

## EL RETABLO Y LAS IMAGENES DE LA COFRADIA DE SANTIAGO DE SAN IGNACIO DE BUENOS AIRES

Ricardo González

### 1. La cofradía y la imagen

Los documentos relativos a la cofradía de Santiago Apóstol no han llegado a nosotros, por lo que debemos inferir el año de su origen y fundación de algunos datos relativos a la documentación correspondiente a las obras de arte que se encargaron y adquirieron para el equipamiento de su capilla en la iglesia de San Ignacio de Buenos Aires. El templo de San Ignacio se había convertido a fines de siglo XVIII, luego de la expulsión de los jesuitas que habían sido sus propietarios originales, en un ámbito ocupado por hermandades regionales de españoles, tal vez por el prestigio que le había dado el alojamiento de la catedral durante las dos décadas en que se construyó y reconstruyó la cúpula del edificio de Masella. Catalanes, gallegos y asturianos radicaron sus cofradías allí y aunque no tenemos datos precisos del establecimiento de los últimos, que aquí tratamos, a juzgar por la fecha del encargo de la imagen la organización databa de los últimos años de la década de 1780, aunque se concretó recién hacia 1795.

Como era común, la cofradía de los gallegos se puso bajo la advocación del patrono regional: el apóstol Santiago, tal como las de los catalanes (había dos) tenían por titular a la Virgen de Montserrat, la de los vascos a nuestra Señora de Aránzazu y la de asturianos a la Virgen de Covadonga. Era, naturalmente, una forma de señalar la identidad de sus miembros y de dar continuidad en América a esa pertenencia de origen.

La hermandad parece haber tenido intenciones de emplear como retablo el que corresponde al altar mayor, ya que en la respuesta del escultor Ferreiro al pedido de la cofradía de las imágenes se consigna que la del Apóstol que pertenecía al retablo se colocaría "a la altura de las diez varas" (8,6 m), lo que implica sin ninguna duda que la cofradía pensaba ponerla en el nicho principal del altar mayor y no en el del crucero. Ferreiro mismo juzga la escala de la obra según la condición de que será vista desde "el cuerpo de la iglesia". Esto ocurrió en 1789 y no sabemos exactamente cuando la cofradía comenzó a funcionar y menos como ocurrió su traspaso al altar del crucero. Sin embargo a mediados de la década de 1790 los catalanes de la confraternidad de Montserrat se habían establecido en el retablo mayor, al mismo tiempo que los gallegos construían su retablo. La capilla está constituida por el brazo izquierdo del crucero [1], un espacio rectangular amplio y de igual altura que la nave central, con la particularidad de que, contrariamente a lo que ocurría en el resto de las iglesias porteñas, sobre el testero del mismo crucero había otro altar, el de Dolores, que estaba por así decirlo, inserto en el espacio de la capilla de Santiago.

**La imagen titular.** La imagen de la cofradía [2] presenta la situación excepcional en nuestro medio de conocerse el pedido al escultor gallego que la obrara, el subdirector de la Academia de San Fernando, José Ferreiro. Es de sumo interés que el regionalismo de la imagen no se limite a la elección del patrono y la reproducción de una versión moderna de la imagen tradicional, sino también al artífice. La carta con la respuesta de Ferreiro al encargo de la hermandad ha sido hallada por José Mariluz Urquijo y publicada por Héctor Schenone. La reproducimos por su interés

Copia de la respuesta a la Instrucción qe. remití al Estatuario Dn. José Ferreiro vcno. de la Ciud. de Santiago pa. la hechura de las dos Efigies qe. se me han encargado pa. los Sres. Diputados de la Congregación qe. pretende erigirse en la Ciud. de Buenos Ais. en honra del Apóstol Santiago Conforme a la qe. pa. este efecto, me entregó el Sor. D. José Núñez en 20 de Nre. de 1757 [sic].

