

# EL RETABLO MAYOR DE SAN IGNACIO DE BUENOS AIRES

RICARDO GONZÁLEZ

## 1. El retablo

Cuando en 1767 la Junta de temporalidades realizó el inventario para registrar los bienes dejados por los jesuitas, se encargó la tasación de los altares al tallista vasco Isidro Lorea. Este hecho permitió conocer la autoría del retablo mayor, ya que el mismo tasador consigna en el documento que había hecho la tasación *bien y fielmente según su leal saber y entender, como que él mismo ha trabajado el retablo mayor y otros, que se hallan nuevos en la propia Iglesia.*

El retablo es por lo tanto anterior a la fecha del registro, aunque en virtud de los datos que disponemos de su autor, como de su declaración de que algunos de los otros *se hallan nuevos*[1], fue realizado unos pocos años antes, seguramente entre 1760 y 1767, y como intentaremos mostrar, la obra es un punto de cambio en la producción del género en la ciudad de Buenos Aires.

Lorea, que por su importancia como retablista y por su participación como vecino en la historia de la ciudad en la primera década del siglo XIX merece un estudio monográfico que no se ha hecho, había nacido en Vizcaya, aunque no sabemos en que fecha, ni como llevó a cabo su formación en España. Murió en 1806 defendiéndose de los invasores ingleses, de modo que estimando su llegada hacia 1760, sería una persona relativamente joven, pero con el oficio necesario para hacerse cargo de una obra de la magnitud del retablo que tratamos. Cabría situar su formación española en los años inmediatamente anteriores, es decir entre 1750 y 1760 aproximadamente. En 1772 integraba la cofradía de vascos fundada en la iglesia de San Francisco bajo el título de Nuestra Señora de Aránzazu, en algunas de cuyas actas consta su firma[1]. También en sus actas se registra una deuda menor de dinero de la hermandad con Lorea, la que podría corresponder a un resto del costo de la factura del retablo, aunque esto no se consigna y por lo tanto no podemos afirmarlo.

Aparentemente el retablo de San Ignacio sería su primer encargo local, lo que no deja de ser raro, tanto por la escala y la importancia de la obra, destinada al altar mayor de la iglesia jesuítica como por la claridad de la resolución, pero acaso contase con realizaciones de peso tras de sí y no es de descartar que hubiese mostrado ya obras en la ciudad que no conocemos, incluyendo el retablo mayor de las catalinas, que aunque por las referencias que disponemos sería posterior[2], parecería anterior por su diseño. El caso es que la pieza realizada para los jesuitas va a introducir, a mi modo de ver, un nuevo modelo tanto en el terreno de la composición como en el del planteo expositivo-narrativo y finalmente en el manejo de los elementos arquitectónicos y ornamentales. Tiene tres calles pero un solo cuerpo y ático, sobre banco y sotabanco. Esta elección introduce ya un cambio en relación con los retablos mayores existentes entonces en la ciudad que se componían, al menos en los dos casos que conocemos (El Pilar y San Francisco), de la organización más tradicional en dos cuerpos y tres calles formando una grilla. También el de la Catedral, destruido en 1752, era

