

# LOS RETABLOS MAYORES DE BUENOS AIRES

Ricardo González

## 1. Introducción.

Este trabajo es continuación de la ponencia presentada en las jornadas organizadas para conmemorar el 50 aniversario del Instituto de Arte Americano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires en 1996. La misma estaba referida al disímil papel cumplido por la pintura y la escultura en los retablos mayores coloniales de la ciudad, y las ideas centrales trataban las diversas funciones desempeñadas por ambas disciplinas, y particularmente la idea de que la escultura, como objeto de culto, requería de una implantación y un acondicionamiento visual y espacial peculiar. El análisis de esa exigencia nos llevó a estudiar la variación en las condiciones de exposición de las imágenes, y consecuentemente de percepción de las mismas por los observadores siguiendo la idea de que algunos de los retablos porteños de la segunda mitad del siglo tendieron a reemplazar paulatinamente la gran grilla frontal por soluciones más unificadas en las que los elementos aparecían subordinados como conjunto a una forma rectora de una clara jerarquía visual representada por el nicho central y la imagen titular. En muchos casos los nichos laterales tendieron a desaparecer, a ser reemplazados por simples peanas o a ocupar una posición espacial secundaria sobre planos esviados.

El material sobre el que se desarrolló el análisis estaba formado por vistas fotográficas y directas de los retablos, pero no disponíamos de un relevamiento de las plantas. El estudio de las plantas es fundamental para entender no sólo el resultado plástico del retablo, sino la idea del autor. La vista directa nos puede engañar por el uso de determinados efectos debidos a los materiales y al cromatismo, o por la superposición de ornamentos o de elementos arquitectónicos, sean éstos originales o no, pero en el delineado de la planta aparece con toda claridad el móvil compositivo del diseñador. Particularmente en el caso de los retablos porteños, en los que no aparece un espíritu estético genuino en la ornamentación capaz de disgregar las formas estructurales, apegadas a un clasicismo bastante normativo, la planta transmite la idea original, intocada por efectos o agregados que pueden hacer semejante lo diverso y desnuda las relaciones espaciales a que se someten las imágenes. Estas consideraciones nos llevaron a relevar las plantas de los retablos coloniales de la ciudad para someterlas a análisis.

Antes de entrar en el desarrollo del análisis querría sin embargo hacer algunas precisiones relativas al modo de estudio de los retablos y de las imágenes en ellos incluídas. Cuando se describen los retablos, al menos en América, suele ponerse el acento en dos tipos de aspectos: los componentes iconográficos, particularmente si se trata de programas o composiciones elaboradas<sup>1</sup> y los rasgos formales/estilísticos, entendiéndose por tales la organización de los miembros estructurales y del ornamento<sup>2</sup>. Estos dos abordajes, que naturalmente son necesarios, descuidan sin embargo una cuestión de importancia como es la carga semántica implícita en la organización de las imágenes propuesta. Desde su aparición en la baja Edad Media, los retablos estuvieron destinados a proporcionar un marco a las imágenes situadas detrás de los altares<sup>3</sup>. Este marco tenía dos propiedades proponer una distribución determinada de las mismas, inherente a la estructuración del retablo, y brindar a las imágenes un contexto ornamental. La primera función estaba íntimamente ligada a la resolución compositiva de los elementos componentes y rápidamente adoptó como modelo las formas y miembros

---

<sup>1</sup> Pongo por caso el estudio de Francisco de la Maza: Simbolismo del retablo *de Huejotzingo* (1968), en el que desarrolla un análisis convincente de la organización iconográfica del mismo.

<sup>2</sup> Las apreciaciones de Schenone referidas a los retablos de Buenos Aires (1982), creo que ilustran este caso.

<sup>3</sup> Originalmente reliquias, el lugar que ocupaban los retablos se hace evidente en la etimología.

propios de la arquitectura, cuyas características estilísticas variaron según el flujo de los cambios del gusto. Esta disposición de las partes implicaba un *modo* de relación entre las imágenes y según su configuración indujo determinados tipos de lectura, en la que la síntesis de elementos formales e iconográficos producía resultados particulares. El segundo aspecto, es decir el ornamental, constituye una constante, y debe vincularse a la búsqueda de una situación contextual en la que las imágenes encuentren cierta condición predicativa de sus propias calidades y virtudes. También aquí obviamente el estilo acompañaba los cambios generales, aunque el principio ornamental se mantendrá constante, al punto de constituir un “valor por ausencia” en los casos en los que tiende a desaparecer, como ocurrió durante el neoclasicismo. Sin embargo, y más allá de los invariantes de la función, el tipo de ornamentación agrega al retablo y particularmente a las imágenes, determinados tipos de atributos plásticos con valores diferenciados o al menos con carácter particular.

De un modo más general se podría postular que si la función de los retablos es proporcionar determinadas formas de estructuración -y con ello de vinculación- entre las imágenes y al mismo tiempo establecer un marco visual predicativo dado no sólo por los ornamentos sino también, y fundamentalmente, por los valores plásticos emergentes de la estructura<sup>4</sup>, su ordenamiento general constituirá un contexto semántico en el que las imágenes alcanzan pleno sentido y eficacia simbólica. Lo que se presenta al observador son imágenes inmersas en una estructura que representa, tanto en su disposición general y en sus elementos constitutivos como en el aparato ornamental y en las relaciones estructurales propuestas, un conjunto de significados superpuestos y enlazados que sirven de marco a las imágenes, las que a su vez portan sus propias significaciones y representan sus propias virtudes. De la lectura conjunta de las imágenes *en* los retablos surgirán dos tipos de significaciones sintetizadas por el observador: por un lado los valores plásticos, históricos y morales de la imagen de que se trate. Por el otro los valores plásticos (y culturales) implícitos en el lenguaje visual del retablo. Como se ve, cabe aquí una imbricación de aspectos generales y particulares que se funden en el efecto final y que podríamos resumir diciendo que cada momento agrega o interpreta las virtudes peculiares a la luz de sus propios valores. Este concepto, en cierto modo análogo a la idea de *construcción semántica* empleado por algunos lingüistas estructurales<sup>5</sup>, permite *integrar* los diversos aspectos (iconográficos, formales y tal vez funcionales) en una lectura acaso compleja, pero unitaria<sup>6</sup>. En los próximos apartados desarrollaremos los aspectos relacionados con la estructuración formal y el modo de presentación de las imágenes en los retablos mayores de la ciudad de Buenos Aires, así como su concepción iconográfica. Dejaremos en cambio para otro momento el estudio de la ornamentación.

## 2. La configuración formal de los retablos.

Partiendo pues de la premisa de que hubo un tránsito en la resolución formal de los retablos de Buenos Aires desde la realización del de la iglesia del Pilar por Careaga, Arregui y Mendizábal en 1730<sup>7</sup>, hasta el de Lorea en la Catedral, de la década del 80<sup>8</sup>, 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 en forma aditiva elementos equivalentes

---

<sup>4</sup> Esta afirmación está hecha desde las formas clasicistas de los retablos de Buenos Aires. En Puebla o en Quito sería inexacta.