Enterado de la instrucción qe. se me remitió pr. dn. Manuel Ramón Varela, Capellán de los Correos Marítimos de S.M. pa. la construcción de las dos efigies de Santiago Apóstol qe. le tiee. comisionado los diputados de esta Congregación de la Ciud. de Bs. Ai. Digo: que la figura asentada en su silla pa. colocarse a la altura de las diez varas debe hacerse proporcionada al tamaño de diez cuartadas [sic] pa. qe. del cuerpo de la Iglesia represente el tamaño natural: qe. debe ser hueca pa. aligerar su peso, y la de a Caballo se hará con sus Moros y trofeos necesrios. arreglado todo ello a la mejor proporción pa. poder salir en Procesión como así mismo su anda correspondiente y todo ello muy hueco y ligero pa. la necesaria comodidad con sus ojos de Cristal.

Su hechura será correspondiente a la hechura de todas ellas doradas y estofadas lo mejor qe. permita el arte. Serán colocadas en sus cajones muy seguros y resguardados de toda humedad como se necesita pa. su conducción las qe. entregaré en la Ciud. de la Coruña, y allí manifestaré pa. su reconocimiento a la Persona qe. pa. ellos sea diputada. Y arreglando su último costo pa. todo lo qe. llevo referido y con las circunstancias dhas es la cantidad de catorce mil rrs. de vellón y en cuanto a la brevedad que se pide: digo qe. siempre qe. se determine en breve el encargo de ellos servirán pa. la función del Santo Apóstol del año de mil setecios. ochenta y nueve. Y lo firmo Santiago y marzo 2 de 1789. José Ferreiro.

Es copia idéntica del original qe. queda en mi poder a qe. me remito<sup>1</sup>.

Los datos que este documento consigna permiten conocer en primer lugar la autoría de las dos estatuas para la hermandad, así como la fecha del encargo, su costo y algunas características técnicas de su realización. También nos informan que la hermandad tendría dos imágenes del santo, de diferente iconografía y funciones: una como Apóstol, sedente, para el retablo y otra

---

<sup>1</sup> Schenone, Héctor, Una escultura atribuida a José Ferreiro, en *Anales nro. 4*, Instituto de Arte Americano, Facultad de Arquitectura, UBA, Buenos Aires, 1951, 96 – 97.

como Matamoros, ecuestre, para las procesiones, que es la que ahora se halla en la iglesia de Santo Domingo. Finalmente nos hacen saber que la escultura del retablo se colocaría en el altar mayor lo que explica también la desproporción de la cabeza original por el recurso tradicional de acentuar su tamaño para contrarrestar los efectos de la perspectiva en altura.

Desde el punto de vista plástico la obra es de interés y como se ha señalado presenta rasgos típicos de la factura de Ferreiro<sup>2</sup>. El estofado y la esclavina, con relieves a modo de bordado, dos medallas con los mapas de España y Sudamérica y las conchas que simbolizan al apóstol peregrino, son de buena factura, al igual que las manos que sostienen con naturalidad y morbidez muscular el bordón y la cartela y la cabeza, que si era de rasgos corrientes, estaba bien trabajada<sup>3</sup>.

**Otras imágenes.** Como acabamos de ver, el titular estaba también representado por una escultura ecuestre [3] de carácter procesional, Santiago matamoros, quien aparece según la convención iconográfica sobre su caballo blanco rampante y con su espada en alto amenazante. Esta imagen remitía al papel de *factotum* simbólico de la Reconquista, que el Apóstol había desempeñado en el imaginario español, siglos después de su muerte. El escultor afirma que lo hará a caballo “con sus moros y trofeos”, y efectivamente así se lo representa en la escultura que ahora se halla en el templo de Santo Domingo y que seguramente es la que tratamos, aunque no sabemos en virtud de que razones pasó a la iglesia de predicadores. Es una talla de buena calidad, con Santiago en actitud de ataque y varias figuras de musulmanes tendidos en torno, algunos de bulto entero, otro sólo representados por sus cabezas, sinécdoque común al tema. El basamento presenta cabezas de los apóstoles y la venera que sirve de atributo al titular. Tenía unas andas para ser sacada en procesión, aparentemente realizadas por el mismo tallista que ejecutó las imágenes.

Finalmente, en el ático del retablo en un relieve, Hernández dispuso el símbolo político de los cofrades, el escudo de Galicia, explicitando la identidad política y regional de los integrantes de la hermandad.