de nueve nichos[3], casi seguramente en tres cuerpos de tres calles. Lorea introduce así una composición más unificada, que si bien tenía ejemplos en España desde el último cuarto del siglo anterior[4] no se había visto por aquí en esa escala. La planta, de forma cóncava[2], da aún mayor unidad a la obra, al tiempo que dinamiza la relación con el observador llevándolo hacia el centro del conjunto, efecto reforzado por las fuertes columnas que en pares flanquean las imágenes y ritman la marcha hacia el nicho central, a su vez enfatizado por su mayor escala y por su desfasaje vertical[3]. En oposición a esta situación acentuada, las imágenes laterales no están colocadas en nichos sino simplemente ubicadas en peanas rococó en los intercolumnios, sin doseles ni guardapolvos. El ático no tiene nichos ni imágenes laterales, reforzando el impacto de la calle central. Hay en este planteo varias novedades: en primer lugar la composición de gran escala resuelta con un cuerpo único, luego la concentración visual en el nicho central y la minimización de los laterales, finalmente un nuevo dinamismo retablo/observador dado por la planta y el efecto columnario. La planta de San Ignacio vista en proyección frontal en el nivel del cuerpo está dividida en tres tramos iguales de 3,20 m. cada uno[4] el central ocupado por el nicho, de la misma medida que el expositorio, y los dos laterales. Por otra parte el conjunto formado por el nicho central y las dos columnas que los flanquean está en proporción áurea con el segmento lateral restante. 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. 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 los sectores 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. Desde ese punto es posible percibir las tres imágenes de modo equidistante. Un planteo de este tipo privilegia una visión predeterminada sobre el eje medio, única que permite reconstruir de modo coherente la imagen global y de ese modo refuerza, en sentido 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, implican al observador de una manera más directa. Por otra parte esta predeterminación de las condiciones de percepción fomenta la imposición de la jerarquía establecida por el orden de la composición.

**La ornamentación.** En el retablo de San Ignacio, a diferencia de lo que suele ocurrir en obras contemporáneas de Perú y México, el ornamento no avanza sobre la estructura, es decir que el efecto producido es el de enriquecer visualmente el conjunto, pero sometiéndose a las directrices de la composición, sin convertirse en un principio organizador en sí. Este predominio de la estructura impone también una forma de distribución regular del ornamento en los paneles, particularmente en los correspondientes al banco y sotabanco, como en los soportes y remates. La mayor parte tiene carácter plástico, pero en el caso de las columnas, aparece también ornamentación plana.

El banco y sotabanco presenta una articulación en planos salientes, a modo de pedestales o falsas pilastras alineados con las columnas del cuerpo y paneles intermedios o "llanos", como los llamaban los retablistas coloniales, recedidos y contenidos entre los resaltes y que en el nivel del sotabanco están ocupados por falsas puertas decoradas con moldurado mixtilíneo y motivos de acanto ordenados en espirales elipsoides de estilo rocalla. El resto de la ornamentación consiste en motivos únicos centrados basados en desarrollos de la hoja de acanto en un diseño plano, frontal y simétrico acompañados por guirnaldas y festones de laureles, a veces combinados con flores[5]. Los pedestales que soportan visualmente las columnas exteriores de cada par[5] están rematados en el banco en ménsulas que al mismo tiempo que acentúan el carácter portante sirven de base a un profuso ornamento compuesto por acantos rematados en roleos de tipo rocalla, muy característicos de Lorea, diseñados con una concepción que se aparta del esquema estructural de la ménsula incrementando el ancho de la pieza y haciendo desaparecer la función tras la elaborado decoración. En los intercolumnios y en línea con las imágenes una especie de ménsula o repisa de configuración frontal aproximadamente triangular conformada por hojas de acanto desarrolladas plásticamente y rematados por cabezas se ubica sobre la puerta, dándoles apoyo visual.

En el cuerpo la ornamentación principal se concentra en las columnas, de aproximadamente 50 cm. de diámetro y construidas por el ensamblado de tablas de unas dos pulgadas de espesor y 12 cm. de ancho en torno a una base octogonal. Los motivos vegetales estilizados son planos y están trabajados en oro brillante, mientras que la superficie de fondo presenta un trabajo de acanaladuras ondulantes paralelas de dirección sinuosa hechas a gubia y que cubren todo el fuste. Esta decoración irregular y de poca profundidad, fue hecha antes de dar base, bol y oro a las columnas. Como dijimos, los intercolumnios son el espacio dedicado a la implantación de las imágenes laterales, dispuestas sobre simples peanas contra paneles verticales decorados sin dosel ni ningún tipo de enmarque superior, quedando contenidas solamente por los pares de columnas. La hornacina central es de gran envergadura pero no demasiado ornamentada. El nicho está simplemente enmarcado por una moldura importante con un sencillo quiebre. El ático es bastante sobrio con grandes volutas poco decoradas, siendo quizás su nota más importante el remate a modo de antefija rebatida.

