia, Bs. As.

### **GELMAN Jorge**

**1989** Los patrones de inversión de un comerciante colonial. El caso de Belgrano Peri, Instituto de Investigaciones Históricas E Ravignani, Anales, UBA, Bs. As.

### **LAFUENTE MACHAIN**

**1980** Buenos Aires Siglo XVIII, Municipalidad de Bs. As

### **MARILUZ URQUIJO José**

**1988** La Gaceta de Bs. As 1764, ANH Investigaciones y Ensayos Bs. As.

### **MORENO José Luis**

**1965** La estructura social y demográfica de Bs. As en el año 1778, Anuario 8 del Instituto de Investigaciones Históricas de Rosario.

### **MOUTOUKIAS Zacarías**

**1988** Contrabando y control colonial en el siglo XVII, CEAL, Bs. As

### **REES DONES Ricardo**

**1992** Las reformas borbónicas en el Virreinato del Río de la Plata.

El Superintendente Manuel I Fernández, Instituto de Investigaciones históricas de Derecho, UBA, Bs. As.

### **ROMANO Ruggiero**

**1989** Algunas consideraciones sobre los problemas del comercio en Hispanoamérica durante la época colonial, Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Emilio Ravignani, UBA, Bs. As

### **SAGUIER Eduardo**

**1989** La naturaleza estipendiaria de la esclavitud urbana colonial. El caso de Bs As en el siglo XVIII, Centro paraguayo de estudios sociológicos, Asunción.

**SEGRETTI Carlos**

**1987** Temas de Historia Colonial, Academia Nacional de la Historia, Bs. As

**SOCOLOW Susan**

**1991** Los Mercaderes del Buenos Aires virreinal: Familia y Comercio, Ediciones de la Flor, Bs. As.

**SWIDERSKI Graciela**

**1997** AGN, Documentos escritos, Fondo Documental. Bandos de virreyes y gobernadores del Río de la Plata 1741-1809, Bs. As

**TANZI Héctor José**

**1967** Estudio sobre la población del virreinato del Río de la Plata en 1790, Separata Revista de Indias nro 107-108, Madrid