<sup>5</sup> Ver **Greimas A. J.**: *Sémantique structurale*, París, Larousse, 1966, y *Du sens*, París, Seuil, 1970, y **Courtés J.**: *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva*, Buenos Aires, Hachette, 1980.

<sup>6</sup> De otro modo se cae en la contraposición forma/tema y se pierde la noción de texto o de tejido dado por la interacción de los elementos formales y los temáticos, hecho asentado por otra parte a comienzos de siglo por los formalistas rusos y retomado por las escuelas estructuralistas posteriores.

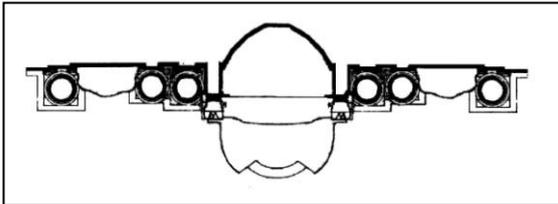
<sup>7</sup> Ribera y Schenone, 1948: 24, Schenone, 1982: 243.

<sup>8</sup> La fecha exacta no se conoce, pero a juzgar por el plano producido para ilustrar la disputa sobre su emplazamiento y remitido por Vértiz el 1.3.1784 en el que dice “AAA: espacio *que ocupa* el tabernáculo y lugar que debería ocupar según el parecer del Brigadier (Sa y Faría)”, creemos se debe inferir que estaba ya instalado en esa fecha (Torre Revello, 1927).

sobre una grilla arquitectónica más o menos homogénea, en favor de una configuración más jerárquica, focalizada y dinámica, intentaremos describir las modificaciones ocurridas.

El primer retablo mayor porteño de los existentes es el de la iglesia del *Pilar*, de los recoletos franciscanos. El cuerpo está formado por tres calles y pese a la natural preeminencia del nicho principal sobre los laterales, las tres imágenes guardan equilibrio (fig. 1 b). Nos encontramos ante un tipo de composición común en el siglo anterior, en la que los personajes son presentados como un conjunto regular. La planta del retablo (fig.1 a) se articula

**Figura 1:  
El Pilar: Retablo mayor**



**a: Planta (replanteo del autor)**

en planos levemente recedidos y avanzados en el nivel del banco, que en el cuerpo dejan lugar a columnas avanzadas sobre ménsulas que flanquean tanto las repisas de las imágenes laterales como el nicho central. El conjunto presenta una disposición regular y ortogonal basada en la simple división del plano y en la que el acento está puesto en el contraste de valor producido por las columnas sobre el plano de fondo y por los elementos ornamentales, en gran parte agregados posteriormente. En el nivel del banco aparece el expositorio de planta curva, que recuerda, en pequeña escala y más elemental realización, la parte baja del que Lorea hiciera en San Ignacio, único elemento dinámico del conjunto, y que es también de incorporación posterior. Detrás del mismo se ve todavía el nicho original dispuesto simplemente sobre el plano avanzado en la calle central. Originalmente, el retablo presentaría, también en el banco, una sencilla disposición de planos apenas desfasados.



**b: Vista (foto de la Academia Nacional de Bellas Artes)**

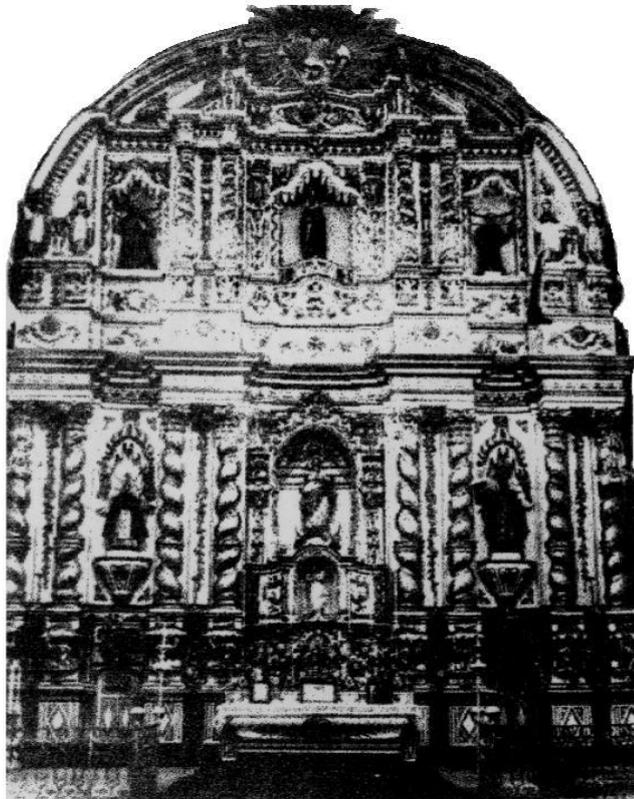
El retablo mayor de *San Francisco*, de 1765<sup>9</sup> (fig. 2), presentaba una composición ortogonal en la que ni el preciosismo de la ornamentación ni las columnas torsas, ni las curvaturas de los doseles, rompen el carácter frontal de la organización general y el equilibrio formal entre las imágenes. La planta presentaba una disposición de elementos semejante en su principio compositivo al del Pilar, aunque notablemente más imponente con las columnas torsas duplicadas claramente avanzadas. Igual que en el caso de los recoletos, no hay aquí un principio de hegemonía entre las imágenes, que fuera del acento del nicho central en relación con las repisas y doseles laterales, se presentan como equivalentes, al igual que las que ocupan el cuerpo superior.

El caso de *San Roque*, terminado unos años antes (1760) era distinto, básicamente por tres cuestiones. En primer lugar, por el movimiento de los intercolumnios laterales en

<sup>9</sup> Schenone, 1982:253.

relación con el desarrollo del nicho central que creaba una oposición cóncavo/convexo que rompía la frontalidad neta de los casos anteriores. En segundo lugar por el claro desfase vertical del nicho central en relación con los laterales, que quiebra la lectura horizontal homogénea del Pilar (que está levemente desfasado) y de San Francisco (que estaba alineado). Finalmente por el tratamiento distintivo del nicho central, en el que de Souza Cavadas, renunciando al característico desarrollo en profundidad lusitano que empleara en Yaguarón<sup>10</sup>, construye casi un pequeño edículo con cuatro columnas salomónicas más pequeñas que las laterales y un movido entablamento de interesante remate. El agregado, a diferencia del retablo paraguayo, de un nicho superior en la calle central crea un extraño efecto, ya que las cuatro imágenes conforman los extremos de un rombo, reemplazando así la lectura lineal por un recorrido circular. Sin embargo, y con las distancias que este planteo impone en relación con los anteriormente tratados, tanto la resolución del nicho principal en una escala limitada como el apego de la

**Figura 2:**  
**San Francisco: Retablo mayor**



**a: Vista (foto de la Academia Nacional de Bellas Artes)**

composición general al plano hacen que la relación espacial y jerárquica no se modifique sustancialmente<sup>11</sup>. Es en cambio novedosa en la ciudad la ubicación cercana de la imagen titular, situada en la parte baja, lo que la coloca casi al alcance del observador<sup>12</sup>.