**La iconografía** de este retablo seguía el modelo estándar en la representación figurativa de las iglesias de órdenes de regulares en el mundo colonial, que consistía en la representación de los propios santos acompañados por imágenes de Cristo o de la Virgen en la calle central. El nicho principal estaba ocupado por el titular de la iglesia y fundador de la orden, San Ignacio, mientras que en las calles laterales se

disponían 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[6]. Ambas imágenes eran de vestir y fueron destruidas en el siglo XX. El San Ignacio estaba cubierto por un lienzo corredizo que representaba al mismo santo, obra del pintor valenciano Miguel Ausell, y fue trasladado a un nicho en el ático cuando se estableció en la iglesia la cofradía de catalanes y la Virgen de Montserrat donada por el farmacéutico Francisco Marull ocupó el espacio de honor, se halla ahora en una de las calles laterales del cuerpo principal del retablo. Detrás del ostensorio se ubicaba un Cristo crucificado que se elevaba mediante un correaje en las celebraciones de Semana Santa y que fue posteriormente trasladado a la nave. Esta composición, como dijimos, típica, ponía a la vista los personajes centrales de la doctrina cristiana, es decir el fundamento mismo del cristianismo, mientras que por el otro exponía a quienes a través de la acción institucional de las órdenes habían contribuido a difundirlo y sostenerlo a lo largo de la historia en una práctica organizada. La misma disposición, con el recambio de correspondiente de los santos, se presentaba en todas las iglesias de Buenos Aires y constituía una fórmula prácticamente universal en el mundo hispanoamericano, en una mezcla de propaganda autorepresentativa y franchising donde la doctrina general era expuesta a través de sus diferentes propagadores.

El valor de la tasación indica la calidad de estas imágenes. Mientras que el San Ignacio valía 200 ps. (al igual que el cuadro que lo cubría), las imágenes laterales estaban valuadas en 50 ps. cada una, mientras que los ángeles ornamentales del ático costaban 40 ps. cada uno[7].

## 2. El dorado

El dorado del retablo fue ejecutado bastante tardíamente, quizás porque la expulsión no dio tiempo a realizarlo luego de la construcción, lo que por otra parte solía demorarse debido al costo que importaba. En los papeles de sucesión de Vicente Arroyo en el AGN, he encontrado el contrato original del dorado, que fue realizado por Martín Martínez en 1801 y que transcribo por ser desconocido hasta ahora:

*1ro.*

*Decimos nosotros, el Dr. D. Vicente Arroyo, cura Rector y Párroco [desta] Santa Iglesia Catedral, que hemos contratado dorar el retablo mayor de la Iglesia de San Ignacio, o de la Compañía, en la forma siguiente:*

*Yo, Dn. Martín Martínez, Maestro Dorador, me obligo a dorar el altar mayor de dha. Iglesia, todas las molduras de talla, con una tercera parte de las ocho columnas grandes, estofar y pintar el S. Ignacio y San Franco de Borja, y los dos Angeles que están sobre las Volutas de la cornisa y el campo de dho altar de blanco bruñido; y así mismo [es]tán los dos arcos, que hay desde dho. altar hasta la media naranja por el mismo estilo, que el de San José y Santiago que están en dha. Iglesia; con la diferencia que la moldura o guarnición que circunda la vida del santo en las dos bóvedas, deberá ser dorada, como igual las molduras de los cuatro lienzos que van puestos en los dos lados del Altar y Sacristías, siendo de su cuenta el poner todos*