**TAU ANZOATEGUI**

**1989** Historia General de América dirigida por Guillermo Morón Tomo V, Presidencia de Venezuela, Caracas.

**HOBERMAN Luisa y otros**

**1992** Ciudades y Sociedad en Latinoamérica Colonial, FCE, México Bs. As

**TORRE REVELLO**

**1970** La sociedad colonial, Bs. As

**1955** Tallistas portugueses en el Río de la Plata, en Anales del IAA nro. 8, tac. de Arquitectura de Bs. As., Bs. As.

**1982** Retablos y púlpitos, en Panorama General del Arte en la Argentina, Academia Nacional de Bellas Artes, Bs. As.

**TORRE REVELLO JOSÉ**

**1974** Las fiestas de Buenos Aires, Bs. As.

**TOUSANT MANUEL.**

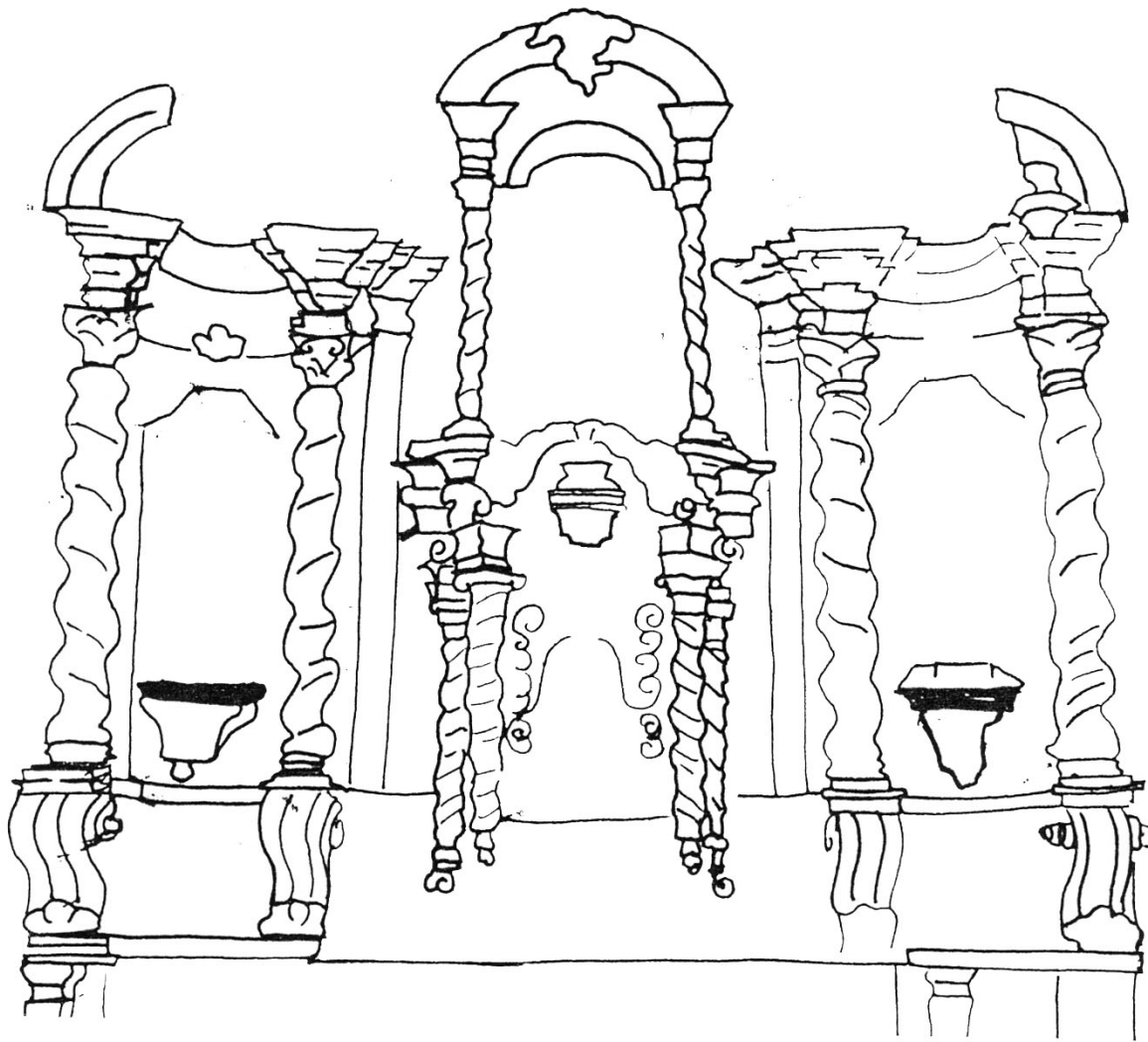
**1982 (1965)** Pintura colonial en México, UNAM, México.