Pero donde aparece una concepción realmente diferente es en el retablo de Isidro Lorea para la iglesia de *San Ignacio*, anterior a 1767, con su planta cóncava (fig. 3a), 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 desfase vertical (fig. 3b). En oposición a esta situación acentuada, las imágenes laterales no están enmarcadas sino simplemente ubicadas en peanas rococó en los intercolumnios, sin doseles ni guardapolvos. El ático, sin nichos ni imágenes laterales<sup>13</sup>, refuerza el impacto de la calle central. Hay pues aquí dos novedades: concentración visual en el nicho central y un nuevo dinamismo retablo/observador. La planta de San Ignacio vista frontalmente está dividida en tres

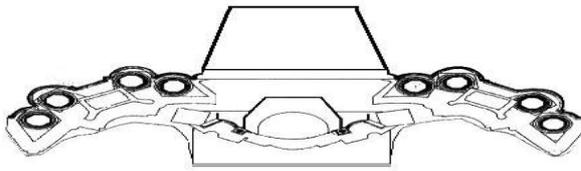
<sup>10</sup> Publicado por Schenone (1955: 48).

<sup>11</sup> Distinto es el caso del retablo de Yaguarón en el que la bóveda que cubre el nicho central, sumada al efecto dado por la profundidad, la falta de imágenes en el ático y fundamentalmente el contraste cromático del aura que enmarca la imagen principal, producen un fuerte efecto diferenciador que focaliza marcadamente la atención en el nicho central.

<sup>12</sup> Esta proximidad tiene un correlato en las prácticas de la Tercera Orden Franciscana, de una notable teatralidad y en las que las imágenes cumplían un papel señalado de contacto físico con los terciarios (ver Udaondo, 1920: 32).

<sup>13</sup> Los ángeles que aparecen en el ático tienen un carácter ornamental.

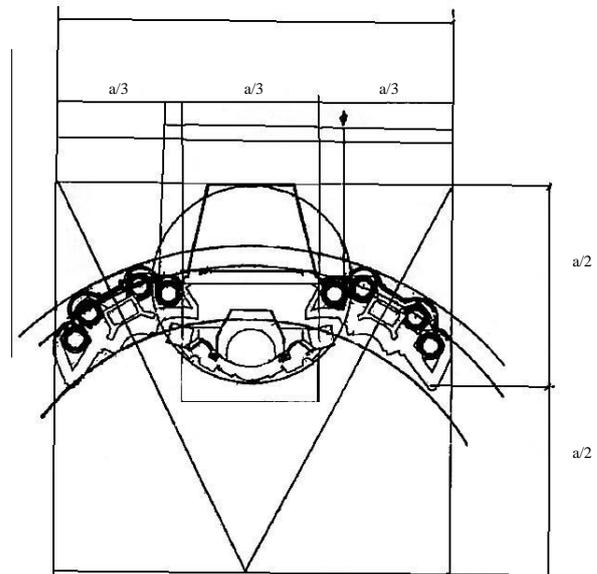
**Figura 3:  
San Ignacio: Retablo mayor**



**a: Planta (replanteo del autor)**



**b: Vista (foto de la Academia Nacional de Bellas Artes)**



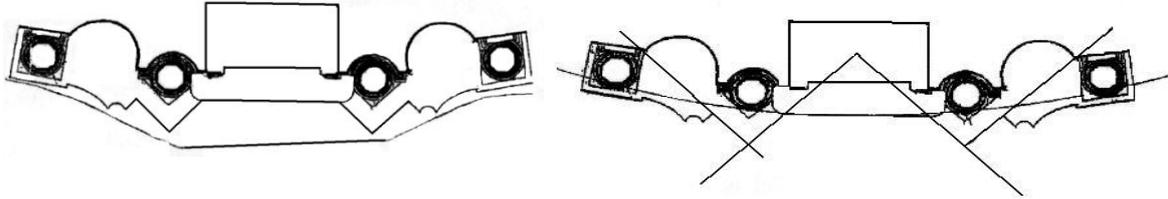
**c: Análisis compositivo**

tramos iguales de 3,20 m. cada uno, el central ocupado por el nicho, de la misma medida que el expositorio, y los dos laterales. Por otra parte el conjunto está incluido en un semicírculo y tiene por lo tanto una razón entre medidas extremas 1:2. Pero la novedad no está en las proporciones sino en el desarrollo, que rompiendo con el esquema de regularidad lineal, se ordena en una sucesión de secciones circulares siguiendo el principio generatriz clásico de encadenamiento estructural de formas<sup>14</sup>. En planta el núcleo central en el nivel del cuerpo está formado por el conjunto nicho/expositorio/columnas

que flanquean el nicho, incluido en un círculo cuyo diámetro trasladado sobre el eje medio proporciona un punto que sirve de centro a las secciones circulares que ordenan las calles laterales y que al mismo tiempo sirve de vértice a un triángulo con base en el testero cuyos lados determinan, al cortar los intercolumnios de las calles laterales, los puntos de ubicación de las imágenes laterales (fig. 3 c). Desde ese punto es posible percibir las tres imágenes de modo equidistante. Un planteo de este tipo privilegia una visión determinada sobre el eje medio, única que permite reconstruir de modo coherente la imagen global y de ese modo refuerza, en sentido

<sup>14</sup> Este principio, tal vez el fundamental entre los modos de generación geométrica clásicos y consistente en reproducir de modo creciente o decreciente una figura madre a partir de uno de los elementos constitutivos de la estructura de la misma, representaba el principio religioso de “lo mismo y lo otro” y fue permanentemente aplicado, también en España y América, particularmente ligado, no al desarrollo del círculo, como en este caso, sino al del cuadrado, en base a la relación lado/diagonal (1: 1,41) (ver Lawlor, 1982: 26, Ghyka, 1978, t.1: 23).

**Figura 4:**  
**San ta Catalina: Retablo mayor**



**a: Planta (replanteo del autor)**

**c: Análisis compositivo**



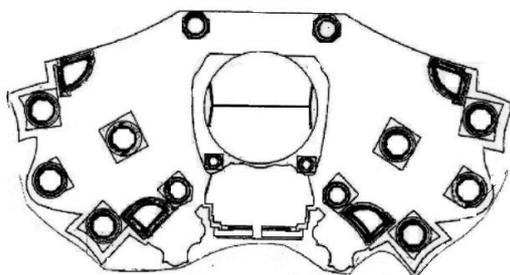
**b: Vista (foto de la Academia Nacional de Bellas Artes)**

horizontal, el efecto dominante de la calle central ya señalado en relación con la composición y las jerarquías del alzado. Finalmente diremos que contra la disposición cóncava general, el expositorio se presenta como una contraforma convexa. Este juego de curvas y contracurvas son características de Lorea, al igual que la oposición de curvas y rectas (generalmente trabajadas en angulaciones de 30 y 60 grados) en el desarrollo de las diversas partes de la composición. Un ejemplo en el retablo que tratamos es la resolución de la cornisa del banco en relación con el plano de fondo del cuerpo, donde a los nichos curvos corresponden tramos rectos mientras que a los paños rectos del plano que sirven de fondo a las imágenes se enfrentan segmentos curvos en la cornisa, oposición que se repite en los entrepaños del banco, que vuelven a ser rectos. Este juego de oposiciones produce un movimiento seductor que junto al sentido dinámico dado por la profundidad y concavidad de la composición y a la existencia de un punto ideal de visión, establecen un nuevo tipo de relación con el observador. Por otra parte esta predeterminación de las condiciones de percepción fomenta la imposición de la jerarquía establecida por el orden de la composición.

