

Ricardo González

Imágenes y retablos de las cofradías de Buenos Aires colonial

Sztuka Ameryki Łacińskiej Arte de la América Latina 4, 13-59

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Imágenes y retablos de las cofradías de Buenos Aires colonial

Ricardo González
Universidad de Buenos Aires (UBA)

LAS COFRADÍAS COMO SISTEMA

La extendida difusión y larga supervivencia de las cofradías como forma de organización social del culto cristiano (unos 1000 años desde los primeros ejemplos carolingios hasta el triunfo de la Ilustración) las convierten en una institución de particular importancia para el estudio de la religiosidad en Europa y en los territorios conquistados por los europeos a lo largo del siglo XVI. Una clave de ese éxito parece radicar en el hecho de que las cofradías absorbieron y combinaron diferentes actividades históricamente prescriptas para una recta vida cristiana en un ordenamiento consensuado, seguido regularmente por sus integrantes y articulado en torno al culto del titular. La preexistencia de asociaciones que, como los “fosores”, desempeñaban tareas que las hermandades absorbieron, presenta su surgimiento como una institucionalización regulada de un conjunto de prácticas sociales “ya vigentes”, dando forma a una serie de experiencias usuales aunque hasta entonces desarticuladas. La nueva organización aportaba un marco social y una normativa estipulada que daba un “nuevo formato” a las acciones y permitía sumar a los beneficios tradicionales de las acciones caritativas y devocionales el efecto de la colectivización de los esfuerzos, con la consiguiente potenciación de su eficacia y permanencia en el

tiempo, a más de brindar una integración afectiva y comunitaria a través de la pertenencia a la red social que la hermandad conformaba. Como ocurrió en el resto de Hispanoamérica, este modelo pasó al continente ocupado con los conquistadores, quienes reprodujeron aquí sus formas de religiosidad y sus creencias.

La más temprana asociación de culto de que tenemos noticia en Buenos Aires es la cofradía del Rosario, la más popular en España, fundada por el obispo Guerra en 1586¹, seis años después de la fundación de la ciudad y establecida en la iglesia de Santo Domingo, luego de pocos años en la iglesia matriz, luego catedral. A comienzos del siglo XVII se establecieron también hermandades dedicadas a la Inmaculada Concepción en la iglesia de San Francisco – advocación es protectora de la orden franciscana –, y en la Catedral al Santísimo Sacramento y a las Ánimas, las que funcionaban ya en 1606².

En 1615 un testimonio de Juan Veloro afirma que en la ciudad hay “muchas cofradías”³, las que enumera detalladamente en 1623 un escrito del procurador Bernardo de León⁴.

Cofradías existentes de 1623 y su ubicación⁵

COFRADÍAS EXISTENTES EN 1623	IGLESIA
Santísimo Sacramento	Catedral
De las Ánimas del Purgatorio	Catedral
De San Sebastián	Santo Domingo (?)
De Nuestra Señora del Carmen	Catedral
De Nuestra Señora del Rosario	Santo Domingo
De la Limpia Concepción	San Francisco
De la Santa Vera Cruz	San Francisco
De San Antonio de Padua	San Francisco (?)
De San Telmo	Santo Domingo (?)
De la Soledad	
De Nuestra Señora de Guía	
Del Nombre de Jesús	
De los Esclavos del Santísimo Sacramento	Catedral (?)
Del Hospital	Capilla del hospital

¹ SALDAÑA RETAMAR 1920: 10.

² Catedral metropolitana 1933: 11.

³ MILLÉ 1964: 412.

⁴ Provincia de Buenos Aires 1865, t. 2: 66.

⁵ Las cofradías pertenecen a la lista de León. Su ubicación está basada en datos provenientes de diversas fuentes.

La vida de estas hermandades fue dispar. Hemos encontrado, a más de las cofradías marianas apuntadas, los libros de la cofradía de la Vera Cruz⁶ establecida en el convento franciscano. Son los más antiguos de la ciudad que conocemos. Comienzan en 1636 y reseñan de modo sistemático aspectos de su funcionamiento. Hemos hallado también datos esporádicos de algunas otras de la lista de 1623. Las del Santísimo Sacramento, de las Ánimas y del Carmen figuran entre las cofradías establecidas en la Catedral en 1740 y la de Dolores y las Ánimas del Purgatorio, creada hacia 1750, daba continuidad a la antigua hermandad de igual fin⁷. La del Carmen parecería también haberse extinguido y refundado en el siglo XVIII⁸. La cofradía “del Hospital” estaría dedicada a atender a los enfermos internados en el rancho con una pequeña ermita dedicada a la Virgen de Copacabana que sostenía la limosna de los portugueses asentados en la ciudad y que muy probablemente pertenecieran a la hermandad. El “hospitalillo”, como se lo llamaba, parece haber sido más bien un “depósito de enfermos” en el que Gaspar de Acevedo, barbero, “sangra y echa ventosas y cura algunas veces de cirugía”⁹. Ambas colaboraciones, la de la cofradía y la de los portugueses (que cesó luego de la ruptura de 1640), ponen de manifiesto el carácter esencialmente privado de la atención hospitalaria que contaría con una base fundamental para su funcionamiento en la actividad de su confraternidad¹⁰.

Más allá de sus incógnitas, la nómina del procurador muestra dos rasgos de interés: (1) la organización de cofradías formó parte de la constitución temprana de la ciudad y (2) las primeras hermandades de Buenos Aires reiteraban en general los títulos de las confraternidades más comunes en la península, así las dedicadas a las advocaciones marianas como las de la Vera Cruz y el Santísimo Sacramento.

Naturalmente el desarrollo poblacional e institucional incidió en el crecimiento de las cofradías, no sólo en el aspecto cuantitativo, es decir en su multiplicación y extensión, sino también en el cualitativo, i.e., en la aparición de un repertorio ajustado a la paulatina complejización de la trama social y la representatividad institucional de la ciudad. El período de gobierno de Martínez de Salazar (1663–1674), coincidente con la creación de la primera Audiencia de Buenos Aires, es el punto de arranque de una nueva representatividad ligada en parte a la aparición misma de las instituciones, pero también a la consolidación

⁶ AFBA 1636.

⁷ AGN, Manuscritos de la Biblioteca Nacional (MBN) 6608: 1.

⁸ Carta del gobernador Agustín de Robles al Rey del 20.4.1693, en TORRE REVELLO 1944: 323 y ss.: ACTIS 1943, t. 1: 201.

⁹ GONZÁLEZ 2004: 117.

¹⁰ LARROCA 1988: 95–98.

de la ciudad operada durante el último tercio del siglo XVII que impulsó a los cuerpos existentes a adoptar una actividad congregacional propia. La reedificación del fuerte y la catedral en una escala nueva, la construcción por primera vez en Buenos Aires de un verdadero hospital y el arranque de las luego frustradas obras del Seminario, son las pautas edilicias de este desarrollo¹¹. La población había aumentado de las pocas centenas originales al número, corto aún pero considerable, de unas 4.500 almas que en 1700 eran ya 7.000¹² y si hasta ese momento las hermandades habían estado ligadas a las órdenes, a devociones particulares y quizás en algún caso a oficios, el surgimiento de la Congregación del Santo Cristo (1671)¹³, formada por los oidores de la Audiencia y presidida por el Gobernador, y el de la Hermandad de San Pedro (1690)¹⁴, integrada por los miembros del Cabildo Eclesiástico y dirigida por el Obispo, convocaba a los dos cuerpos estructurantes de la sociedad colonial, la Iglesia y la Corona, en el espacio de la iglesia Catedral, a su vez edificada y reedificada por primera vez en esos años con construcciones de cierto fuste¹⁵.

Este crecimiento poblacional lleva igualmente, desde fines del siglo XVII y poco más del primer tercio del XVIII, a la creación de las terceras órdenes, rama seglar de los regulares y por lo tanto con un estatus canónico superior a las cofradías comunes, pero prácticamente iguales a ellas en sus fines, organización y medios. Las terceras órdenes existían en Europa desde la Edad Media y la demora en crearlas en Buenos Aires se debe sin duda a la precariedad general de la ciudad y de las mismas órdenes hasta la época que tratamos. Es en estas décadas que jesuitas, mercedarios y franciscanos comienzan a reedificar sus templos dándoles unas dimensiones y calidades quizás excesivas, como señaló Buschiazzo, para la todavía modesta escala urbana, aunque el constante despeque de la ciudad en el siglo XVIII y el incremento de su comercio y su población (7.000 habitantes en 1700, 12.000 en 1744, 22.000 en 1760 y 44.000 en 1800)¹⁶ hará que resulten adecuados. La comunidad franciscana, la más extendida en Buenos Aires, fue la primera en crear la tercera orden local (1691)¹⁷ y su desarrollo sería impresionante, reuniendo hacia 1750 más de 1.000 adherentes. Los dominicos, dependientes hasta 1724 de la provincia de Chile, sólo

¹¹ ENRIQUE PEÑA 1910, GONZÁLEZ 1998a: 47–79 y 2004, vol. C–D: 112 y 117.

¹² MOUTOKIAS 1988: 41.

¹³ CORBET FRANCE 1944: 55–57.

¹⁴ ACTIS 1943, t.1: 208–209.

¹⁵ GONZÁLEZ 1998: 47–76.

¹⁶ TORRE REVELLO 1927, TANZI 1982, SOCOLOW 1987, BEATO 1987, BESIO MORENO 1939.

¹⁷ UDAONDO 1920.

plantean dos años después la posibilidad de constituir una orden seglar¹⁸, mientras que los mercedarios, con menos inserción en la ciudad, lo hacen en 1736¹⁹.

La Hermandad de la Santa Caridad, creada en 1727 con fines fundamentalmente asistenciales, reedita las funciones de la antigua hermandad “del Hospital”. Se trata también de enterramientos de pobres y la decisión trae una compleja y larga disputa con el Cabildo Eclesiástico y los curas, que ven reducirse sus aranceles a causa del ejercicio caritativo. La disputa da una clara prueba de la conflictiva relación entre valores e intereses y en cierta manera plantea una cuestión que sólo se resolverá en el siglo XIX pero que aparece ya en la voluntad de los hermanos de la Caridad de separar su accionar social (hospital, enterramientos, colegio de huérfanas) de la órbita eclesiástica²⁰. En todo caso, a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII, la cobertura de la asistencia hospitalaria y de los enterramientos sigue en manos particulares o eclesiásticas. Recién en 1748, con la llegada –también resistida por los curas– de los Betlemitas aparece una política pública específica destinada al conjunto de la comunidad.