**UDAONDO ENRIQUE**

**1920** Crónica histórica de la Venerable Orden Tercera de San Francisco en Buenos Aires, Bs. As.

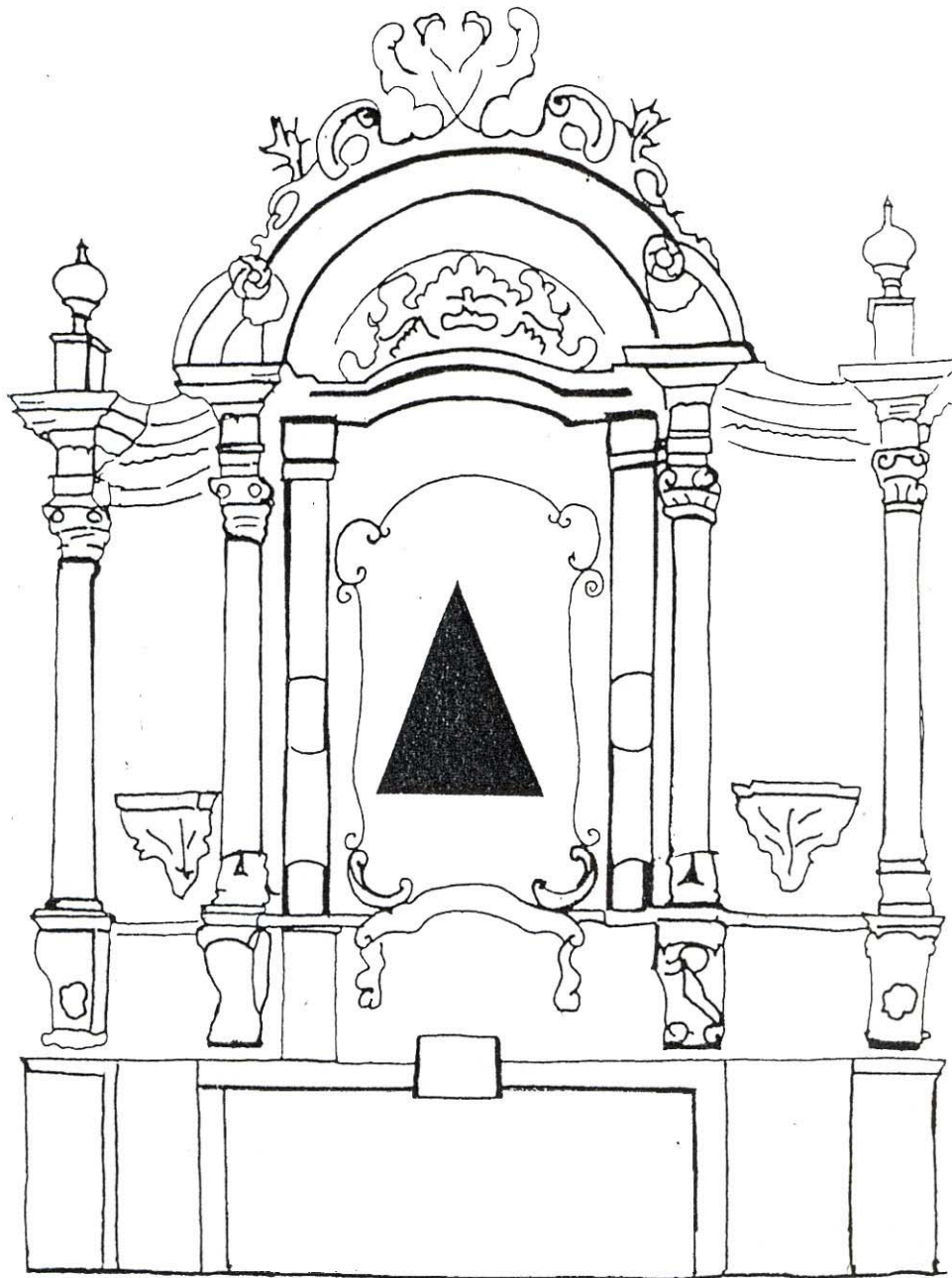