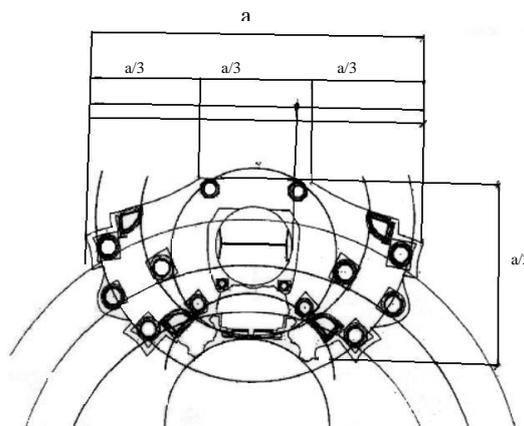
También Lorea hizo el retablo de la iglesia del monasterio de *Santa Catalina*, antes de 1770<sup>15</sup>. Es una obra más modesta que el de la iglesia de la Compañía, pero de una clara composición. Como en San Ignacio, el diseño acentúa en el cuerpo la calle central dando una escala mayor y más elevada al nicho central, pero fundamentalmente disponiendo las dos calles laterales sesgadas (fig. 4 a y b) lo que produce una fuerte preeminencia visual del nicho principal que domina la escena resaltado por el claroscuro producido por las columnas que lo flanquean. Justamente frente a estas columnas el piso del cuerpo, que remata el banco, marca un

<sup>15</sup> En 1770 la situación financiera de las monjas era desesperante. La priora escribió una carta al gobernador. Se hizo un informe en el que consta que debían 6.800 pp. del retablo (Quesada, 1864: 20).

**Figura 5: Catedral: Retablo mayor**



**a: Planta (replanteo del autor)**



**c: Análisis compositivo**



**b: Vista (foto de la Academia Nacional de Bellas Artes)**

quiebre de 90°, rompiendo la dirección de la línea, que se redirige hacia el centro del nicho (fig. 4 c). Este efecto se potencia en el entablamento, que repite el ángulo quebrado avanzado del piso del cuerpo guiando la atención hacia el nicho central mediante una especie de embudo que lleva hacia la imagen principal.

Es en la *Catedral* donde esta tendencia a la focalización en el nicho principal alcanza su máxima expresión mediante la realización del gran tabernáculo exento desplegado en torno de una imagen única. Es aquí evidente el carácter arquitectónico del retablo, con su potente cuerpo<sup>16</sup> flanqueado por columnas esviadas sin calles laterales que enmarcan la imagen en su nicho solitario y dominante (fig. 5 b), realizado, pese a la diferencia de efecto visual que ambos producen, sobre las mismas proporciones generales que el de San Ignacio, es decir 1:2. La obra de la Catedral sintetiza las tendencias de los retablos anteriores de Lorea, pero desde una concepción mucho más radical. Es difícil analizar su planta (fig. 5 a) en término de elementos articulados, por que ya no se trata de la jerarquización del nicho central, como

ocurría en San Ignacio y las catalinas, ni siquiera de darle una prioridad excluyente, sino de generar el desarrollo del conjunto desde el impulso de su núcleo. La planta del retablo de la Catedral está ordenada *a partir* del nicho que genera, quebrando las calles laterales, una onda expansiva de círculos y arcos concéntricos de columnas que conforman el espacio del cuerpo

<sup>16</sup> El cromatismo agregado a los paneles en la restauración reciente ha debilitado lamentablemente el vigor de la forma quebrando la unidad orgánica que existía entre los planos, los soportes y la ornamentación.

(fig. 5 c). El primer círculo de columnas en torno al núcleo tiene exactamente las mismas dimensiones que el núcleo de San Ignacio, 4,70m<sup>17</sup>. La mitad de su radio sirve de centro a las pantallas de columnas concéntricas que dan forma a la composición. Contrariamente, y como ocurría en la iglesia de los jesuitas, un segundo polo ordenador está determinado por la duplicación (hacia el frente del retablo) del diámetro del círculo nuclear. Desde este centro externo se abarcan con diferentes radios las sucesivas pantallas de columnas (ahora vistas como secciones circulares con centro en ese punto). Lorea genera un orden complejo en el que los elementos se pueden asociar de diversas maneras y que le permite incorporar en un esquema aparentemente cerrado, algunas de sus experiencias anteriores:

- a) la organización de un núcleo central circundado por sectores circulares (San Ignacio).
- b) el escalonamiento de columnas hacia el nicho principal (San Ignacio).
- c) el quiebre del plano en torno al nicho principal (Santa Catalina).

En la Catedral este quiebre conforma una curva que se opone al arco exterior de columnas retomando dentro del mismo organismo el tema de la curva y la contracurva que vimos en San Ignacio y dando a la obra un claro sentido frontal pese a su carácter exento o y orgánico<sup>18</sup>. En esta obra, más compleja y sintética que sus obras anteriores, Lorea integra estos elementos diversos en un esquema que resulta de la interacción entre ellos. Si la planta delata el carácter nuclear y la organización concéntrica de la composición, la visión frontal en cambio promueve un esquema de tipo “embudo” a la manera del empleado en Santa Catalina, similitud que se hace evidente en la confrontación de ambas vistas (figs. 4 b y 5 b). La composición se ordena en la tensión entre estos centros que representan, uno el sitio de la imagen, y el otro el punto de vista ideal del observador, articulados entre sí por la conmodulación de sus distancias. Sólo a través de esta doble articulación entre un centro expansivo y un polo que reordena esa expansión según su propio *locus* perceptivo puede integrarse la disposición ambivalente del conjunto. En síntesis, el gran tabernáculo de la Catedral resume los procedimientos y las búsquedas previas de Lorea, pero al mismo tiempo aporta una concepción totalmente novedosa en la ciudad basada en la magnificación de la situación de la imagen titular a expensas de cualquier otra consideración y en el establecimiento de un vínculo predeterminado con el observador.

Contemporáneo del retablo de la Catedral es el que hiciera Tomás Saravia para la *Merced* entre 1783-1788<sup>19</sup>. La titular ocupa un amplio nicho alineado con el relieve del ático, en oposición a las imágenes laterales, menores y sobre peanas flanqueadas por las potentes columnas que sirven de marco (fig. 6 b). Esta obra, que quizá como realización plástica sea la mejor del conjunto debido a la imponente y clara organización de los elementos dominados por el gran nicho principal de la calle central, con su amplia marquesina y el fuerte cornisamiento

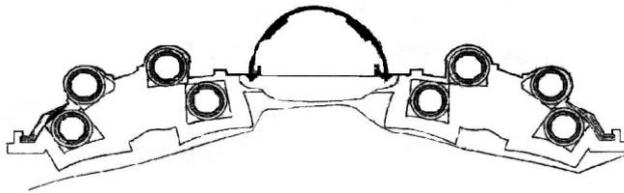
---

<sup>17</sup> El centro del círculo nuclear está unos 15 cm. por delante del centro de la plataforma actual, lo que parece raro. Tratándose la misma de un agregado es dado pensar que el sitio original de la imagen coincidía con él.