La expansión urbana a partir de 1730 generará la fundación de numerosas cofradías, proceso que se acelera en la década de 1750, sosteniéndose hasta fines de siglo. Las nuevas confraternidades dan cuenta también de la creciente complejidad social de la ciudad. Entre 1730 o algo antes y 1780 se fundan seis cofradías de negros, mulatos y naturales: la del Rosario de menores (1730 o antes)²¹, la de Santa María del Socorro (1743)²², la de San Benito de Palermo (1769)²³, la de San Baltasar (1771)²⁴, la de Santa Rosa de Viterbo (antes de 1785) y la de San Francisco Solano (antes de 1785)²⁵. El templo franciscano reunió una hermandad de cada una de las castas en la Archicofradía (la única en la ciudad) del Cordón de San Francisco. Indudablemente el incremento de la población negra, que había pasado del 3% en 1726 (6% si se incluyen mulatos y pardos) al 10 % en 1744 (15% si se incluyen mulatos y pardos) y que alcanzará el 25 % en las décadas finales del siglo²⁶, explica el surgimiento de las cofradías de negros, pero no puede dejar de considerarse también un aspecto cualitativo: el prolongado proceso de transculturación llevaba a negros, mulatos y mestizos – no exclusivamente esclavos – a emular las creencias y conduc-

¹⁸ MILLÉ 1964: 289 y GONZÁLEZ 1966.

¹⁹ APLM 1787: 5.

²⁰ QUESADA 1864: 392.

²¹ ADBA 1794–1835 (294), 19.4.1795: 1.

²² AGN, S. IX, 31.8.5, 47/1363: 1 v.2.

²³ AGN, S. IX, 31.7.7, 41/1201: 1.

²⁴ AGN, S. IX, 31.8.5, leg.47, exp.1363: 1.

²⁵ ADBA 1605–1916: año 1779.

²⁶ Datos de BESIO MORENO 1939, BEATO 1987 y TORRE REVELLO 1970. El cuadro completo se puede ver en GONZÁLEZ, SÁNCHEZ Y FÜKELMAN 1999: 29.

tas de sus amos blancos, quienes a su vez estimulaban este hecho financiando o prestando sus capillas a las hermandades de morenos. Cada una de las iglesias conventuales – salvo la de los jesuitas – conformaba un universo social integrado.

A partir de 1750 se forman también varias hermandades de blancos de diferentes características. La de Dolores en la Catedral reunía a los más ricos comerciantes de la ciudad²⁷, pero este criterio de afinidad social no excluye otros, relacionados con el crecimiento y la diversidad de la población, o con la afinidad regional. En 1746 los catalanes fundan en Santa Catalina la cofradía de Nuestra Señora de Montserrat²⁸, trasladada luego a su propia iglesia, y diez años después los vascos hacen lo mismo al dar origen a la hermandad de Nuestra Señora de Aranzazu en el templo franciscano²⁹. A fines de siglo, una hermandad de gallegos (1795)³⁰, otra de catalanes³¹ (1795) y una de asturianos (1804)³² se asientan en la iglesia de San Ignacio (que fuera de los jesuitas) y completan el panorama de cofradías regionales españolas en la ciudad. Esta afinidad regional existía en otros circuitos de la sociedad colonial, particularmente en el comercio, en el que el proceso de formación, integración y asociación de miembros pasaba en buena parte por lazos familiares y casamientos, pero también en la conformación de los tercios militares, que parecen haber sido el origen de las confraternidades mencionadas. Aunque un estudio de las relaciones entre los lazos religiosos y los comerciales excede los propósitos de este marco histórico, su existencia es sin duda una hipótesis sumamente verosímil que merecería investigación.

El último conjunto de cofradías que se incorporan a la ciudad es el constituido por hermandades que podríamos llamar “barriales”, resultado de (1) la extensión de la ciudad con barrios periféricos que hizo más largas las distancias al centro y generó identidades locales y (2) la materialización en 1769 del proyecto de división parroquial, producto del mismo proceso que tenía antecedentes en la creación de las “ayudas de parroquia” desde la década del 1730. Cuando el obispo de la Torre da forma definitiva a la división surgen nuevas iglesias en las que se asentarán hermandades de vecinos: los templos de la Piedad, el Socorro, San Nicolás, la Concepción y la iglesia de San Pedro Telmo, que no era parroquial pero estaba situada en el suburbio del Alto de San Pedro, recibirán pedidos de asentamientos. La composición social de estas hermandades que

²⁷ AGN, MBN, nro., 6608: 2.

²⁸ AVELLÁ 1969: 77.

²⁹ AFBA 1756: 84.

³⁰ SCHENONE 1951: 96–97.

³¹ AGN, S. IX, 19.7.7: doc. 249.

³² AGN, S. XIII, 15.2.2: año 1797.

hemos podido rastrear es variada, pero estando ligadas a pobladores de los suburbios no es común que pertenezcan a las élites comerciales o gubernamentales. Los cofrades de Nuestra Señora del Socorro³³ eran españoles, portugueses o criollos dedicados a actividades de baja consideración social (quinteros, pulperos, peñeteros, horneros) y radicados en la zona de la Recoleta³⁴. Similar era el perfil de los hermanos del Santo Cristo del Perdón y Ánimas³⁵ establecida en la iglesia de San Nicolás, aunque contaba entre sus miembros con algunos comerciantes de mediano fuste. En 1804 se produce también la refundación de la vieja cofradía franciscana de la Inmaculada Concepción³⁶, que había desaparecido, y la de una nueva hermandad de Ánimas en la ahora parroquia de Montserrat, que quizás responda también al principio “barrial” señalado.

A comienzos del siglo XIX se produce un cambio en la relación entre las hermandades y el Estado borbónico caracterizado por un mayor control de sus actividades (exigencia efectiva de aprobación real de los estatutos, fiscalización de actos eleccionarios y aún la apropiación de sus recursos materiales) como lo prueba la Real Cédula del 26.12.1804 por la que “manda S. M. procederse a la venta y enajenación de todos los bienes raíces pertenecientes a obras pías y capellanías” para lo que se ordena

“a los mayordomos y hermanos mayores de las Terceras Órdenes y cofradías que se hallan establecidas en los conventos y parroquias de esta ciudad y al Admor. de la Casa de Stos. Ejercicios qe. dentro de mismo término formen sus respectivas relaciones con reconocimiento de sus libros y asientos en qe. manifiesten circunstanciadamente las fincas qe. le pertenecen y los caudales impuestos a censos sobre las fincas”³⁷.

A esta intervención del Estado es preciso añadir el cambio en las concepciones sociales y sanitarias, que introduciendo un nuevo paradigma laico va a dejar sin efecto muchas de las funciones sociales que las cofradías cumplían, reemplazadas por la acción oficial, que de ese modo recortó su interés práctico rompiendo la interacción entre fines morales y asistenciales que había caracterizado su funcionamiento desde sus orígenes y contribuido a su difusión. Recluidas en sus objetivos puramente religiosos y en medio de un panorama ideológico cada vez más secularizado en sus procedimientos e institucionalidad y más racionalista en sus explicaciones, el interés por la participación en las co-

³³ AGN, S. IX, 31.8.5, 47/1355.

³⁴ El estudio de la composición social de las cofradías se basa, cuando no se trata de personajes públicos, en el estudio de los testamentos de los cofrades disponibles en el AGN. No se citan aquí por ser numerosos para cada hermandad y no tratar el artículo en detalle la cuestión.

³⁵ AGN, S. IX, 31.8.7, 49/1393: 5.

³⁶ AGN, S. IX, 31.8.5, leg. 47, exp. 1368: portada.

³⁷ AGN, S. IX, 19.7.8, Cartas de Virreyes: nro. 273.

fradías decayó abiertamente. A partir del movimiento revolucionario de 1810 muchas dejaron de operar, y las que continuaron perdieron la adhesión masiva que en otras épocas concitaron. Como un signo del cambio de los tiempos, a pocos días del alzamiento de Mayo la congregación que representaba al arrogante Cabildo Eclesiástico, cabeza de la poderosa Iglesia colonial, concluía su existencia señalando que “no tenía ni un medio”³⁸. Las cofradías dejaban así de ser una forma prestigiosa de organización social para convertirse en una sobrevivencia tradicional.

Cronología de las cofradías de Buenos Aires

NRO	COFRADIA	Iglesia	ERECCIÓN	DATOS
1	Virgen del Rosario	Santo Domingo	1586	1772–1798
2	Inmaculada Concepción	San Francisco	1602?	1808
3	del Nombre de Jesús		Antes 1623	1606–1789
4	Esclavos del Santísimo Sacramento	¿Catedral?	Antes 1606	1623
5	San Antonio de Padua	¿San Francisco?	Antes 1623	1623
6	N. Sra. del Carmen	Catedral	Antes 1623	1623–1740
7	Benditas Ánimas	Catedral	Antes 1623	1623–1740
8	de San Sebastián		Antes 1623	1623
9	Vera Cruz	San Francisco	Antes 1623	1623–1648
10	del Hospital	Hospital	Antes 1623	1623
11	de la Soledad		Antes 1623	1623
12	de N. Sra. de Guía		Antes 1623	1623
13	Santísimo Sacramento	Catedral	Antes 1623	1789
14	Santo Cristo	Catedral	1671	1671–1750
15	Crispín y Crispiniano		Entre 1623–1679	1679
16	San Pedro	Catedral	1690	1690–1810
17	Tercera orden franciscana	San Francisco	1691	1691–1810
18	Santa Bárbara	La Merced	1706	1755–1788
19	N. Sra. de las Nieves	San Ignacio	?	Antes 1720
20	Tercera orden dominicana	Santo Domingo	1725	1725–1810
21	Santa Caridad (Remedios–S Miguel)	San Miguel	1727	1727–1800
22	Pedro González Telmo	San Francisco	?	1730
23	Rosario de menores	Santo Domingo	1730?	1730–1814
24	V. Merced del Rosario	La Merced	1732	1732–1798
25	Tercera orden mercedaria	La Merced	1732	1732–1787
26	Santa María del Socorro	La Merced	1743	1804

³⁸ FASOLINO 1944: 261.