IGLESIA DE SAN FRANCISCO

ALTAR DE SAN ROQUE

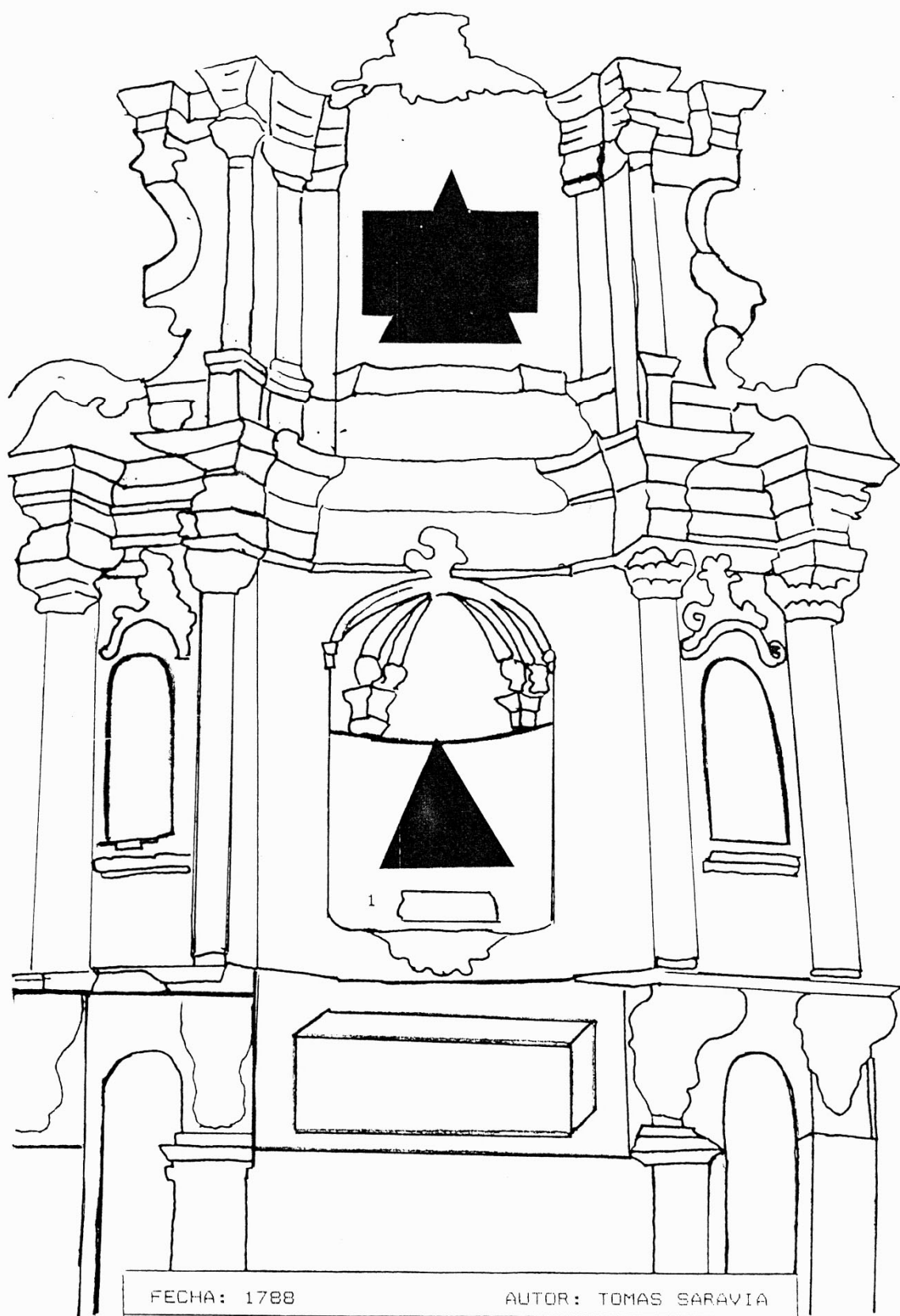


IGLESIA DE SAN FRANCISCO

ALTAR DEL SAGRADO CORAZON