<sup>18</sup> Este sentido parece dar la razón a quienes abogaban por colocarlo en el fondo del presbiterio. Más allá de la superposición funcional con el coro de presbíteros o de la ubicación sobre la cripta, como argumentaban los opositores, el retablo no está ideado para ser visto sino frontalmente y pierde toda eficacia desde otro ángulo de visión. La discusión puede seguirse en Peña con abundantes documentos acerca de la polémica. (1910, t. 4) y hay, como dijimos, un plano del Archivo de Indias publicado también por Torre Revello (1927).

<sup>19</sup> AGN, S9, 7.2.7, inventarios 1788-1804. El 20.7.1783 se establece en el Libro de Capítulos que “en atención a qué se iba a hacer el retablo mayor, el maestro que lo habrá de fabricar tomaba en cuenta de su trabajo el retablo viejo que actualmente sirve por valor de mil pesos, el cual había sido tasado por hombres inteligentes en mucho menos” (AGN, S13, 15.2.2: 118). En 1793 se vendió un copón y se decidió “que el importe se invierta en el dorado del retablo” (*Ibid.*: 171). En 1796 todavía se adeudaba parte del costo al dorador Antonio Rivero por lo que se propuso enajenar un anillo de diamantes y un par de zarcillos y pulseras de la Virgen para saldar la deuda (*Ibid.*: 190). En 1798 se le concedieron los réditos de dos esquinas pertenecientes al convento como forma de pago (*Ibid.*: 205).

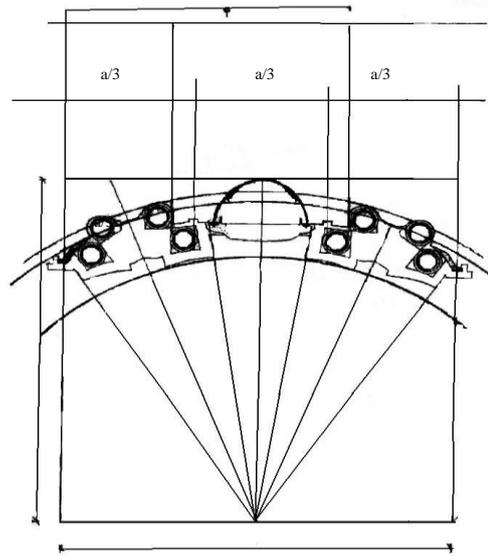
**Figura 6: La Merced: Retablo mayor**



**a: Planta (replanteo del autor)**



**b: Vista (foto de la Academia Nacional de Bellas Artes)**



**c: Análisis compositivo**

avanzado, presenta igualmente un notable ajuste entre los miembros estructurales y la robusta ornamentación, que se articula de un modo orgánico a los planos y elementos que recubre, a diferencia de lo que ocurre en los retablos de Lorea en los que ésta parece siempre “aplicada”. Sin embargo el retablo de la Merced es deudor, en lo mayor de su concepción, del de San Ignacio, no sólo en su diseño general sino también en los detalles de resolución. Esto se hace claro en la planta (fig. 6 a): las dos calles laterales están desarrolladas en curvatura sobre dos secciones circulares (fig. 6 c) (una que define el plano de fondo y otra el borde del piso del cuerpo) trazadas desde un punto situado sobre el eje medio a una distancia igual al ancho total del retablo

tomada desde el fondo del nicho (es decir inscripto en un cuadrado como en San Ignacio), y como el retablo de los jesuitas, en su proyección frontal se emplea la fórmula ambigua de dividir en tercios y según la proporción áurea las calles laterales de la central según se consideren incluidas en unas u otra las columnas inmediatas al nicho principal. La línea del piso del cuerpo se separa, en el sector correspondiente a las calles laterales, de la sección circular interior, y se abre en dirección del externo, lo que produce un efecto diferente a la planta netamente cóncava de San Ignacio. Igualmente el tipo de elementos y su disposición repite casi exactamente la obra de Lorea: pares de columnas flanqueando las imágenes, una en nicho y otra exenta, intercolumnio como plano de fondo de las imágenes e incluso la característica oposición entre curvas y rectas entre el plano de fondo del cuerpo y la cornisa del banco, afinidad que se ve claramente en las plantas (comparar las figuras 3 a y 6 a) Sin embargo el diseño de Saravia es más conservador en su implantación espacial, aunque dando, como el de San Ignacio, una clara jerarquía al nicho central y a la imagen que lo ocupa.

Finalmente tenemos tan sólo una descripción documental del retablo de la iglesia de *Santo Domingo*, realizado por José de Souza a fines de siglo. Constaba de “un tabernáculo

con cuatro cristales y colgaduras de damasco amarillo” y “el respaldo con sus columnas”<sup>20</sup>. Esta referencia no permite ningún análisis, más allá de la constatación de que era una pieza modesta, como lo atestigua su valor<sup>21</sup>.

**Comentario.** La estructura arquitectónica de los retablos porteños está fundada en el uso de un repertorio clásico de formas cuya base es, como vimos, la articulación de un cuerpo de tres calles con un nicho principal en la central y dos laterales, flanqueados por columnas que sostienen el entablamento y rematado en un ático. El conjunto descansa sobre un basamento compuesto por banco y sotabanco. Este aparato clásico se emplea de un modo bastante ortodoxo en lo que hace a sus elementos. La composición del conjunto pasa en cambio de una disposición frontal y regular (San Francisco, el Pilar) a otra de características barrocas (San Ignacio, la Merced, Catedral). Los de San Roque y Santa Catalina presentan una situación intermedia. Este proceso, tendiente a generar tanto una clara jerarquización interior entre sus componentes, como un nexo fluído y dinámico con el observador, que en cierto modo aparece incluido, particularmente en las obras de Lorea, como una especie de receptor ideal en el diseño. La unidad compositiva parece ser, en todos los casos el sintagma columna/intercolumnio-nicho/columna. La relación entre las columnas correspondientes a las calles laterales o al nicho central es motivo de diferentes soluciones. En San Roque la calle central tiene un tratamiento diferenciado, con otra escala y una posición desfasada. En San Francisco las columnas que flanquean el nicho principal y las correspondientes a los lados interiores de los nichos laterales, eran idénticas y se ubicaban sobre un mismo plano. Eso reforzaba el carácter homogéneo entre los nichos que ya señalamos. En el caso del Pilar cada calle tiene un par de columnas. Tanto en planta como en el cornisamiento el par central aparece avanzado, lo que tiende a dar resalte visual al nicho principal, efecto reforzado por la lectura conjunta de las columnas interiores de las calles laterales con las de la calle central, que aparecen así duplicadas. En Santa Catalina el efecto es más sobrio, con una sola columna ambivalente en posición interior. San Ignacio y la Merced tienen un planteo similar, aunque de efecto visual diferente. En la iglesia de los jesuitas dos pares de columnas en cada calle -las de los extremos avanzadas-, enmarcan el intercolumnio donde se disponen las imágenes, ocupando las que flanquean el nicho principal una posición ambigua, ligada en parte a la hornacina y en parte a la estructura de las calles laterales. En la Merced el mismo esquema genera, avanzando más decididamente las dos columnas extremas de cada calle, una pantalla anterior particularmente impactante en el nivel de la cornisa en la que del mismo modo que en San Ignacio las columnas que enmarcan el nicho principal tienen una posición ambivalente (se leen con la calle lateral y con la central). En ambas calles laterales el par de columnas recedidas y semiembutidas en nichos generan profundidad marcando el sitio de las imágenes. Esta disposición permite a un tiempo crear un potente marco en las calles laterales con los dos pares de columnas en esviaje, que paradójicamente tienen un efecto minimizador de las imágenes, al mismo tiempo que preserva la unidad y la simetría superponiendo una lectura global de la pantalla avanzada que incluye la calle central y el nicho principal con el desarrollo de las calles laterales y unificando el conjunto por la pertenencia de las columnas avanzadas a los dos sistemas. Por otra parte, las columnas que flanquean la hornacina central, ligadas por el entablamento, constituyen con aquél una clara unidad marcada por el mayor despliegue de la cornisa y sobre todo por la ondulante marquesina que unifica los elementos y crea jerarquía interior en el conjunto.