NRO	COFRADIA	Iglesia	ERECCIÓN	DATOS
27	San Eloy	Santa Catalina	1743	1785
28	Virgen de los Dolores	Catedral	1750	1750-1804
29	Del Santo Escapulario	La Merced	?	1755-1789
30	N. Sra. de Montserrat	Montserrat	1746	1746-1769
31	San José	La Merced	?	1755
32	N. Sra. de Aránzazu	San Francisco	1756	1756-1786
33	Santo Entierro	La Merced	?	1756-1783
34	San Benito	San Francisco	1769	1769-1801
35	Pedro González Telmo	La Concepción	1769	1780
36	Cristo del Perdón y Ánimas	San Nicolás	Hacia 1770	1805
37	San Baltasar	La Piedad	1771	1771-1804
38	Santo Tomás de Aquino	Santo Domingo	1777	1779
39	« de los soldados »	Santo Domingo	?	1779
40	Santa Rosa de Viterbo	San Francisco	?	1785
41	San Francisco Solano	San Francisco	?	1785-1792
42	Del Carmen	La Concepción	1786	1786-1800
43	San José y Ánimas del Campo Santo	San Pedro Telmo	1787	1788
44	Jesús Nazareno	San Juan	?	1790
45	Santiago Apóstol	San Ignacio	1790?	1795
46	N. Sra. de Montserrat	San Ignacio	1795	1795
47	N. Sra. de Covadonga	San Ignacio	Ca. 1797	1797
48	N. Sra. del Socorro y Ánimas	El Socorro	1799	1799-1808
49	Ánimas del Purgatorio	Montserrat	1804	1804

TIPOS DE COFRADÍAS EN BUENOS AIRES

El panorama esbozado permite extraer algunas conclusiones provisorias en relación con los tipos de hermandades actuantes, concepto que puede abordarse desde el ángulo religioso, social u operativo, según su especificidad caritativa, casi siempre superpuestos. Desde una perspectiva religiosa no parece haber dudas de que el tipo de hermandad dominante en la ciudad fue el devocional, es decir el aplicado al culto de Cristo, de María o de algún santo, si bien algunas adoptan, como dijimos, otras funciones específicas, pero también las había penitenciales, como la hermandad de la Vera Cruz de la iglesia de San Francisco, la única en Buenos Aires que remedaba las de flagelantes europeos. Finalmente había también, y tempranamente, cofradías sacramentales dirigidas al culto del Santísimo Sacramento.

Como vimos, las cofradías devocionales solían complementar su actividad litúrgica con programas de asistencia social dirigidos fuera del ámbito de la hermandad, en el que la asistencia a los hermanos necesitados y los servicios enterratorios eran prácticamente universales. En el siglo XVIII esta acción caritativa se volcó mayormente al rescate de almas del purgatorio: la de Dolores (Catedral), San Baltasar (la Piedad), Cristo del Perdón (San Nicolás), Ánimas del Socorro (el Socorro), Ánimas del Purgatorio (Montserrat) y Ánimas del Campo Santo (San Pedro González Telmo), estaban dedicadas a ese fin. La Hermandad de la Santa Caridad completa el cuadro de las cofradías caritativas con los variados servicios que mencionamos.

Las penitenciales implementaban la flagelación u otras acciones de penitencia. La de la Vera Cruz estaba dedicada, como sus homónimas peninsulares, a la rememoración del “Vía Crucis” durante la Semana Santa mediante una procesión de autoflagelantes enfundados en túnicas blancas que eran profusamente manchadas con la sangre producida por el castigo. También las terceras órdenes, que constituían un grupo muy activo y difundido, realizaban ejercicios de disciplina y la mercedaria se imponía además, siguiendo la tradición de la primera orden, el rescate de cautivos (de los indios) y la alimentación de los presos, que se realizaba simbólicamente una vez al año.

En relación con el origen de los hermanos parece probable que existieran en el siglo XVII en Buenos Aires unas cuantas cofradías correspondientes a oficios. La inexistencia de corporaciones gremiales en la ciudad excluye la posibilidad de cofradías de ese tipo en un sentido estricto si bien esto no impidió que se reuniesen en una confraternidad miembros de una misma actividad sin constituir formalmente un gremio. Los plateros, devotos de San Eloy establecidos en Santa Catalina, constituyeron el modelo, aunque separaban claramente la actividad de la confraternidad (religiosa) de la del gremio (de regulación laboral)³⁹. Dos de los tres santos titulares que conocemos por la primera nómina de cofradías porteñas que no corresponden a advocaciones de la Virgen o a Cristo eran patronos de oficios comunes en la ciudad, coincidencia sugestiva: San Sebastián de los militares y San Telmo de los navegantes, al igual que los santos Crispín y Crispiniano, patronos de los zapateros registrados como titulares de una cofradía en 1679⁴⁰. En el siglo siguiente se mencionan “cofradías de soldados” y de “artilleros”, las que deben entenderse indudablemente como asociaciones de culto ligadas a profesiones, con las salvedades señaladas. También de tercios militares regionales españoles parecen haber sido las cofradías de gallegos, catalanes y asturianos asentadas en la ex-iglesia jesuítica hacia 1795.

³⁹ MÁRQUEZ MIRANDA 1933.

⁴⁰ RIBERA Y SCHENONE 1948: 132.

LAS FUNCIONES Y EL SISTEMA ARTÍSTICO

La práctica del culto, los sufragios por los hermanos fallecidos y la concreción de una rutina de ejercicios espirituales y actividades caritativas eran los medios considerados eficaces para llevar adelante los objetivos devocionales y salvíficos manifiestos en las constituciones. La forma que adoptaban estas actividades apuntaban tanto a una práctica regular y frecuente como a la realización de celebraciones anuales en que se rendía culto al titular, a las que se sumaban el aniversario de difuntos y la Semana Santa. La primera presentaba diferentes formatos, según el carácter de la cofradía y la periodicidad determinada para sus funciones, mientras que las celebraciones generales tenían un carácter bastante homogéneo en todas las hermandades. A estos dos tipos de eventos se agregaban actividades caritativas, sufragios por los muertos o acciones particulares pautadas estatutariamente que variaban y a veces no existían.

Las actividades regulares abarcaban tres tipos diferentes de eventos. El principal era la (1) “función litúrgica”, corrientemente una misa semanal que solía efectuarse los días lunes, aunque las terceras órdenes y pocas más solamente llevaban a cabo una misa un domingo fijo cada mes. Otro día, comúnmente por la tarde, se realizaban (2) “reuniones de oración” en las que se rezaba en la capilla y que culminaban con pláticas o “charlas doctrinales” a cargo del capellán. La última de las actividades de regularidad semanal de algunas hermandades era la realización de ejercicios espirituales y actos penitenciales, que parecen haber estado reservados, con alguna excepción como la Hermandad de Ánimas del Socorro, a las órdenes terceras. Desde mediados del siglo XVIII, algunas de estas funciones eran de carácter teatral y denotan una concepción eficientista, tendiente a impactar en la conciencia de los ejercitantes. Por ejemplo, los terciarios franciscanos simulaban velar a un hermano a quien, tendido en el suelo en una mortaja, se le rezaban en la penumbra las oraciones mortuorias acostumbradas⁴¹. Era una escenificación de la muerte que convertía el ejercicio en una experiencia. Las misas y reuniones de oración solían terminar con una procesión que conllevaba la puesta a la vista pública de la hermandad y por lo tanto debía trasuntar una imagen adecuada – en términos de la época “lúcida” y “solemne” –, razón por la que los detalles tanto de organización protocolar como el estado y las características de los elementos que la integraban eran cuidadosamente preparados. Los puntos altos de la práctica de las cofradías y los momentos de mayor exposición pública de su actividad eran las celebraciones anuales que efectuaba: en primer lugar, por supuesto la del titular, pero también la Semana Santa y el día de Ánimas. A esas tres podían agregarse algunas fies-

⁴¹ UDAONDO 1920: 33.

tas más relacionadas con el titular, particularmente en las marianas, en las dedicadas a Cristo y a San Pedro.

LAS CAPILLAS DE COFRADÍA

Las funciones que acabamos de reseñar se desarrollaban en su mayor parte en capillas propias, espacio consustancial a la existencia de la hermandad, ya que la distinción del ámbito era la marca en el espacio de su identidad y el significante del carácter particular del culto, centrado en la imagen y el retablo a los que servía de escena. El modo de articulación espacial con la iglesia podía coincidir con el ámbito general del templo, si la cofradía tenía la imagen de su patrono en el altar mayor, variante común en las iglesias parroquiales, aunque con algún ejemplo conventual como el de la iglesia mercedaria o bien si disponía de un edificio propio, como ocurría con la tercera orden de San Francisco y su capilla de San Roque [fig. 1], la cofradía de N. Sra. de Montserrat y la hermandad de la Santa Caridad.



[Fig. 1. Carlos Pellegrini, fachada de la capilla de San Roque.]

En el siglo XVIII la tercera orden franciscana edificó una capilla propia, la que dotó además de una importante cripta que tomaba el subsuelo, con lo que garantizaba el enterramiento de sus cofrades. La capilla era en realidad una pequeña iglesia, que permitía realizar sus funciones y ejercicios, que requerían

según dijimos cierta elaboración escénica, con absoluta privacidad. Aún más, era prestada a algunas cofradías de negros y mulatos con el fin de que puedan realizar allí sus propias prácticas⁴². También la hermandad de la Santa Caridad contó con una iglesia propia, la de San Miguel, destinada al mismo tiempo al hospital fundado y regentado por la confraternidad y los catalanes de Montserrat levantaron su propia capilla luego de unos años en Santa Catalina, aunque se trataba de un modesto edificio de adobe. Pero la alternativa más común fue la apropiación de alguna de las capillas laterales, del crucero o de los testeros de las naves laterales. En algunos casos del siglo XVII, como las cofradías del Santo Cristo y de San Pedro en la Catedral, estas capillas eran ámbitos relativamente autónomos. Las cofradías ligadas de un modo orgánico con la orden o la iglesia, ya sea por pertenecer a ella (tercera orden o Cabildo en el caso de la Catedral) o por rendir devoción a su patrona (Virgen del Rosario) ocupaban las capillas del testero y si la iglesia era de una nave esta ubicación privilegiada se desplazaba al crucero, como ocurre en la Merced, donde los terciarios tienen su capilla en el brazo izquierdo. No conocemos la ubicación original de la capilla de la Inmaculada en San Francisco, pero probablemente se ubicase en el crucero, donde ahora está.

Templos de tres naves			
Iglesia	Testero nave izquierda	Altar mayor	Testero nave derecha
Catedral	Terciarios de Servitas	Culto general	Cabildo eclesiástico
Santo Domingo	Cofradía de la Patrona de la orden	Culto general	Tercera orden

Templos de una nave			
Iglesia	Crucero izquierdo	Altar mayor	Crucero derecho
La Merced	Tercera orden	Cofradía de la Patrona de la orden	Altar del patrón
San Francisco	–	Culto general	Patrona de la orden?

Los altares mayores de las órdenes pertenecían a su comunidad y, con la excepción de la cofradía del Santo Escapulario de la Merced no radicaban cultos particulares⁴³, lo que tampoco ocurría en la Catedral. En cambio sí era común el establecimiento de cofradías en los altares mayores de las iglesias parroquiales, que con feligresías de pequeña escala para establecer hermandades particulares en los altares secundarios, ordenaban la actividad devocional en torno a su figura principal que era parte del culto general de la iglesia, como

⁴² AGN, S. IX, 31.7.7, 41/1201: 2.

⁴³ La cofradía de catalanes dedicada a la Virgen de Montserrat en San Ignacio fue establecida con posterioridad al extrañamiento.

ocurría en el caso del Socorro. El resto de las cofradías se disponían en las capillas laterales de las naves, ubicando sus altares bajo los arcos formeros que las conformaban. Si éstos eran profundos, como en la Merced, era común que se cerrase el espacio con una reja.