los materiales que se necesiten pa. dho. Altar y bóvedas, y también dar D. José Salas las pinturas que se necesiten pa. pintar dhos. dos arcos. Todo lo relacionado hasta aquí hemos ajustado en convenio el nominado Dr. Dn. Vicente Arroyo en la cantidad de 5600 ps. corr.s[8] que deberá entregarme en tres tiempos que serán: al principio de la obra, a su medio y al fin de ella. Y si determinase en lo sucesivo que las molduras o guarniciones de restante de la pared, que deben ir como están las ya dichas de José y Santiago, se varíen, toda la mutación y diferencia que hubiere, se deberá pagar aparte, sin que intervenga en ello [el] presente ajuste. Todo lo cual arriba expresado me obligo a ejecutar bien y según arte, con mis bienes habidos y por haber.

2do.

Y Yo Dr. D. Vicente Arroyo me obligo a entregar sin ninguna demora la referida cantidad en los termino ya citados. [Y para] que este pago tenga su debido cumplimiento, me obligo con mi casa y demás bienes que tenga y pueda tener. Y que (v) este papel de nuestra contrata, tenga la misma fuerza que si fuera Escritura pública, firmamos de un tenor, con los testigos que abajo se suscriben. Buenos Aires, 28 e julio de 1801.

Vicente Arroyo

Martín Martínez[6]

Testigos: Bernardino Quintana

Pedro Juan Domínguez[9]

El cura Arroyo murió antes de terminar de pagar lo estipulado a Martínez, quien en 14.4.1806 alegando que está *próximo a ausentarse* de la ciudad *da un poder a su hermano Cándido Martínez General, para cobrar la deuda* que en sus cálculos ascendía a 2744 ps. y medio real. Mandado Justo Nuñez, albacea de Arroyo, por el alcalde de 2do. voto a satisfacer 1500 ps. a Martínez éste declara que el estado de cuentas dejado por el cura no lo permitía. Arroyo había dejado una casa, pero debía 1000 ps. a las Monjas Catalinas, 2000 de una capellanía, 1600 de otra perteneciente a la familia Clavijos y 200 de otra, tomada por Pedro de Estefani. Nuñez, quien afirma: *suplí de mi peculio para los funerales y alimentos de la familia* del muerto, concluye sensatamente que *por mucho que se haga estoy persuadido que no alcanzarán en manera alguna los bienes conocidos del finado para satisfacer aún estos créditos de preferencia*[10]. Así, Martínez perdió el resto de su paga y nosotros conocimos la historia del dorado del retablo de san Ignacio.

### 3. El retablo como modelo

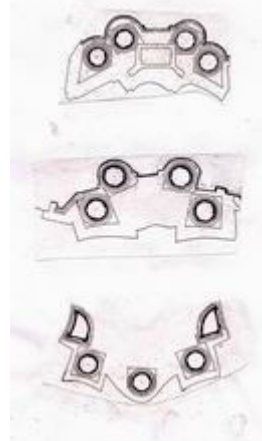
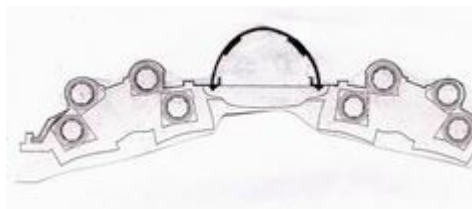
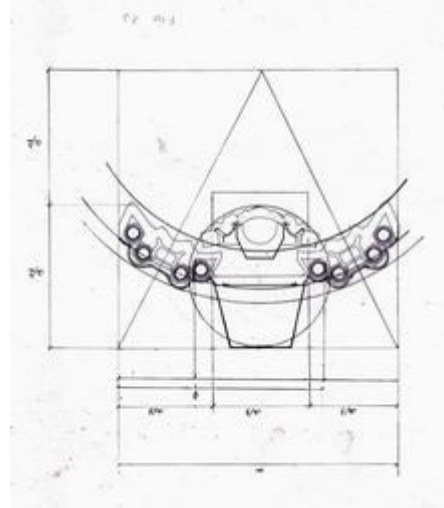
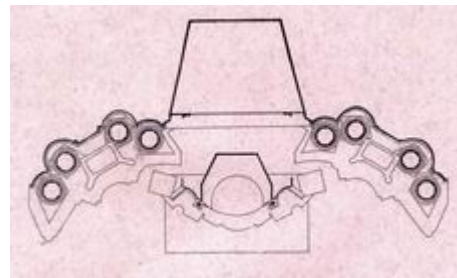
El retablo de San Ignacio fue sin duda novedoso en el Buenos Aires de la década de 1760. Más allá de su decoración rocalla, bastante plana y muy localizada, de modo de no comprometer la inteligibilidad de la estructura, la obra de Lorea introduce en la ciudad, con su secuencia columnaria de ritmo grave dispuesta en hemicyclo, un primer movimiento hacia el clasicismo al mismo tiempo que una relación nueva y dinámica con el espectador. Los dos retablos comparables, el del Pilar, de 1730 y el de San Francisco, importado de Río de Janeiro en esos años, mostraban una composición de conjunto bien distinta, marcada por el carácter