ALTAR DE SAN JOSE

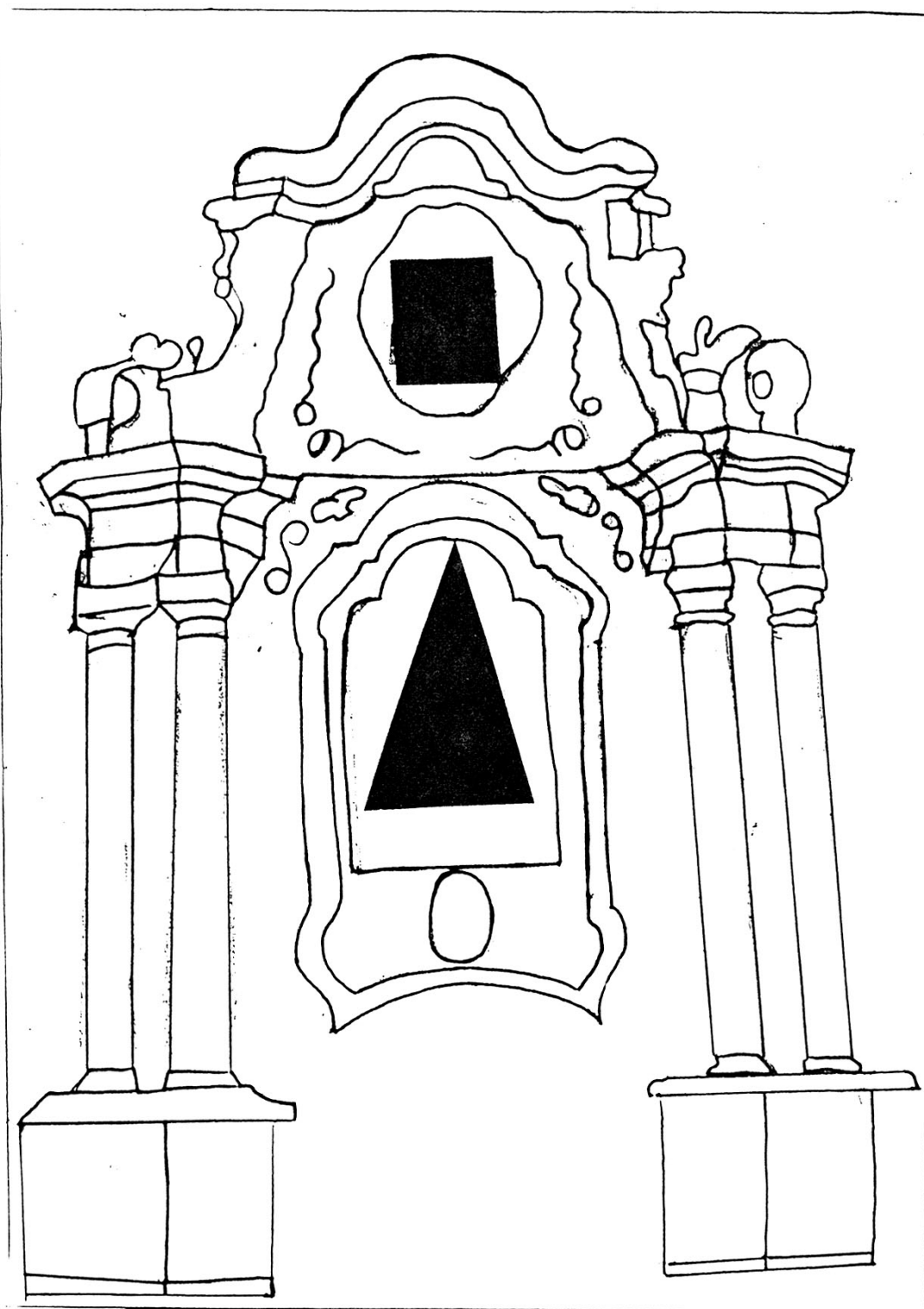


FECHA: 1788

AUTOR: TOMAS SARAVIA

1. SAN JOSE

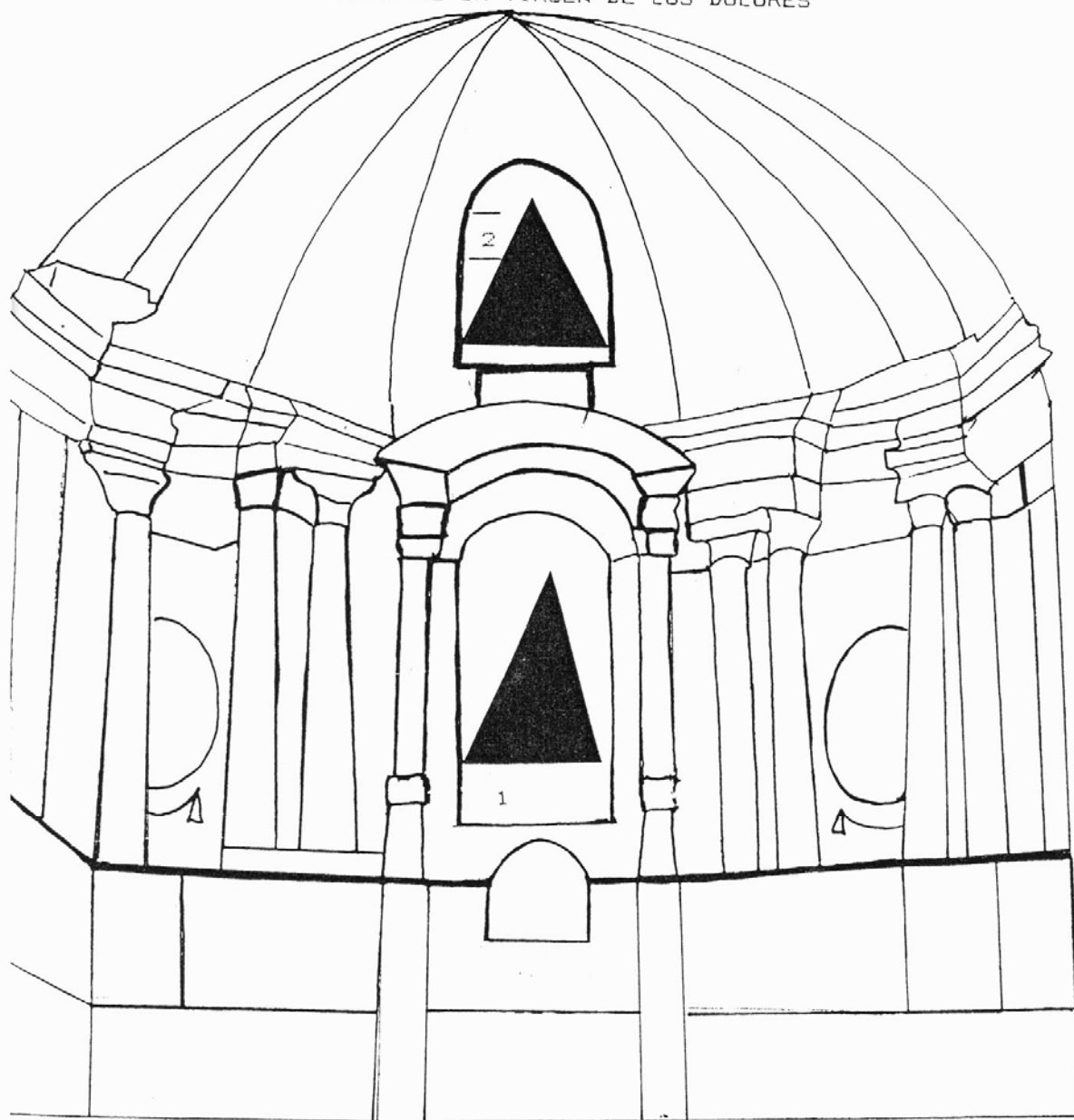
RETABLO DE LA VIRGEN DE LAS NIEVES



ESCULTURAS: VIRGEN DE LAS NIEVES. SAN JUSTO Y PASTOR. CRISTO. NIÑO.

PINTURAS: VIRGEN DE LAS NIEVES. PATRIARCAS. MAGDALENA.