La distribución en las naves estaba regida, tanto en ubicación como en tamaño, por la jerarquía canónica, institucional o social de la hermandad propietaria, a la cabeza de las que figuran las terceras órdenes, seguidas por las cofradías de españoles nucleadas en torno a las advocaciones tutelares de las órdenes. En las capillas llanas de las naves se escalonaba el resto de las hermandades constituyendo un complejo representativo de la sociedad colonial en su conjunto. Este sistema, que integraba cofradías de diferente composición estamental en un espacio único, conformaba una representación material de la tradicional idea cristiana de “cuerpo social”, en tanto integración de estamentos jerárquicamente diferenciados, superpuesta o encarnada en la idea de “cuerpo de Cristo” que el mismo templo representaba.

LAS IMÁGENES DE LAS COFRADÍAS

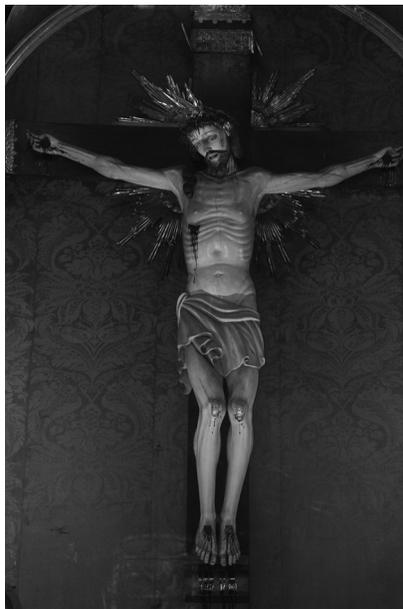
Es necesario aclarar antes de empezar que las imágenes de culto tenían un valor dado por la práctica devocional o por la historia de sus hechos o de su culto, antes que por su configuración plástica. No eran, estrictamente hablando, objetos artísticos, y por eso su valor dependía de otros parámetros. Algunas de las imágenes más consideradas de Buenos Aires colonial son de poca significación artística, pero eso no les restaba valor a la vista de los fieles. Las escasas obras que disponemos del siglo XVII o fines del XVI, muestran lo enunciado. La imagen de la Virgen del Rosario [fig. 2], que probablemente sea la original o de comienzos del siglo XVII, y la de las Nieves [fig. 3], vicepatrona de la ciudad y registrada desde 1611, son pequeñas imágenes de realización estándar, pese a la importancia que su culto tuvo en Buenos Aires y parece probable que ambas hayan pertenecido a particulares o religiosos que, tal como la leyenda del obispo Guerra señala para la del Rosario, las donaron a iglesias o cofradías, convirtiéndose en el desprovisto medio local en objetos de devoción popular. Están resueltas de modo frontal, con carácter estático y cierta rigidez acentuada por la geometrización y la desanatomización de la figura producida por los vestidos, agregados posteriormente. Son características imágenes de devoción, que evitan el sentimentalismo y la dispersión en relatos que podría producir una gestualidad alusiva a la acción.



[Fig. 2. Virgen del Rosario, iglesia de Santo Domingo.]



[Fig. 3. Virgen de las Nieves, iglesia de San Ignacio.]



[Fig. 4. Santo Cristo de Buenos Aires, Catedral.]

La otra imagen de cofradía del siglo XVII que conocemos, el Santo Cristo de Buenos Aires [fig. 4], es la primera obra conservada cuyo encargo, fecha y autor se conocen y fue realizada como imagen central de la capilla de los gobernadores y luego de la congregación de la Audiencia por un escultor portugués residente en la ciudad, Manuel Coyto. Debiendo presidir una capilla de significación institucional su tamaño e importancia se magnifican. La imagen resulta arcaizante y hasta de una cierta ingenuidad plástica para la época (1671), cuando la verosimilitud y el dramatismo barroco alcanzaban su cenit y se manifestaban vivamente en el tema de la Crucifixión, punto culminante de la historia cristiana. Su comparación con los ejemplares que se tallaban entonces o aun unas décadas antes en España, como los Cristos de Juan de Mesa o Alonso Cano, o con las recomendaciones que entonces se daban a los escultores con el fin de garantizar efectos expresivos⁴⁴, hacen de la obra de Coyto un producto más próximo a la regularidad renacentista que al punzante naturalismo vigente en las metrópolis. Nuestra Crucifixión representa el hecho sin acercarse al clímax de la acción ni emplea los recursos técnicos con que los escultores barrocos infundían vida y acentuaban la expresión afectiva de sus obras.

⁴⁴ A modo de ejemplo: en sus *Due Dialogi* (CAMERINO 1564) Giovanni Andrea Gilio apunta que de ser preciso Cristo debía mostrarse “afligido, sangrando, escupido encima, con la piel lacerada, herido, deformado, pálido y poco atractivo” (en WITTKOWER 1997: 22).

La superficie de su talla, como el orden que gobierna la postura, está más cerca de la quietud y la luz difusa que de la transitoriedad gestual y la inestabilidad lumínica del Barroco. El recurso a los cuatro clavos refuerza las características señaladas, si bien no constituye en sí un rasgo arcaizante, ya que como es sabido, continuó usándose en la península por maestros de la talla de Zurbarán, Velázquez o Alonso Cano, aunque la frontalidad que genera ese esquema está en ellos balanceada siempre por otros elementos que introducen dramatismo, como la caída del pelo, el escorzo de la cabeza o el desarrollo llamativo de los pliegues del paño de pureza, que nuestra obra no ofrece. Sin embargo en su sencillez reside su particularidad: resulta tocante por su simpleza constitutiva y su frontalidad simétrica casi medieval, una versión de Cristo menos teatral cuyo interés reside en esa elocuencia desprovista de artificiosidad.

Al sucinto panorama del siglo XVII se agregan en el siguiente varias obras. El registro temporal de las mismas o su autoría no es siempre fácil de establecer, tanto por falta de documentación como por los cambios, traslados y reciclajes que eran comunes y que tornan engañosas las inferencias posibles.



[Fig. 5. San Pedro, Catedral]

Imágenes de talla completa de producción local. Varias de las imágenes porteñas de cofradías del siglo XVIII que conocemos seguían la técnica tradicional de la talla en madera, en algunos casos combinada con tela encolada y la

terminación de encarne y estofado o pintura plana para las vestiduras. Las resoluciones formales responden en general a tipos iconográficos establecidos y su calidad de factura es diversa. El *San Pedro* de la Catedral [fig. 5], sedente, está vinculado con grabados españoles de la primera mitad del siglo XVIII que muestran la representación común del apóstol en su cátedra que tenía un ejemplo notable en la obra de Gregorio Fernández que se conserva en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. La comparación de ambas esculturas muestra los rasgos característicos de la traslación americana en contextos influidos por la cultura europea: la reproducción de los modelos desde el mismo paradigma estético con cierto empobrecimiento técnico. El naturalismo de la escultura castellana, con su caracterización personal y gesto vivo, deja lugar a una representación un tanto esquemática y rígida. Más elemental, es la factura del *Cristo yacente* perteneciente a la cofradía del Santo Entierro de la iglesia de la Merced [fig.6], constituida antes de 1757, una obra rígida alejada de los notables modelos castellanos de Juni o Hernández. Parece obra del mismo tallista poco dotado que realizó el *Cristo de la Columna* [fig.7] que se conserva y que seguramente sea el que perteneció a la hermandad de negros y mulatos de Santa María del Socorro⁴⁵, cuya imagen titular, perdida, era de escaso mérito artístico, así como los santos mercedarios del cuerpo principal del retablo mayor. Este conjunto fue realizado a mediados del siglo XVIII cuando según consignan sus actas, el Cabildo Eclesiástico afirmaba para justificar el encargo de las imágenes del retablo de la Catedral a Río de Janeiro, “q. en esta ciud. no hay artífices”⁴⁶.



[Fig. 6. Cristo yacente, iglesia de la Merced.]

⁴⁵ Comunicación oral.

⁴⁶ Libro de Acuerdos Capitulares de la Catedral de Buenos Aires (256), 27.8.1748: fl.98 v.



[Fig. 7. Cristo de la Columna, iglesia de la Merced.]



[Fig. 8. San Benito de Palermo, desaparecido.]



[Fig. 9. Fray Manuel, San Vicente Ferrer, desaparecido.]

Son en cambio de interés dos imágenes producidas en el medio local en 1769 y 1773 respectivamente: el *San Benito de Palermo* de la cofradía de igual nombre [fig. 8] y el *San Vicente Ferrer* de la tercera orden dominicana [fig. 9]. Ambas tenían un buen manejo del volumen, mostraban la figura bien plantada y trabajaban la tridimensionalidad con soltura. El ordenamiento compositivo, basado en pocas líneas directrices, la similitud del planteo general, el tipo de policromía y de ornamentación, podrían sugerir una autoría común, aunque no tenemos datos que lo confirmen. El San Vicente fue tallado por un escultor franciscano conocido como “fray Manuel”, lo que apuntala sin confirmar la hipótesis formulada, ya que perteneciendo la cofradía de San Benito a la iglesia franciscana y habiéndose tallado la obra en la ciudad, como se desprende de la frase “se ha hecho una preciosa Imagen del santo”⁴⁷, parece muy posible que se encargase la obra al escultor de la orden. Héctor Schenone cree que fray Manuel podría ser uno de los tallistas que vinieron de Río de Janeiro para el montaje del retablo mayor de la iglesia franciscana⁴⁸. Si no debe descartarse esta posibilidad es necesario precisar que en 1773 habían transcurrido ya ocho años desde ese hecho (1765) y que las obras que integraban el retablo que han sobrevivido – los papas franciscanos que se hallan ahora en la capilla de San Roque

⁴⁷ AGN, S. IX, 31.7.7, 41/1201: 1.

⁴⁸ Comunicación personal.

y que naturalmente deberían atribuírseles –, son de una factura notablemente más ordinaria que la de nuestras imágenes. Ambas presentaban al personaje en acción, avanzando con resolución, los brazos extendidos pero concebidos con una composición clara y una policromía de pintura plana que evitando el estofado procuraba una imagen más realista. La cabeza del santo de la cofradía franciscana era quizás más armónica y personal que la del San Vicente, pero las dos mostraban soltura en la implantación en el espacio y voluntad naturalista. Eran, particularmente el San Benito, de las más logradas imágenes de cofradías entre las realizadas en la ciudad. Hay otro San Benito en el Museo Franciscano, de buena factura y tamaño pequeño, que podría ser el que los hermanos llamaban “el Enfermero” porque era llevado a las casas de los cofrades enfermos para su curación [fig. 10]⁴⁹. Una de las últimas imágenes de factura local es sin duda la titular de la cofradía de *Nuestra Señora del Socorro* (1799), de composición superficialmente movida pero de concepción plástica elemental.