frontal y por la regularidad de la distribución de los nichos. También la disposición de nichos y columnas produce un efecto visual diferente al de las obras nombradas. La unidad compositiva es en todos los casos el sintagma columna/intercolumnio-nicho/columna, pero la relación entre las columnas correspondientes a las calles laterales o al nicho central es motivo de diferentes soluciones: 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, lo que reforzaba la homogeneidad de los nichos. En el Pilar cada calle tiene un par de columnas, las centrales avanzadas, lo que resalta el 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, del mismo Lorea y quizás de la segunda década de los 60, el efecto es más sobrio, con una sola columna ambivalente en posición interior. San Ignacio presenta 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. Las columnas que enmarcan el nicho principal tienen una posición ambivalente, ya que se leen con la calle lateral y con la central y 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 con los dos pares de columnas esviadas que por oposición minimizan el valor visual 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, unificando el conjunto por la pertenencia de las columnas avanzadas interiores a los dos sistemas. Este esquema se repite potenciado en la Merced avanzando más decididamente las dos columnas extremas de cada calle y creando así una pantalla anterior que resulta particularmente impactante en el nivel de la cornisa que liga las columnas que flanquean la hornacina central mediante una ondulante marquesina que unifica los elementos y crea jerarquía interior en el conjunto.

Es evidente en la planta del retablo de la Merced [7] (1783-1788) que Tomás Saravia siguió para su diseño el modelo del retablo de los jesuitas, aún en el detalle del módulo organizador de las calles, aunque el tratamiento plástico, más potente y suntuoso, tiende a darle un carácter bastante diferente. Más llamativo es 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 a primera vista, de la Catedral (Lorea, 1782-1784) [11]. Efectivamente, las dos caras laterales del tabernáculo exento están conformadas por un conjunto similar al de la Merced y San Ignacio, que opera como un módulo proyectual [8] y en el que las dos columnas extremas de las calles laterales, que tienen las mismas dimensiones en diámetro y casi igual intercolumnio en los tres casos [12] fueron colocadas en situación interior y las interiores reemplazadas por pilastras y desplazadas a los extremos, formando ahora parte 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, que conforma la idea base del diseño[9]. Es interesante de todos modos el hecho de 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 el retablo de la Catedral, de otro modo tan extraño en nuestro medio, por medio del cual se fusionan la composición introducida por Lorea en San Ignacio con el nuevo modelo de ciprés neoclásico, templete exento plantado en el centro del presbiterio, tal como el que comenzara Manuel Tolsá para la catedral de Puebla en 1797 o el que a comienzos del siglo XIX realizara Matías Maestro en la de Lima.