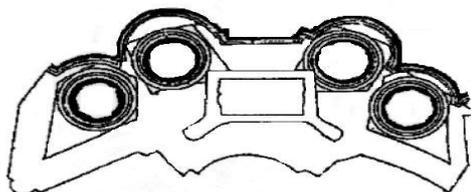
Es de notar que la misma *unidad funcional* que estructura los retablos de San Ignacio y la Merced (es decir el conjunto doble columna/intercolumnio-imagen/doble columna) sirve de base a la composición del retablo, tan diferente, de la Catedral (fig. 7). Efectivamente, las dos caras laterales del tabernáculo exento están conformadas por un conjunto similar al de la Merced y San Ignacio en el que las dos columnas extremas de las calles laterales, que tienen las

---

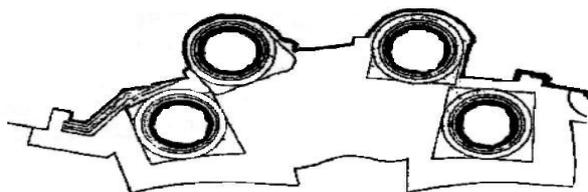
<sup>20</sup> ADBA, 1779-1915: inventario 1810.

<sup>21</sup> Souza se comprometió a terminarlo por 3000 ps. en 1781 (Schenone, 1955: 47). Sin embargo Rubén González afirma que el costo fue de 7000 ps. (1951: 435). Es posible que el encargo original se haya encarecido con agregados.

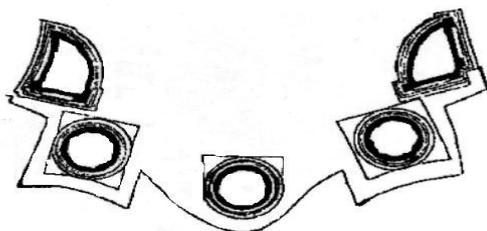
**Figura 7:  
Comparación de los laterales**



**San Ignacio**



**La Merced**



**Catedral**

que un planteo tan diferente tenga una unidad compositiva común, al punto de que si girásemos los laterales del retablo de la Catedral sobre el vértice de las pilastras anteriores unos 90° hacia el frente obtendríamos una composición bastante semejante a la de San Ignacio y la Merced, con el agregado del par de columnas más pequeñas que Lorea ubicó entre las pilastras y el nicho con el fin de dar mayor despliegue al efecto de escalonamiento focal hacia la hornacina. Estas similitudes tal vez ayuden a explicar como resultado de un proceso la realización del retablo de la Catedral, de otro modo tan extraño en nuestro medio.

### 3. La iconografía.

Hemos visto a lo largo de las descripciones precedentes cómo el desarrollo de los retablos porteños lleva paulatinamente a una focalización del interés visual en el nicho central hasta hacer ese interés excluyente. No parece que se pueda hablar de programas iconográficos en los retablos mayores de la ciudad de Buenos Aires, si entendemos por tal un plan dirigido a estructurar visualmente relatos o conceptos semánticamente precisos y de una cierta complejidad. En cambio, la selección iconográfica de estos retablos presenta una clara coherencia entre los diferentes casos que conocemos documentalmente, es decir los de los

mismas dimensiones en diámetro y casi igual intercolumnio en los tres casos<sup>22</sup> (el conjunto opera como un módulo proyectual) fueron colocadas en situación interior y las interiores reemplazadas por pilastras y desplazadas a los extremos, formando parte ahora del marco del nicho central mediante el quiebre de la dirección de la calle lateral que ya apuntamos. La pilastra, que presenta dos caras exteriores, opera al mismo tiempo hacia la vista anterior y hacia la lateral del retablo, fenómeno que pone de manifiesto el lugar ambiguo que las columnas en esta ubicación presentaban en los casos anteriormente analizados. Observando separadamente la cara lateral como si fuera una calle, dispuesta diagonalmente sobre un eje de 60°, se invierte la ubicación en profundidad de San Ignacio y la Merced avanzando el par interno y recediendo las pilastras mientras que el paño intermedio que corresponde al intercolumnio del cuerpo presenta en el plano de la cornisa del banco una amplia curva sobre la que se ubica, en lugar de la imagen, otra columna. Esta solución es coherente con la idea de crear una envolvente del nicho principal evitando el desarrollo de calles paralelas. Es interesante de todos modos el hecho de

<sup>22</sup> Tomado de afuera a afuera en los fustes la medida es de 3 m., unos centímetros más para San Ignacio, unos menos para la Merced, debido seguramente más a imperfecciones constructivas que a diversidad de conmodulación.

templos de San Ignacio y la Merced, detallados en su totalidad en los inventarios de 1767 y 1788-1804 respectivamente y el del Pilar, en 1835<sup>23</sup>.

**El Pilar.** La Virgen del Pilar que preside el templo de los recoletos franciscanos ocupaba el nicho central del cuerpo bajo del retablo mayor con Santiago a sus pies, y tenía a sus lados a San Francisco y Santo Domingo. El fundador de la orden de predicadores es uno de los pocos casos en que aparece un personaje que no pertenece a la orden doméstica en el retablo mayor, y su inclusión alude sin duda al papel de las órdenes mendicantes creadas a comienzos del siglo XIII, y de las que cada uno era fundador. En el cuerpo superior estaba el reformador de la orden, San Pedro de Alcántara, y en los nichos laterales, San Diego de Alcalá y San Pedro Regalado, ambos recoletos franciscanos<sup>24</sup>.

En **San Ignacio** las imágenes de Cristo y la Virgen de la Concepción estaban flanqueadas por San Francisco de Borja, general jesuita que cumpliera un papel importante en la institucionalización de la orden mediante la creación de colegios y el envío de misioneros a América, y San Francisco de Regis, misionero en Francia, a más del titular del retablo y fundador de la orden, San Ignacio<sup>25</sup>.