[Fig.10. San Benito de Palermo, Museo de San Francisco, Buenos Aires.]

⁴⁹ GONZÁLEZ 1998 b: 89.



[Fig.11. Nuestra Señora de Montserrat , San Ignacio.]



[Fig.12. Jose Ferreiro, Santiago, iglesia de San Ignacio (original, la cabeza y manos fueron destruidas en 1955 y rehechas).]

Imágenes de talla completa importadas. Quizás por el costo del traslado, varias de las obras importadas fueron del tipo llamado “cabeza y manos”, a las que se les agregaba un caballete para transformarlas en imágenes de vestir, pero las cofradías regionales españolas, establecidas a fines del siglo XVIII en San Ignacio ofrecen dos ejemplos de tallas de bulto peninsulares: la de la *Virgen de Montserrat* [fig. 11] y la de *Santiago Apóstol* [fig. 12]. Ambas siguen los modelos románicos tradicionales y en virtud de ese origen adoptan una configuración sedente, común en las representaciones entronizadas medievales. Esta fidelidad a los modelos tipológicos se da sin contradicción con la adaptación de la representación a las formas de verosimilitud vigentes. La caracterización, la anatomía, las proporciones y las vestiduras no rechazan un criterio mimético y en el Santiago se acerca a un fuerte naturalismo fisonómico que denotaba (la cabeza se perdió y fue reemplazada) la observación real. La policromía varía y mientras el escultor gallego José Ferreiro adopta para el ropaje del Apóstol un estofado monocromo y una esclavina dorada con las conchas de su emblema, el anónimo tallista de la Virgen de Montserrat, en todo sentido más estándar y convencional, combina el estofado de la túnica con pintura uniforme para el manto. La otra imagen de la *Virgen de Montserrat* (en la parroquia homónima) responde igualmente a su tipo, aunque no podemos siquiera afirmar que sea la original. De Quito proviene tan sólo una escultura de bulto, que es la que perteneció a la hermandad de negros de *Santa Rosa de Viterbo* [fig. 13]. Es una imagen atractiva aunque simple en su concepción plástica y de mediana escala

que indudablemente fue terminada en Buenos Aires, cambiando las sinuosas composiciones y atractivas policromías quiteñas por un drapeado regular de tonos apagados.



[Fig.13. Santa Rosa de Viterbo, capilla de San Roque.]



[Fig.14. Dolorosa, Catedral.]

Las imágenes de vestir. Indudablemente, la novedad del siglo XVIII la constituye la difusión del vestido de las imágenes, que si bien se practicaba anteriormente, adquiere ahora un carácter preponderante. La primera imagen de este tipo cuyo origen y fecha conocemos bien es la de la *Dolorosa* que Gregorio Matorras donara a la cofradía de la Catedral [fig. 14], comprada en Cádiz en 1756⁵⁰. Es una imagen de escala natural que muestra la sutil transformación de las imágenes marianas hacia formas más naturalistas que incluye pequeños detalles como la leve inclinación de la cabeza y la gestualidad que impregna el rostro y las manos, poniendo a la vista de un modo vívido los sentimientos del personaje en su situación concreta. Se vestía con telas de tisú de oro, de plata o brocados que resaltaban la continuidad de la tradición matérica sustituyendo la representación por el empleo directo de los materiales. El cambio del gusto llevó a vestir no sólo las imágenes que estaban concebidas para ello, sino también aquellas que habían sido pensadas como obras de talla completa y estofada según la usanza tradicional. En nuestro medio la de la *Virgen de las Nieves* y la *del Rosario* sufrieron ese proceso de “modernización” que lamentablemente estropeó su factura original. También pertenecían a este tipo la imagen de “vara y cuarta” de la Archicofradía de *Nuestra Señora de la Merced con título del Rosario*, que como las anteriores llevaba vestidos ricos, escapularios bor-

⁵⁰ AGN, MBN, nro. 6608: 119v–120.

dados, alhajas, corona y escudo de plata⁵¹, la imagen de la *Virgen de la Merced* del altar mayor de la misma iglesia, a la que le rendía culto la cofradía del Santo Escapulario y que tenía vestidos de tisú de oro y de brocado y una amplia gama de joyas⁵² y la imagen gaditana de la Hermandad de la Santa Caridad, *Nuestra Señora de los Remedios*, que estaba en parte tallada y tenía además los brazos articulados, pero que se recubría con vestidos. Igualmente las imágenes de las cofradías de negros del *Rosario de Menores* y de *Santa María del Socorro* eran de vestir y de modesta factura. En los últimos años del siglo XVIII, la representación de la patrona de Asturias, la *Virgen de Covadonga*, presumiblemente de origen español, no agrega mucho al corpus de imágenes de vestir que describimos. No conocemos las características de la imagen de Nuestra Señora de Aranzazu, patrona de los vascos, quienes fundaron en la iglesia franciscana su cofradía en la década de 1750⁵³. Las dos únicas imágenes masculinas de vestir que relevamos son el *San Roque* [fig. 15], patrón de la Tercera orden de San Francisco, seguramente de origen cuzqueño, y el *San Ramón Nonato* de los terciarios mercedarios, a mi juicio altoperuano. El primero, cuya destrucción y la imposibilidad de consultar los papeles de la hermandad no permiten un juicio más cercano, era una imagen expresiva, con una cabeza de composición regular, planos simplificados y bien marcados, al estilo de la zona andina y un carácter reconcentrado que le daba interés. El San Ramón, que ahora es de talla entera pero que era de vestir es de una configuración menos elaborada.



[Fig.15. San Roque, San Francisco.]

⁵¹ AGN, S. IX, 7.2.7, inventario 1798 y 1801.

⁵² AGN, S. XIII, 15.2.2, 1766–1823: 25 y 15.2.5, visitas de 1766, 1769 y 1784.

⁵³ AFBA 1756: 84.

Las imágenes de vestir que hemos consignado corresponden, con excepción de las dos últimas, a advocaciones de María. Desde el punto de vista plástico, el reemplazo de la talla policromada por el vestido implicaba la pérdida del magnífico efecto producido por los estofados de calidad, pero a cambio incrementaban el grado de verosimilitud acercando la imagen a la personificación. Este acercamiento parece por otro lado contrapesado por la forma rígida y hermética que adoptan los mantos que en cierta manera aislaban la imagen en el universo geométrico de los terciopelos, brocados y joyas, en un juego simultáneo de “mímesis y distanciamiento”. Como vemos hay en el siglo XVIII una clara preferencia por las imágenes de vestir, mientras que las esculturas que conocemos del siglo XVII eran, al menos originariamente, de bulto.

Desde el punto de vista de la calidad las obras españolas no son, salvo quizás el Santiago Apóstol de Ferreiro, de mayor interés artístico y varias tienen escala doméstica. Más expresivas son las provenientes del mundo andino, como las de San Roque y algunas de las producidas en Buenos Aires, como el Santo Cristo o el San Benito de Palermo. En todo caso y como dijimos, las esculturas prestaban su colaboración a las prácticas de las hermandades, sin demasiados reparos en consideraciones estéticas, aunque su configuración era permeable a las nuevas exigencias de la representación artística.

EL VÍNCULO ESTABLECIDO CON LAS IMÁGENES

La práctica del vestido implicaba un acercamiento que incorporaba aspectos de la vida cotidiana, las costumbres y hasta la legislación vigente al vínculo con las imágenes. En otras palabras, hacía evidentes las repercusiones de las concepciones y los usos sociales en esa relación. La preferencia de las imágenes de la Virgen para la aplicación del vestido, parece remitir a cierta “socialización de la experiencia artística”, esto es, la homologación de los procedimientos plásticos con la práctica social y las costumbres vigentes. Muchas de las alhajas, joyas y telas con que se adornaban las esculturas provenían de donaciones particulares y en muchos casos se trataba de elementos que habían pertenecido al equipamiento propio de quien la cedía, de modo que al donarlo y usarlo en el arreglo de la imagen se establecía un lazo muy directo entre la práctica privada y la actividad devocional. Sin duda era la figura femenina la que concentraba el adorno en la vida real y esta tradición parece transmutarse a las imágenes de María, arregladas de un modo semejante al de sus devotas, al punto de que para poder hacerlo se modificaron las características originales de imágenes antiguas y veneradas, según vimos. El servicio de vestido y cui-

dado de las ropas y alhajas era comúnmente confiado a algunas de las cofradas que podían tener un cargo designado para ello – camarera – o ser nombradas directamente por el mayordomo. En algunos casos, como el de la hermandad del Rosario, se disponía además de esclavas dejadas a la hermandad testamentariamente que llevaban la parte dura del trabajo remedando las tareas cotidianas de servicio. El vestido en sí constituía en cambio un ceremonial social que a menudo se desarrollaba en casas particulares donde la imagen era trasladada y se mudaban las prendas comunes por las de fiesta. Las participantes vestían y aderezaban la imagen con sus enaguas, camisas y vestiduras, sus joyas y atributos de un modo en nada diferente al que ellas recibían de su servidumbre, reproducido simbólicamente. En varios de los documentos se consigna la prohibición de efectuar estos traslados, muestra de que ocurrían: era una “privatización” del culto y una manifestación pública de esa privatización⁵⁴.

La popularidad de esta costumbre en el mundo hispánico e hispanoamericano llevó a la aparición de un nuevo elemento arquitectónico destinado a albergarla: el camarín. Se trataba de un cuarto pequeño y ricamente decorado, situado detrás del altar a cierta altura, desde el que se accedía a la parte de atrás del nicho principal del retablo mayor. De ese modo la imagen podía retirarse para su arreglo de una forma cómoda y evitando los traslados. El único que conocemos en Buenos Aires pertenecía a la Virgen de la Merced, que estaba a cargo de la cofradía del Santo Escapulario y que sobrevivió al cambio de retablo en la década de 1780⁵⁵.

El velo. Las imágenes no estaban comúnmente expuestas a la vista pública, siendo cubiertas con cortinas o con velos, es decir, cuadros que representaban su mismo tema u otro pertinente. Si el vestido acercaba a los fieles y las imágenes de culto, contrariamente el velo servía para reforzar la veneración y remarcar su valor especial alzando una barrera entre la percepción ordinaria y el espacio cerrado del nicho que acentuaba su carácter sagrado. Esta costumbre, que aparece formulada ya en los estatutos del Santo Cristo (1671), se conserva hasta fines del período colonial, como lo confirma la carta de Antonio Letamendi, de 1799:

“Celebro que hayan V. Mrds. empezado la obra de renovación de la capilla de Nuestra Señora (...) y si después hubiesen de colocarla en el mismo altar, me parece convendría hacerle un retablo nuevo y quitando los vidrios del nicho poner en su lugar un velo con el retrato de la misma imagen, no descubriendo ésta sino en las funciones: así quedarían seguras sus alhajas y la devoción con más aumento”⁵⁶.