IGLESIA CATEDRAL  
ALTAR DE LA VIRGEN DE LOS DOLORES

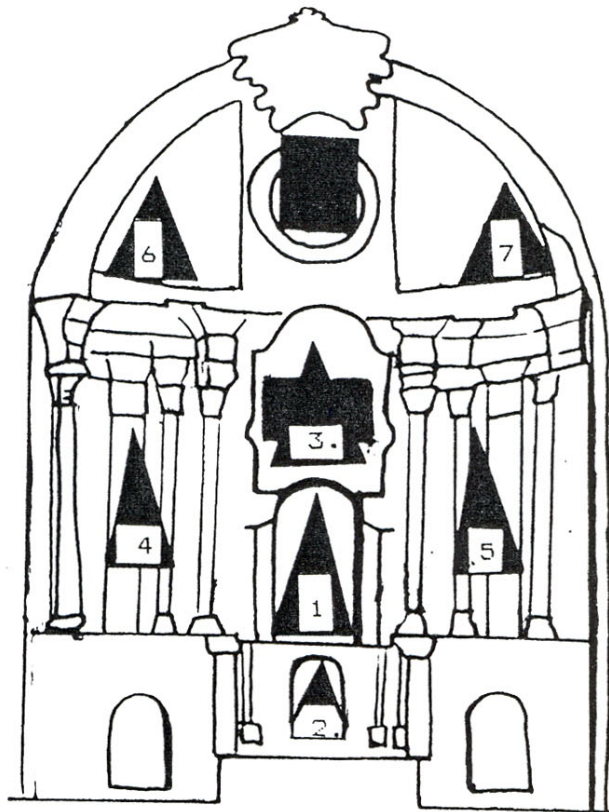


1. VIRGEN DE LOS DOLORES

2. ANGELES

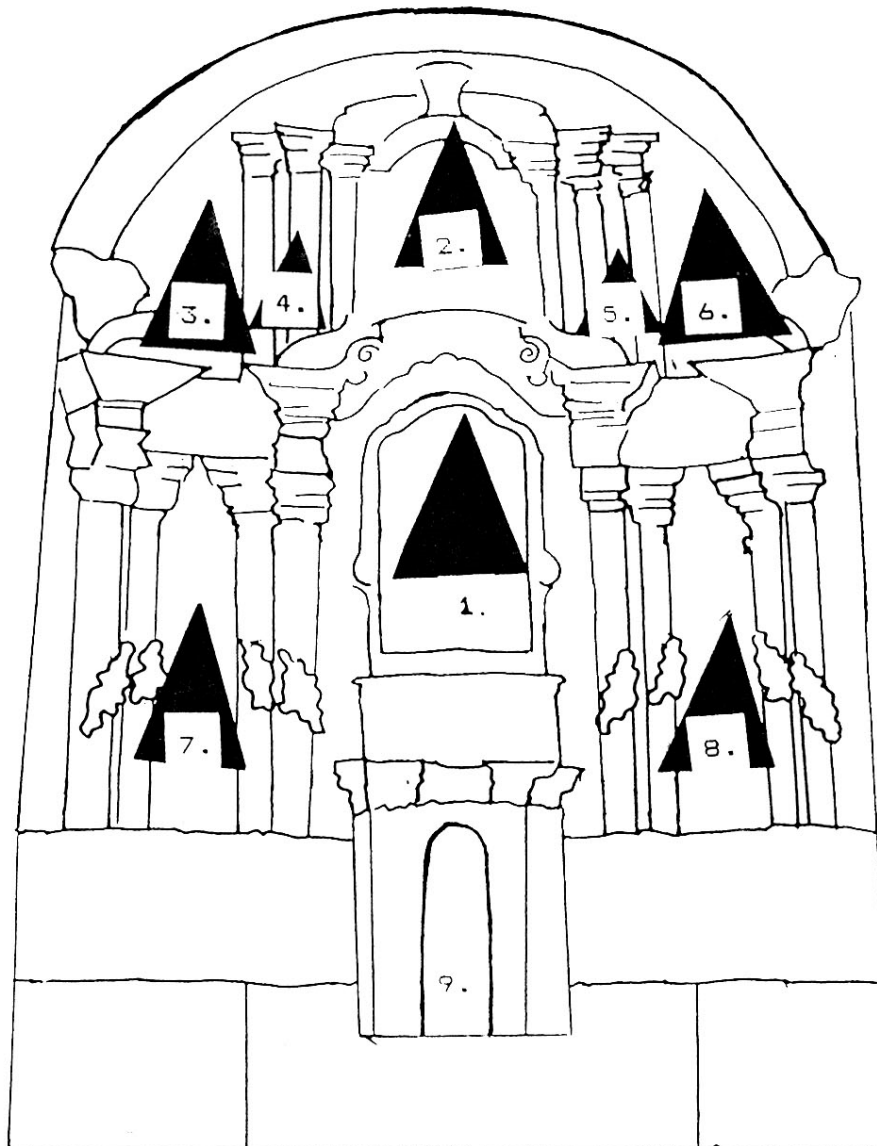
# IGLESIA DE SAN IGNACIO

## RETABLO MAYOR



|                                   |                     |
|-----------------------------------|---------------------|
| FECHA: ANTES DE 1767              | AUTOR: ISIDRO LOREA |
| ESCULTURA: 1. CRISTO DE LA AGONIA |                     |
| 2. VIRGEN DE LA CONCEPCION        |                     |
| 3. SAN IGNACIO                    |                     |
| 4. SAN FRANCISCO DE BORJA         |                     |
| 5. SAN JUAN FRANCISCO REGIS       |                     |
| 6. 7. ANGELES                     |                     |
| PINTURA: 3. SAN IGNACIO           |                     |
|                                   |                     |
|                                   |                     |
|                                   |                     |