**La Merced.** En el caso de la Merced, la titular presenta a sus lados al fundador Pedro Nolasco y a San Pedro Pascual, uno de los primeros mercedarios y titular de las diócesis de Granada y Jaén antes de su cautiverio y martirio. El ático está igualmente presidido por un relieve de la Virgen flanqueada por el patriarca Nolasco y por el cofundador Jaime I de Aragón, quien impulsó la creación del comerciante Nalach y ofreció su escudo de armas por medio del Diploma Real de Zaragoza<sup>26</sup>. A sus lados el mercedario Pedro Armengol y la Beata Mariana de Jesús, terciaria de la orden que impulsó la construcción de varios conventos en Madrid<sup>27</sup>.

**Santo Domingo.** No conocemos la disposición original de las imágenes en los templos de San Francisco por no conservarse la documentación local respectiva. En la iglesia de Santo Domingo el altar mayor tenía en su nicho principal a la Virgen del Rosario, patrona de la orden que tenía un cuadro a modo de velo en el que estaban “pintados Nuestra Señora, Nuestro Padre y San Pío, además de San Agustín, San Telmo y Santa Rosa, seguramente de escultura.”<sup>28</sup>. Se trataba, con excepción del obispo de Hipona, de santos de la orden, el capellán de Fernando III y la terciaria americana, el papa dominico impulsor del cumplimiento de las medidas trentinas y el fundador de la orden. Es decir, el origen y los alcances: los dominicos y la Corona, la Iglesia y América.

**La Catedral.** Iconográficamente el retablo de la Catedral se vincula con la ciudad representada por el grupo de la Trinidad<sup>29</sup>, en alusión al nombre de la misma, y por otro lado en la imagen de la Inmaculada, la advocación mariana más popular en el mundo hispánico y en la ciudad, tanto en el terreno público como en el privado<sup>30</sup>, lo que debe enmarcarse, como ocurría en el resto de América y en España, en la disputa reformista y las respuestas tridentinas así como en su papel de patrona de España.

Los cuatro conjuntos conventuales descriptos vinculan las figuras centrales para el cristianismo de Cristo y la Virgen, con aquellos que contribuyeron a la formación histórica de las órdenes, a su expansión americana y a la realización de las primeras sedes y campañas

---

<sup>23</sup> El inventario de el Pilar es de 1835, pero la homogeneidad del programa, la datación estilística y las características del período, poco fructífero para la producción de imaginería, nos lleva a pensar que las imágenes que se señalan pertenecen a la etapa colonial.

<sup>24</sup> Schenone, 1956: 110 ss. Los santos que ocupan los nichos laterales del cuerpo no están identificados en el inventario. Debo su reconocimiento a una comunicación personal del Profesor Schenone.

<sup>25</sup> Schenone, 1949: 105 ss.

<sup>26</sup> Ferreyra Ortiz, 1949: 19.

<sup>27</sup> AGN, S 9, 7.2.7.

<sup>28</sup> Fue montada en el ático en el 1800 (AGN. S 9, 31.5.7, Cuentas de la Catedral de Buenos Aires).

<sup>29</sup> La Inmaculada, junto a la Virgen de los Dolores eran las dos advocaciones marianas más populares entre las imágenes en posesión doméstica (Fükelman, 1995).

<sup>30</sup> Este porcentaje está sacado sobre la totalidad de las imágenes escultóricas de los tres templos, según los inventarios señalados (ver González, 1996: 2).

misionales. Es decir a su consolidación institucional y a su expansión. Excepción hecha del Santo Domingo del Pilar y del San Agustín de Santo Domingo, el tema de las órdenes se desarrollaba en la iconografía de los retablos mayores, centrada en los miembros “de la casa”. Este esquema se repite casi sin variantes. La presencia constante de Cristo y su Madre es natural, tanto por constituir los personajes centrales de la historia cristiana, como por estar su presencia en los templos recomendada por el Concilio de Trento, cuyas definiciones acerca del culto eran seguidas en los países católicos. En la sesión xxv del mismo se determinó que “se debe tener y conservar principalmente en los templos imágenes de Jesucristo y la Virgen y de los demás santos”.

La presencia prácticamente excluyente de los santos de cada una de las órdenes parece en cambio merecer una explicación más compleja. En primer lugar debemos señalar que es una característica común a todas las iglesias conventuales de las que tenemos inventarios detallados. Es notable el isomorfismo de los registros del conjunto de imágenes de los templos del Pilar, San Ignacio y la Merced, teniendo en cuenta que corresponden a diferentes órdenes y momentos. En los tres inventarios hay una abrumadora mayoría de imágenes de Cristo y de la Virgen, seguidas por el grupo que nuclea a los santos de las órdenes. Si desagregamos este último grupo hallamos que de los 12 que aparecen en la lista de San Ignacio 10 pertenecían a la propia orden y uno [San Juan Nepomuceno] estaba directamente ligado a ella como protector. Sólo una [Santa Teresa] era «externa». En el caso mercedario la totalidad de los santos «modernos» representados pertenecían a la orden, y entre los recoletos, que tenían pocos santos propios alcanzan a 4 si nos limitamos a la orden, pero son 10 si incorporamos a franciscanos y mínimos, rama original y afín a la orden de la Observancia, y a la reformadora Santa Teresa, compañera de San Pedro de Alcántara. Si sumamos los porcentajes del grupo de Cristo y la Virgen y el de los santos de las órdenes activas, estos alcanzan 84,22 % para los jesuitas, 88,88 % para los mercedarios y 94,31 % para los recoletos<sup>31</sup>. El resto -todos los personajes de la historia cristiana desde Adán hasta el siglo XIII-, se reparte el módico 16, 12 y 6 % sobrante respectivamente. No hay, salvo las excepciones mencionadas en los retablos mayores porteños, alusión alguna a los padres fundadores de la iglesia, a los grandes obispos ni famosos eremitas, ni a los doctores y mártires de las primeras épocas, sobre los que se edificó su edificio. No hay escenas ni personajes del Antiguo Testamento, ni ciclos de santos famosos, sino los pertenecientes a la orden de que se trate. Es cierto que muchas veces -aunque no demasiadas- algunos de éstos personajes tenían culto en los altares laterales, pero no deja de ser significativa su falta de representación en los retablos mayores y su escasa presencia general. Así, los retablos de las iglesias conventuales aparecen como espacios de difusión de las figuras centrales del cristianismo en el marco de los miembros de las mismas órdenes. En realidad se presenta como una especie de *franchising* en donde el mismo producto es puesto en escena por diferentes organizaciones que parecían por lo menos tan interesadas en la difusión de los contenidos doctrinales como en la propaganda y colocación pública de sus propios integrantes.

Igualmente es interesante que mientras hay por un lado una alta concentración de imágenes en quienes representan el núcleo del cristianismo, el grado de reiteración disminuye notablemente al pasar al terreno de los santos modernos. Entre éstos el coeficiente de reiteración, entendiendo por tal la razón entre la cantidad de imágenes y de personajes representados en ellas en un contexto dado, es notablemente bajo. Hay un doble proceso de jerarquización, por un lado, y de personalización de las representaciones por el otro, debido a la sectorización del interés por los santos pertenecientes a las órdenes, que limita su difusión en el ámbito global. Sólo San Francisco y Santo Domingo aparecen por encima de esta parcialidad con representaciones en varias de las iglesias y esto debe entenderse como una ratificación del papel de las órdenes mendicantes, de las que ambos santos son los máximos representantes. Su presencia en los retablos mayores apunta a subrayar algo así como el proyecto general del que cada una de las órdenes representa un desarrollo particular.