⁵⁴ ADBA, 1772: 54 – 54 v.

⁵⁵ AGN, S. XIII, 15.2.5: año 1763.

⁵⁶ MARTÍNEZ PAZ 1918: 5.

La cita da la pauta de dos consideraciones de interés: (1) la diferente funcionalidad de la escultura y la pintura, ya que mientras no hay inconveniente en exhibir un cuadro “con el retrato de la misma imagen a la vista del público”, su función de ocultamiento es (2) “aumentar la devoción” hacia la representación escultórica, que permanece oculta. Su corrimiento requería la presencia del sacerdote con vestiduras apropiadas⁵⁷. Cortinados de ocultamiento se pueden ver todavía en la acuarela de Pellegrini (1841) [fig. 16] cubriendo parcialmente los retablos de las capillas laterales y cegando el nicho principal del altar mayor de la iglesia del Pilar.



[Fig. 16. Carlos Pellegrini, el Pilar.]

LOS RETABLOS

Características formales. Como el resto de los aspectos relativos a la vida de las cofradías de Buenos Aires, los retablos sufrieron transformaciones a lo largo de los siglos XVII y XVIII, pero esta evolución sólo puede ser reconstrui-

⁵⁷ CORBET FRANCE 1944: 79.

da parcialmente, debido a la falta de obras anteriores a 1750. La descripción de la capilla del Santo Cristo es la única que conservamos del 1600. Es llamativo y quizás sintomático, que la capilla del gobernador y la Audiencia no contase con un verdadero retablo. El interés radica en el arreglo sucedáneo: la forma en que la carencia era salvada mediante la composición de un complejo y aparentemente poco ordenado conjunto de elementos, de los que la imagen era el centro. El ambiente que trasunta la descripción es peculiar. Con sus colgaduras, tejidos, macetitas, cuadros de paisajes y multitud de pequeños objetos parece tener características más domésticas que las que imponían el retablo y la ornamentación tradicional.



[Fig.17. José de Souza, Retablo mayor, capilla de San Roque, San Francisco, Buenos Aires, perdido.]

Los retablos de cofradías del siglo XVIII que conocemos pertenecen a la segunda mitad de la centuria. La reconstrucción de las iglesias porteñas a lo largo de los cincuenta años precedentes conllevó el cambio del equipamiento mueble y por ello sólo una vez reedificadas comenzó el proceso de reemplazo de los retablos. Los dos más antiguos registrados en la ciudad, pertenecientes a hermandades, son el de los terciarios franciscanos en la capilla de San Roque y el de la Virgen de las Nieves en el templo que fuera de los jesuitas. El de San Roque [fig. 17], desaparecido pero conocido por fotografías, fue emplazado en

1760 y realizado por el tallista portugués José de Souza Cavadas y el de las Nieves es algo anterior a 1767. El de los terciarios es peculiar en la ciudad debido a sus columnas salomónicas, que raramente aparecen en Buenos Aires luego de 1750⁵⁸. Su comparación con el retablo mayor de Yaguarón [fig. 18], también de Souza, lo sitúa en la perspectiva lusitana, que a su vez debe bastante a los modelos españoles de fines del siglo anterior. Era un retablo basado estructuralmente en los modelos de las últimas décadas del siglo XVII como el del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla (Simón de Pineda, 1674) [fig. 19]: una gran hornacina o edículo central, flanqueado por dos calles laterales muy estrechas y con grandes columnas salomónicas, que daban una gran integración al conjunto, y el ático concebido como un complejo ornamental de carácter unitario. El de *Nuestra Señora de las Nieves* [fig. 20] es menos complejo debido a su escala reducida, pero ejemplifica muy bien las tendencias a focalizar la imagen principal, convirtiendo el retablo en una gran marco. La planta movida con las columnas esviadas irregularmente y el recorte del ático conforman un conjunto integrado que encuadra la hornacina.



[Fig.18. José de Souza, Retablo mayor, iglesia de Yaguaron, Paraguay.]

⁵⁸ Dos ejemplos son el desaparecido retablo mayor de San Francisco y el de San Juan Nepomuceno en San Ignacio, pero su número no se compara con los que pueblan, por ejemplo, la zona andina.



[Fig. 19. Simon de Pineda, retablo de la iglesia del Hospital de la Santa Caridad, Sevilla.]



[Fig. 20. Retablo de Nuestra Señora de las Nieves, iglesia de San Ignacio.]

Ambos retablos son de un moderado barroco, pero mientras que el de Souza Cavadas representa la tradición de las tres calles resueltas en un solo cuerpo el de las Nieves muestra, en una versión muy modesta, la tendencia al nicho único difundida a partir del retablo de Andrea Pozzo para el altar de San Ignacio en el crucero del Gesù (1694–1699) que contaba con varios ejemplares en América, especialmente en iglesias jesuíticas⁵⁹. Surge aquí un sentido dinámico, unitario y sintético característicamente barroco, arribado tardíamente a Buenos Aires y desprovisto de la sobrecarga ornamental que había imbuido las obras españolas y americanas de la primera mitad del siglo. Desaparece también la vieja concepción narrativa que ordenaba un conjunto de imágenes como despliegue contextual del núcleo temático central para dejar lugar a la simple presentación del titular en un marco resaltado, solo o acompañado y con ella la construcción de un sentido argumental que deja lugar a la presentación directa del personaje⁶⁰.



[Fig. 21. Retablo de Santa Rosa de Viterbo (ahora del Sagrado Corazón), iglesia de San Francisco.]

⁵⁹ Por ejemplo, los retablos jesuíticos de San Francisco Javier y San Ignacio, en la Compañía de Quito (hacia 1730), el de San Ignacio en la iglesia de San Pedro de Lima, según Wethey copia de los quiteños, aunque bastante diferente en su composición.

⁶⁰ GONZÁLEZ 2001.



[Fig. 22. Retablo de Santa Maria del Socorro, iglesia de la Merced.]



[Fig. 23. Retablo del Santo Entierro de Cristo, iglesia de la Merced.]

El segundo conjunto de piezas de cofradías porteñas conocidas son cinco obras realizadas hacia 1780 y que pertenecían a la hermandad franciscana de Santa Rosa de Viterbo y a las de Santa María del Socorro y del Santo Entierro de Cristo, en la Merced, a la de Santo Tomás de Aquino y de Santa Catalina en Santo Domingo y a la dedicada a San Eloy, en la iglesia de Santa Catalina. Todos ellos son anteriores a la llegada del clasicismo. El de *Santa Rosa de Viterbo* [fig. 21] pertenecía a una cofradía de mulatos y ejemplifica bien el modelo de retablo lateral de tres calles que domina la década con su juego de avance o retroceso del nicho central y el esviaje de las calles laterales que suelen además curvarse y presentar las imágenes sobre repisas. Este diseño básico, rematado generalmente por un ático semicircular se reitera en varias obras de este grupo. Los de *Santa María del Socorro* [fig. 22], concluido en 1788 y del *Santo Entierro de Cristo* [fig. 23], del templo de la Merced y contemporáneos, tienen una evidente afinidad y han sido atribuidos a Tomás Saravia⁶¹, quien simultáneamente había realizado el notable retablo mayor del templo [fig. 24] en cuyo nicho principal se hallaba la imagen de la cofradía del Santo Escapulario (no es la imagen actual). Si bien la atribución parece justificada por el estilo de talla rico y variado, con buen manejo de la volumetría en los ornamentos que da plasticidad a las piezas, parecen también vinculados a dos retablos dominicanos que en seguida veremos y que tienen rasgos luso-brasileros. Los dos mercedarios tienen una planta movida, con sentido opuesto: en el de Santa María del Socorro avanza la calle central, en el del Santo Entierro, las laterales. En ambos, también de manera opuesta, el autor combina en orden inverso columnas de fuste liso con pilastras avolutadas – una fórmula luso-brasilera – sostenidas por ménsulas cubiertas de ornamentación, siendo también similar la disposición de las imágenes laterales sobre repisas curvas en las calles esviadas y los áticos semicirculares. Con estos dos retablos puede vincularse el de *Santa Catalina* [fig. 25] en la iglesia dominicana, cuya planta reproduce muy de cerca la del Santo Entierro, mientras que la combinación de pilastras con volutas y columnas reitera la posición de los mismos elementos en el de Santa María del Socorro. En el de *Santo Tomás* [fig. 26], el abandono del juego columna-pilastra constituye una variación que amortigua la similitud del planteo general, la disposición de la planta y la resolución del ático. Los retablos dominicanos deben fecharse, como los mercedarios, hacia fines de la década de 1780, fecha en que se produjo la finalización del templo, lo que abrió paso a la construcción de los nuevos altares⁶². De menor interés, aunque del mismo tipo, es el de la cofradía de los plateros de San Eloy en la iglesia de Santa Catalina.

⁶¹ ANBA 1998: 214 y 215.

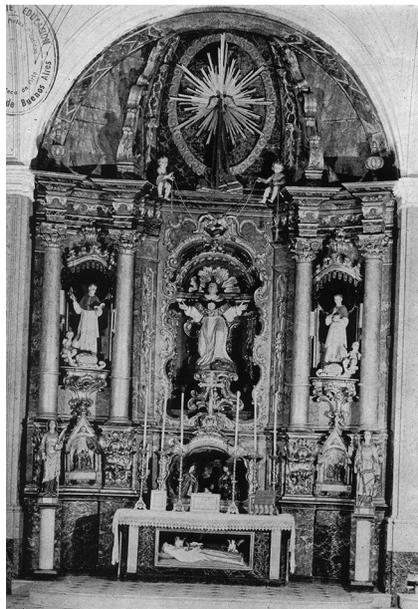
⁶² ADBA, 1677–1819: julio de 1789. Ver también MILLÉ 1964: 319.



[Fig. 24. Tomas Saravia, Retablo mayor, iglesia de la Merced.]



[Fig. 25. Retablo de Santa Catalina (ahora de santa Maria Magdalena), iglesia de Santo Domingo.]



[Fig. 26. Retablo de Santo Tomás de Aquino, iglesia de Santo Domingo.]

Este grupo de obras contemporáneas presentan un lenguaje y una concepción similares que parecen apuntar a una autoría común que como se señaló, bien podría ser la de Saravia o sus ayudantes, aunque sin documentación confirmatoria, la mera evidencia estilística no parece suficiente para dar por concluida la cuestión. Su profusión ornamental implica ya un *revival* a fines de la década del 80, pero que parece poner de manifiesto los medios disponibles en la ciudad en ese momento de auge que son las décadas finales del siglo XVIII. Todos son de un cuerpo y tres calles compuestas con movimientos de planta de gusto barroco que al mismo tiempo que reducen, curvándolas, el impacto visual de las calles laterales, permiten una relación más dinámica con el observador y potencian el efecto del nicho central. Todos emplean un lenguaje ornamental rococó sobre una estructura de órdenes clásicos con variantes.