El análisis del retablo de San Ignacio de Buenos Aires permite definir dos tipos de direcciones: por una parte el empleo del sistema clásico en los elementos, la articulación de las partes y el sistema de proporciones. Por otra, una concepción compositiva tendiente a fomentar una relación más escenográfica con el observador, de carácter barroca. Creo que es sintomático de la tardía puesta al día de la cultura colonial el hecho de que un principio barroco llegue al Río de la Plata aparejado con un diseño que prelude el clasicismo. Una doble proceso de clarificación se liga tanto a la preeminencia jerárquica de los elementos centrales de la composición como a la construcción de un marco simple, unitario y ordenado para darle encuadre, pero este proceso no deja de lado la participación del observador, guiado por las formas a las visuales óptimas. La idea de racionalidad parece subyacer en la estructuración de un conjunto ordenado según principios claros e íntimamente integrado en sus partes constitutivas por la solidaridad de sus componentes. Sobre esta base el Barroco incorporó un sentido de desarrollo dinámico que implicó no sólo un uso diferente de las formas sino también, y lo que quizás sea más importante, un nuevo concepto fenoménico de la visión, es decir del vínculo obra-observador, basado en el establecimiento de ciertos ritmos perceptivos capaces de guiar al espectador *hacia* los núcleos visuales y semánticos mediante el triple proceso del (1) ordenamiento jerárquico y dominante de los elementos, (2) la direccionalidad inducida por la forma y (3) la necesidad de una situación central de lectura para abarcar homogéneamente el conjunto. El uso exclusivo de esculturas en estos retablos debe inscribirse tal vez en este nuevo carácter pragmático en la apreciación de las obras que como acabamos de ver estaba presente en las condiciones perceptivas implícitas en el diseño de los retablos de Lorea y en los de su seguidor porteño Saravia y que el mismo Lorea llevará a sus últimas consecuencias casi dos décadas más tarde en el retablo de la Catedral de Buenos Aires.



[1] Schenone Héctor, Relaciones documentales. Tasación e inventario de la Iglesia de San Ignacio, en *Anales del Instituto de Arte Americano e investigaciones Estéticas*, nro. 2, Fac. de Arquitectura, Univ. de Buenos Aires, Bs. As., 1949, p. 108.

[2] Un informe de las cuentas del convento de 1770 (Quesada, Vicente, El convento de Santa Catalina, en *Estudios Históricos*, Buenos Aires, 1864, p. 20) señala que se le debían 6800 ps. a Loreo por el retablo. Esto indicaría que su construcción fue posterior al de San Ignacio, pero a menudo estas deudas persistían durante años, lo que hace que no haya que tomar este dato como concluyente. Por otra parte y como dijimos, el diseño más elemental y anticuado en algunos detalles, como las cresterías, harían pensar que se trata de una obra anterior.

[3] Actas del Cabildo Eclesiástico de la ciudad de Buenos Aires, Archivo de la Curia Eclesiástica de Buenos Aires, 1746-1771( 256), 99 ss.

[4] Los dos más importantes: el retablo mayor del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla (Simón Pineda, 1674) y el de San Esteban de Salamanca (José de Churriguera, 1696).

[5] En realidad están apoyadas sobre la plataforma hacia el interior del cuerpo



[6] Schenone, op. cit., 105 ss.

[7] Schenone, op. cit., 108.

[8] El valor del retablo era de 11.000 ps. (Schenone, op. cit., 107).

[9] AGN, Sala IX, Sucesiones, nro. 3884 – Vicente Arroyo, 1806.

[10] Ibidem, 2-12v.

[11] Un análisis pormenorizado de los elementos y las plantas del conjunto de los retablos mayores coloniales se puede ver en González Ricardo, Los retablos Mayores de Buenos Aires, en *Europa y Latinoamérica. Artes visuales y música*, III Jornadas de Estudios e Investigaciones, Instituto Julio Payró, Fac. de Filosofía y Letras, UBA, 1999.

[12] 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.