---

<sup>31</sup> No es el lugar, pero un estudio de las nuevas formas de vinculación con las imágenes y su uso en la práctica del culto debe complementar el análisis de los retablos.

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 los órdenes. El análisis especulativo o la graficación de contextos históricos deja lugar a la intercesión práctica de personajes, mediadores idóneos y organizaciones específicas (casi diríamos profesionales) que encarnan e implementan los valores representados por las figuras centrales mediante un elaborado sistema litúrgico y social de ordenamiento de la práctica cristiana que comprendía no sólo las celebraciones generales sino también las de las agrupaciones de culto particulares, es decir las hermandades y cofradías actuantes en la ciudad, en muchos casos nucleadas en torno a figuras de las propias órdenes como santos titulares, además naturalmente de Cristo y María. Las experiencias y ejercicios a las que esta formalización de la práctica cristiana dio lugar, unido a las nuevas maneras de relación con las imágenes, como por ejemplo la costumbre de “vestir” los santos tan característica del siglo XVIII<sup>32</sup>, refuerza el carácter pragmático del culto estableciendo una relación más directa con el observador y una causalidad más realista en las expectativas de los efectos esperados. Como escenas del culto los retablos habían generado un espacio arquitectónico particular, los camarines, que se disponían detrás de ellos a modo de *backstage* con el fin de permitir el acceso de algunos fieles a las imágenes en un ámbito privado en el que se desarrollaba el ceremonial del vestido. Había en Buenos Aires al menos un camarín detrás del retablo mayor de la Merced<sup>33</sup>. En la visita de 1763 se consigna que “detrás de dha. iglesia una pared de ladrillo qe. divide el corral del largo de 12 vs”. “En el mismo lugar un camarín pa. nra. S.S. Me. de 3 vs. y media entablado y embaldosado”<sup>34</sup>. Este camarín porteño situado junto al corral, estrecho y flanqueado por el pozo que servía de osario, es un pariente pobre y a escala de la ciudad de los lujosos camarines españoles o mejicanos, pero sin duda demuestra que las mismas prácticas se efectuaban.

#### 4. Conclusiones

De los análisis precedentes se desprende una doble evolución relativa por una parte a los aspectos formales y por la otra a los iconográficos. Esta evolución de la manera en que las imágenes se articulan visualmente en el retablo y con el observador, aparece ligada, o complementa la condensación de temas iconográficos. Parece operar aquí un principio de unificación / jerarquización / subordinación, que toca tanto los aspectos iconográficos como los formales. El retablo de Lorea para la Catedral es la máxima expresión de esta síntesis formal que propone simultáneamente una simplificación narrativa en el desarrollo iconográfico y una potenciación expresiva del tema central basada en el establecimiento de un vínculo perceptivo unívoco con el observador. 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>35</sup>. Tampoco la idea del tabernáculo exento carece de antecedentes, pero ambas resoluciones son novedosas en nuestro medio y plantean una nueva forma de articulación visual con el espectador. Esta jerarquización, que abole las imágenes laterales en la Catedral, o las presenta

---

<sup>32</sup> AGN, S 9, 15.2.4, Libro de ingresos: 172.

<sup>33</sup> AGN, S 9, 31.7.8, documentos 42 y 43

<sup>34</sup> Martínez Paz, 1918: 259.

<sup>35</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 Ortíz Macedo, “Neoclásico Romántico”, en *Retablos Mexicanos, Artes de México* n° 106, México, 1968, p.69 ss.). El origen de este planteo puede estar en las custodias procesionales españolas (Ver Hernmarck Carl, *Custodias procesionales españolas*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, Moffit John, “Archetypal Microarchitecture: Prolegomena to the Custodias Procesionales”, en *Konsthistorisk Tidskrift*, nro. 58, 1988, Estocolmo).

sesgadas sobre un plano curvo en San Ignacio, impone al observador una lectura central e inequívoca del tema representado, asentada en la valoración fuerte de una imagen privilegiada.

Fuera de la Catedral, la imagen central estaba acompañada por algunas de las figuras destacadas de las órdenes propietarias. En algunos casos el primero de sus miembros ocupaba una de las hornacinas centrales a modo de articulación privilegiada, como en San Ignacio y el Pilar o el ático en la Merced, y entonces los dos grupos de representaciones, los que aludían a Cristo y la Virgen, y las que tocaban a los santos propios, se ligaban formalmente en el plano de la calle central. Esta vinculación visual era una figura de la articulación de la doctrina cristiana con las actividades de las órdenes, cuyo papel era -y había sido históricamente en el caso de los personajes representados en los retablos de cada una de ellas-, difundir, consolidar y dar forma organizativa y conceptual a la tarea pastoral y a la práctica de la vida cristiana. Se presentaba un conjunto de mediadores idóneos que lideran -y lideraron- una praxis definida fundada en el programa de la salvación, en el que las figuras de Cristo y de la Virgen aparecían respectivamente como el emblema de su instauración y la principal mediadora. Se impone así una experiencia visual positiva directamente vinculada al interés de los fieles y enmarcada en sus condiciones actuales de realización y en la que muchos de los héroes representados en los retablos pertenecían a la misma orden, al mismo ordenamiento, que los encargados de la práctica del culto.

El estilo barroco de la mayor parte de las imágenes apuntala este carácter pragmático del culto estableciendo una relación más directa y realista con el observador. Los santos no son, en su realización escultórica, entidades abstractas o numinosas sino hombres que se dirigen a otros hombres, a veces con un claro sentido alocucional. Sólo su calidad es diferente, como los materiales con que están hechos y el ámbito dorado que los enmarca ponen de manifiesto, y por eso sirven de guía y modelo. A veces los esgrafiados y los estofados de las vestiduras incorporan a la figura misma la metáfora del dorado. Es el ámbito de la luz transfigurado en acción humana en estos hombres que consiguieron en la tierra trascender sus propios límites, y dan forma histórica y organizativa al mensaje de Cristo posibilitando la salvación de otros hombres mediante una práctica cuidadosamente delineada y organizada. Los retablos conformaban el marco en el que los personajes de la historia cristiana aparecían y se ordenaban jerárquicamente ante el espectador. Es interesante el hecho de que simplificación formal e iconográfica se correspondan, concentrando en ambos niveles unos pocos elementos con su consiguiente potenciación. El caso extremo de la Catedral, que lleva a un sólo nicho en el cuerpo la resolución (con el exclusivo acompañamiento de la Trinidad del ático, que por cierto está en una posición poco competitiva visualmente), representa el punto extremo de esta tendencia a proponer una presencia indiscutida y dominante, unitaria y eficaz.

### **Abreviaturas**

**AGN** Archivo General de la Nación

**ADBA** Archivo Dominicó de Buenos Aires.