Hacia 1790 el neoclasicismo, como las ideas de la Ilustración, se impone en la figura de un tallista de Valladolid, Juan Antonio Gaspar Hernández. El hecho de que los seis retablos de cofradías producidos en este período sean de su mano indica claramente el impacto excluyente que el nuevo – o viejo – estilo causó y la adhesión incondicional que promovió. Las obras son: el retablo de San Ramón (1788) en la Merced, el de Santiago (1795) y el de Covadonga (hacia 1800) en San Ignacio y los de San Pedro (hacia 1790), el Santo Cristo (hacia 1794) y Dolores (1794), en la Catedral. En los seis años que van de la primera

a la última fecha, el panorama vira decididamente hacia la austeridad. Varias de las obras de Hernández, similares en estilo, se ubicaban en los testeros y el crucero de la Catedral (a las mencionadas hay que agregar el retablo de San Martín de Tours), por lo que el espacio de representación más importante de la ciudad quedó unificado en una propuesta artística única que rodeaba el ciprés de Isidro Lorea que hacía de retablo mayor, colocado en 1784, es decir apenas unos años antes del cambio del gusto.



[Fig. 27. Juan Antonio Gaspar Hernandez, retablo de San Ramon Nonato, iglesia de la Merced.]

La primera obra de este grupo es el retablo de *San Ramón* [fig. 27], hecho para los terciarios mercedarios, en el que Hernández plantea la que será su fórmula compositiva casi permanente: un solo cuerpo con nicho único, asentado sobre banco y sotabanco decorados con símbolos alusivos al titular y ático clásico rematado con un frontón. Acaba así con las composiciones curvilíneas y los esvíaes característicos del momento anterior planteando el retablo como una organización ortogonal y frontal, modulado solamente por los avances o retrocesos del nicho y las columnas, soluciones que emplea indistintamente para dar cierta variedad a un esquema simple y reiterado. La ornamentación se reduce, aunque el retablo de la iglesia mercedaria mantiene aún cierta densidad decorativa que le da más organicidad y carácter. El del *Santo Cristo* [fig. 28] ma-

tiza la austeridad del diseño con un leve movimiento de planta y una medida pero rica ornamentación de copones, pilastras y una gran corona que pende encima del centro del entablamento. El de *Santiago* [fig. 29] pierde un par de columnas, las características incrustaciones de los fustes que eran lugar común en la ornamentación local, y el juego de volutas, festones y frontones que establecía cierta dinámica interna en el ático. En cambio la dimensión mayor del nicho y la austeridad del registro superior rematado con un frontón recto con el escudo gallego le dan una *gravitas* clásica acentuada por el claroscuro que producen las columnas y la hornacina. Las tres obras describen un continuo coincidente con la secuencia cronológica en el que la misma base estructural se resuelve de un modo cada vez más despojado mientras que, contrariamente, la importancia del nicho central y el sentido monumental se incrementan. Los tres retablos chicos que hiciera Hernández para cofradías presentan algunas particularidades. El de *San Pedro* [fig. 30], utiliza un ritmo de frontones curvos quebrados que hacen eco al medio punto del nicho y rematan con un arco rebajado en una secuencia dinámica de resonancia barroca pese a la sobriedad. En el de *Covadonga* [fig. 31], en cambio, se apela a una ortodoxia clásica casi escolar que sólo las personificaciones del ático alivianan.



[Fig. 28. Juan Antonio Gaspar Hernandez, retablo del Santo Cristo, Catedral.]



[Fig. 29. Juan Antonio Gaspar Hernandez, retablo de Santiago, iglesia de San Ignacio.]



[Fig. 30. Juan Antonio Gaspar Hernandez, retablo del San Pedro, Catedral]



[Fig. 31. Juan Antonio Gaspar Hernandez, retablo de Nuestra Señora de Covadonga, iglesia de San Ignacio.]

Unos años antes, en 1794, el tallista valisoletano había concebido para la Catedral su obra más audaz y diversa, el retablo de la *Virgen de los Dolores* [fig. 32]. A diferencia de su conocida manera, esta composición plantea la construcción de un ámbito en hemicírculo a modo de ábside. Es un espacio de recepción antes que un plano de apreciación externa en el que el observador es conducido al punto focal del ordenamiento compositivo e integrado por la disposición formal. Esta disposición resalta la continuidad de ciertos principios barrocos: la centralización focal en el tema principal, el incremento de la significación del nicho central – que Hernández convierte en único – y el establecimiento de una dinámica obra-espectador capaz de potenciar una dinámica participativa. En cierta manera el retablo de la Dolorosa culmina el proceso que lleva a la exposición de una imagen única –notablemente, por pedido expreso de los cofrades⁶³ – en su propio espacio generando una presentación muy sintética y fuertemente impositiva aunque en un contexto visual ordenado de un modo más sobrio y quizás menos tocante en su tono afectivo.

⁶³ AGN, MBN, nro. 6608: 247–247 v.



[Fig. 32. Juan Antonio Gaspar Hernández, retablo de Nuestra Señora de Dolores, Catedral.]



[Fig. 33. Tomas Saravia, retablo mayor, iglesia de la Merced, mensula decorada.]



[Fig. 34. Isidro Lorea, retablo mayor, Catedral.]

En las obras anteriores a Hernández, el elemento decorativo y ornamental cumplía un papel muy importante. Desde la suntuosa decoración de Souza, con sus elegantes columnas salomónicas a las ampulosas curvas y formas entrelazadas que adquieren los acantos y los roleos en las ménsulas y decoraciones de paneles en los retablos de Saravia [fig. 33], un carácter orgánico y una materialidad vibrante parece representar el fervor religioso al que sirven. Con Hernández – inspirado en el uso de la ornamentación en el basamento del retablo mayor de la Catedral, de Isidro Lorea (1774–1784) [fig. 34] – la expresión de este mundo ficticio es reemplazada por una ornamentación enmarcada en los paneles de bancos y sotabancos, claramente separada de los miembros del cuerpo. Esta ornamentación no compromete la limpieza compositiva ni la focalización perceptiva del conjunto en el tema único, al mismo tiempo que se presenta como un espacio plástico potencialmente significativo desde el punto de vista iconográfico ya que se destinarán a incorporar imágenes que remiten al titular. Finalmente, los áticos constituyen en varias de las obras de Hernández un espacio receptivo de elementos ornamentales y figurativos. Relieves, escudos y personificaciones vinculados con el tema central aparecen allí rodeados de copones, pirámides y pilastras. Estas obras contraponen la sencillez de la composición de los cuerpos con una medida densidad decorativa en el ático y el basamento. El ornamentalismo que domina la retablistica de la segunda mitad del

siglo XVIII en Buenos Aires deja lugar a la geometría clara, como el fervor de las cofradías barrocas, deja lugar a una religiosidad más racional e individual en la que ni el aparato ni el carácter corporativo hallarán espacio.

FUENTES DOCUMENTALES

ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN (AGN)

Sala VII

1750–1803 Manuscritos de la Biblioteca Nacional (MBN) nro. 6608 (395), *Constituciones de la de la Hermandad de María Santísima de los Dolores y sufragios de las Benditas Ánimas del Purgatorio.*

Sala IX

- 1785** 31.4.6, 17/436, *Expedte. en qe. Los morenos de Sn. Baltasar solicitan mudar una Capilla para celebrar en ella sus funciones.*
- 1795** 19.7.7, doc. 249, *Informe sobre oposición a la formación de la cofradía de catalanes en San Ignacio.*
- 1800** 31.7.7, 41/1201, *Testimonio del expedte. Obrado para la aprobación de las Constituciones de la Hermandad del Glorioso Sn. Benito de Palermo, establecida en el Convto. de Sn. Franco. de esta Capital.*
- 1804** 31.8.5, 47/1363, *Obrado sobre las constituciones (...) de la Cofradía de Santa María del Socorro formada en el convento de Nra. Sra. de Mercedes.*
- 1799** 31.8.5, 47/1355, *Testimonio del expediente obrado para la aprobacn. de las Constitucions. de la Hermandad de Ánimas qe. se intenta establecer e la Parroquia del Socorro de esta Ciudad.*
- 1803** 31.8.5, 47/1363, *Cofradía de los Humildes de Sta. María del Socorro. El Hermano Mayor Mariano Ibáñez pide testimonio del Archivo de la fundación de la Hermandad.*
- 1804** 31.8.5, 47/1368, *Pedido de creación de la Cofradía de la Inmaculada Concepción en la iglesia de San Francisco.*
- 1804** 31.8.5, 47/1355, *Sobre el pedido de fundación de una hermandad de Ánimas (1799) en la parroquia del Socorro.*
- 1804** 31.8.5, 47/1365, *Testim. de las Constitucs. y vars. diligas. obradas en la Cura. Eccla. pr. los Morenos Cofrades de Sn. Baltasar sobre mudar la cofradía....*

- 1805** 31.8.7, 49/1393, *Don Juan Bautista de Zelaya como albacea de su finado suegro Dn. Agustín Alberdi, pidiendo se obligue a los que tienen el Gobierno económico de la Cofradía de Ánimas de la Parroquia de San Nicolás de Bari, el cumplimiento en qe. está de hacer honras a los Hermanos difuntos.*
- 1805** Cartas de Virreyes, nro. 273.
- 1801** Sala IX, 7.2.7, *Carta cuenta de estado de este convento grande de San Ramón.*

Sala XIII

- 1732–1771** 15.2.2, *Libro de elecciones de la Archicofradía del Rosario.*
- 1759–1818** 15.2.5, *Mercedarios, Convento Grande de San Ramón de Buenos Aires. Visitas.*
15.2.2, *Convento Grande de San Ramón de Buenos Aires, Capítulos conventuales.*

ARCHIVO DEL CONVENTO DOMINICANO DE BUENOS AIRES (ADBA)

- 1605–1916** *Documentación histórica, tomo 1.*
- 1677–1819** *Obras y contratos, tomo 1.*
- 1772** *Libro de actas de la cofradía del Rosario (275)*
- 1605–1916** *Protocolo de los papeles que se encuentran en el archivo de este convento.*

ARCHIVO DEL CONVENTO FRANCISCANO DE BUENOS AIRES (AFBA)

- 1636** *Libro de la Cofradía de la Santa Vera Cruz.*
- 1756** *Libro de la Cofradía de Nuestra Señora de Aranzazu.*

ARCHIVO DE LA CURIA ECLESIASTICA DE BUENOS AIRES

- 1728–1732** *Libro de Acuerdos Capitulares*
- 1732–1745** *Libro de Acuerdos Capitulares (13).*
- 1746–1771** *Libro de Acuerdos Capitulares (256).*

ARCHIVO PARROQUIAL DE LA MERCED (APLM)