# RETABLO MAYOR



FECHA: 1783 - 1788

AUTOR: TOMAS SARAVIA

1. NUESTRA SEÑORA DE LA MERCED

2. VIRGEN MARIA

3. SAN PEDRO ARMENGOL

4. SAN PEDRO NOLASCO

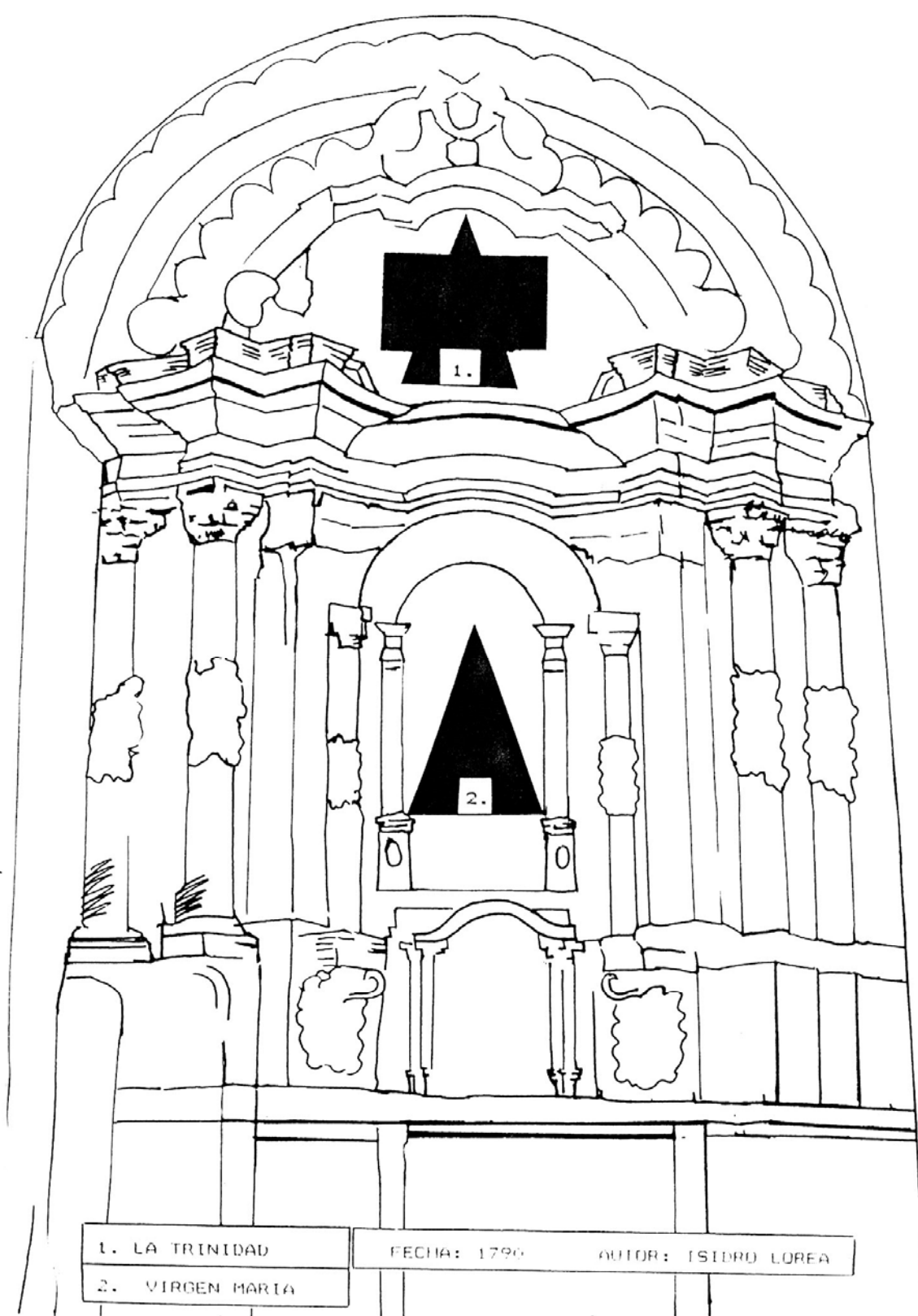
5. JAIME I

6. MARIANA DE JESUS

7. SAN PEDRO NOLASCO

8. SAN PEDRO PASCUAL

9. SAGRARIO



1. LA TRINIDAD

2. VIRGEN MARIA

FECHA: 1796

AUTOR: ISIDRO LOREA

IGLESIA DE SAN FRANCISCO

RETABLO MAYOR