- 1787** *Libro de la Tercera Orden de la Merced.*

BIBLIOGRAFÍA

- ACTIS 1943 – F. Actis, *Actas y documentos del Cabildo Eclesiástico de Buenos Aires*, Junta de Historia Eclesiástica Argentina, Buenos Aires, 1943–1944.
- AVELLÁ 1969 – F. Avellá, *Los catalanes en Buenos Aires durante el siglo XVIII*, Saitabi (separata), Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valencia, nro. XIX, 1969.
- BEATO 1987 – G. Beato, C. S. Assaudourian y J. C. Chiaramonte, *Historia de la Argentina de la Conquista a la Independencia*, CEAL, Buenos Aires, 1987.
- BESIO MORENO 1939 – N. Besio Moreno, *Buenos Aires, puerto del Río de la Plata, capital de Argentina*, Buenos Aires, 1939.
- CATEDRAL 1933 – Catedral Metropolitana, *Archicofradía Del Santísimo Sacramento. 1633–Octubre–1933*, Catedral, Buenos Aires, 1933.
- CORBET 1944 – E. Corbet France, *El Santo Cristo de Buenos Aires*, en: *Archivum*, t. 2, cuaderno 1, Buenos Aires, Revista de la Junta de Historia Eclesiástica, 1944.
- FASOLINO 1944 – N. Fasolino, *La hermandad de San Pedro*, en: *Archivum*, t. 2, cuaderno 2, Buenos Aires, Revista de la Junta de Historia Eclesiástica Argentina, 1944.
- GONZÁLEZ 1998 a – R. González, *Imágenes e instituciones en la Catedral de Buenos Aires*, en: *Imágenes de la ciudad capital. Arte en Buenos Aires en el siglo XVIII*, ed. Minerva, La Plata, 1998.
- GONZÁLEZ 1998 b – R. González, *Aseados y devotos. Tres cofradías de negros en Buenos Aires colonial*, en: *Imágenes de la ciudad capital. Arte en Buenos Aires en el siglo XVIII*, ed. Minerva, La Plata, 1998.
- GONZÁLEZ 2001 – R. González, *Los retablos barrocos y la retórica cristiana*, en: *Actas del III Congreso Internacional de Barroco Americano*, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2001.
- GONZÁLEZ 2004 – R. González, *Arquitectura colonial*, en: Francisco Liernur y Fernando Aliata, *Diccionario de Arquitectura, en la Argentina*, Clarín, Buenos Aires, 2004.
- GONZÁLEZ 2000 – R. González, D. Sánchez y C. Fükelman, *Arte y Vida en Buenos Aires colonial*, Buenos Aires, FIAAR-Telefónica, 2000.
- GONZÁLEZ 1966 – R. González, *Algunos hermanos ilustres de la Orden Dominicana de Buenos Aires (1726–1810)*, Buenos Aires, 1966.
- LARROCA 1988 – N. Larroca, S. Nahimías, A. Jankelevich, *Historia de los establecimientos asistenciales de la República Argentina. 1. Período*

- hispano*, Confederación Argentina de Clínicas, sanatorios y Hospitales Privados, Buenos Aires, 1988.
- MÁRQUEZ 1933 – F. Márquez Miranda, *Ensayo sobre los artifices de platería en el Buenos Aires colonial*, Publicación del Instituto de Investigaciones Históricas E. Ravignani nro. LXI, Fac. de Fil y Letras, UBA, Buenos Aires, 1933.
- MARTÍNEZ 1918 – E. Martínez Paz, *Papeles de Don Ambrosio Funes*, Córdoba, 1918.
- MILLÉ 1964 – A. Millé, *Itinerario de la Orden Dominicana en la conquista del Perú, Chile y Tucumán, y su convento del antiguo Buenos Aires*, Buenos Aires, Emecé, 1969.
- MOUTOKIAS 1988 – Z. Moutokias, *Contrabando y Comercio colonial en el siglo XVII*, CEAL, Buenos Aires, 1988.
- PEÑA 1910 – E. Peña, *Documentos y planos relativos al período colonial en Buenos Aires*, Buenos Aires, J. Peuser, 1910.
- PROVINCIA 1865 – Provincia de Buenos Aires, *Registro estadístico de la Provincia de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1865.
- QUESADA 1864 – V. Quesada, *Noticias históricas sobre la fundación y edificación de la Iglesia de San Miguel*, en: *Revista de Buenos Aires*, t. 5, Buenos Aires, 1864.
- SALDAÑA 1920 – R. Saldaña Retamar, *Ilustre cofradía de Mayores. Antigüedad del culto de su titular la Virgen del Santísimo Rosario venerada en el templo de Santo Domingo desde 1586*, Buenos Aires, 1920.
- SCHENONE 1951 – H. Schenone, *Una escultura atribuida a José Ferreiro*, en: *Anales nro. 4*, Instituto de Arte Americano, Facultad de Arquitectura, UBA, Buenos Aires, 1951.
- SOCOLOW 1987 – S. Socolow, *The Bureacrats of Buenos Aires. 1769–1810*, London, Duke University Press, 1987.
- TANZI 1967 – H. J. Tanzi, *Estudio sobre la población del Virreinato del Río de la Plata*, en: 11790, *Separata de la Revista de Indias*, Madrid, 1967.
- TORRE 1944 – J. Torre Revello, *La Catedral de Buenos Aires*, en: *Archivum*, Buenos Aires, Revista de la Junta de Historia Eclesiástica, 1944.
- TORRE 1970 – J. Torre Revello, *La sociedad colonial*, Buenos Aires, 1970.
- UDAONDO 1920 – E. Udaondo, *Crónica histórica de la venerable Orden Tercera de San Francisco en Buenos Aires*, Buenos Aires, Sebastián de Amorrortu, 1920.

Summary

IMAGES AND ALTARS OF FRATERNITIES IN COLONIAL BUENOS AIRES

The article concerns the issue of religious fraternities in colonial Buenos Aires: their existence and functioning as well as their influence on church furnishing in the region. Discussion begins with a short description of fraternities as religious institutions with emphasis placed on their social and culture-forming aspect. The article then presents a historical outline of the fraternities functioning in Buenos Aires: from the first ones, which appeared as early as in the late 16th century (Fraternity of Our Lady of the Rosary, 1586), to the late colonial ones originating from the 19th century (Fraternity of Souls in Purgatory, 1804). The text also describes chapels belonging to the fraternities and images associated their functioning as well as altars which were placed inside.

Streszczenie

WIZERUNKI I OLTARZE KONFRATERNI KOLONIALNEGO BUENOS AIRES

Artykuł dotyczy problemu istnienia i funkcjonowania bractw religijnych w kolonialnym Buenos Aires i ich wpływu na wyposażenie tamtejszych świątyń. Rozważania rozpoczyna krótka charakterystyka konfraterni jako instytucji religijnych z podkreśleniem ich aspektu społecznego i kulturotwórczego. Przedstawiony został rys historyczny bractw funkcjonujących w Buenos Aires od pierwszych, które pojawiły się już w końcu wieku XVI (Matki Boskiej Różańcowej, 1586), po późnokolonialne, pochodzące już z końca XVIII, a nawet z XIX stulecia (Dusz Czyśćcowych, 1804). Opisane zostały kaplice przynależne bractwom oraz wizerunki związane z funkcjonowaniem konfraterni i ołtarze, w których zostały umieszczone.



Fig. 1. Virgen de las Nieves, iglesia de San Ignacio

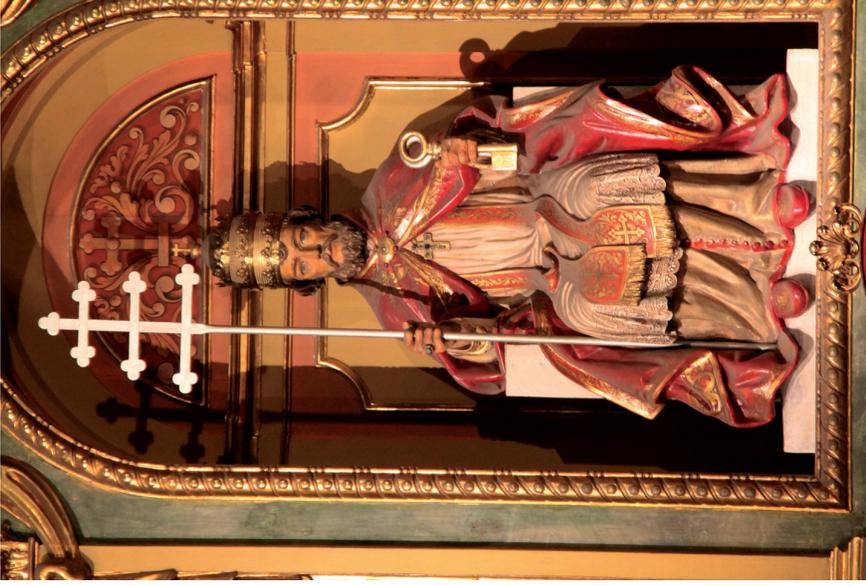


Fig. 2. San Pedro, Catedral



Fig. 3. Retablo del Santo Entierro de Cristo, iglesia de la Merced

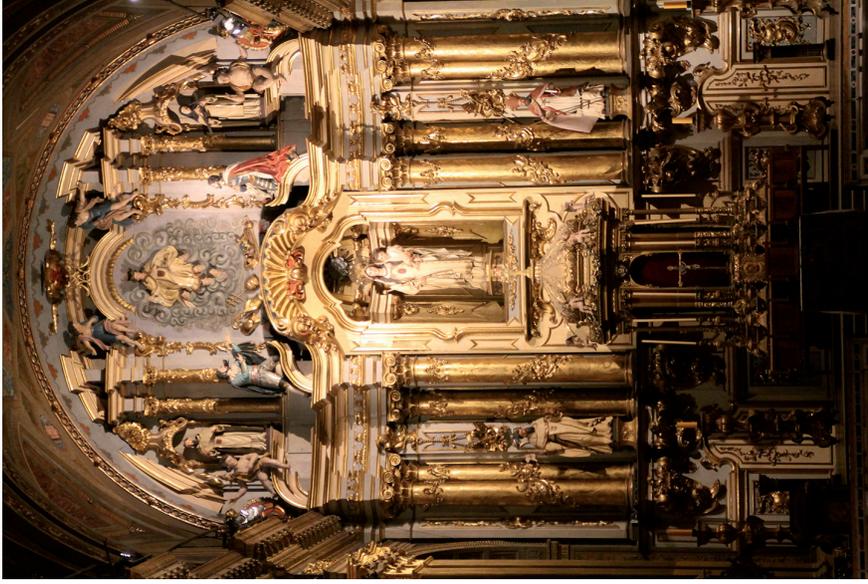


Fig. 4. Tomas Saravia, Retablo mayor, iglesia de la Merced