## **2. El retablo**

El retablo fue contratado entre los congregantes y Juan Antonio Gaspar Hernández, tallista de Valladolid actuante en la ciudad, en 1794 y se terminó el año siguiente. Se conserva, excepcionalmente, el dibujo que sirvió a ese fin. El contrato estipulaba el pago de 1500 ps. por la obra y fue firmado por Juan José Núñez, administrador de la Aduana, y José Fernández de Castro. Cuando se lo colocó, antes del 25.7.1795, la hermandad no disponía del total del monto fijado, por lo que Castro solventó a préstamo los 232 ps. que faltaban, lo que originó luego un

---

<sup>2</sup> Otero Tuñez, Ramón, Un gran escultor del siglo XVIII: José Ferreiro, *Archivo Español de Arte* nro. 93, Instituto Diego Velásquez, Madrid, 1951.

<sup>3</sup> Resultó destruida en los ataques de 1955. La actual es una reposición posterior.

juicio para recuperar el dinero que recién concluyó en 1806 cuando la Congregación se vio obligada a restituir el préstamo<sup>4</sup>.

El retablo, cuya planta y alzado reproducimos [4], sigue el esquema característico de Hernández, es decir una composición de nicho único flanqueado por dos columnas corintias avanzadas y dos pares recedidos, uno a cada lado hacia el exterior. Este fuerte marco columnario de proporciones canónicas apenas movido por el avance rectilíneo de los soportes interiores le da un carácter austero y monumental, muy propio del neoclasicismo que el autor representa en nuestro medio y que se completa en el registro superior con un ático clásico rematado por un frontón recto en cuyo cuerpo se presenta el escudo de Galicia. Una pirámide a cada lado completa la composición en los extremos del pretil sobre el que apoya el ático. El conjunto descansa sobre un basamento compuesto de banco y sotabanco que, también siguiendo la manera del escultor valisoletano, presenta en sus paneles una serie de relieves alusivos al apóstol que en seguida detallaremos. El replanteo de la planta que publicamos aquí, muestra bien el rigor racional del diseño, manifiesto no sólo en el carácter clásico de los elementos y en la falta de ornamentación, sino también en la ortogonalidad y la regularidad de la composición, trazada *a escuadra* y muy diferente a de los planteos curvos y de calles laterales esviadas propios de la década anterior y muy bien representados por la obra de Tomás Saravia en la Merced.

**El programa iconográfico.** Como recién dijimos el basamento presenta una serie de relieves, cuyos temas detallamos en el cuadro que sigue.

RETABLO DE SANTIAGO - ICONOGRAFÍA	
<b>Frontón y ático</b>	
<i>Escudo de Galicia</i>	
<b>Cuerpo</b>	
<i>Santiago Apóstol</i>	
<b>Paneles del banco y sotabanco</b>	
<b>Banco – Lado izquierdo</b>	<b>Significación simbólica</b>
1 <i>Trompeta y paño</i>	<i>Arreos militares</i>
2 <i>Casco, turbante, peto, bandera, carcaj, arco, espada</i>	<i>Arreos militares</i>
3 <i>Cetro, cinta y libro</i>	<i>Elemento militar español y símbolo de triunfo</i>
4 <i>Tiara, mitra, báculo, cruz de Santiago, banderola, sombrero con concha de peregrino</i>	<i>Elementos eclesiásticos y símbolos de Santiago</i>

<sup>4</sup> Ribera y Schenone. Tallistas y escultores del Buenos Aires colonial. El maestro Juan Antonio Gaspar Hernández, *Separata Revista de la Universidad*, 4 ta. época, año 2, nro 5, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1948.

<b>Banco – Lado derecho</b>		<b>Significación simbólica</b>
5	<i>Coronas reales, casco, cetros, estandarte, bordón</i>	<i>Símbolos reales y de Santiago</i>
6	<i>Cetros y esclavina de peregrino</i>	<i>Símbolos reales y de Santiago</i>
7	<i>Capilla con emblema de la orden de Santiago, manopla, banderas, alfanje</i>	<i>Emblemas de caballero y arma árabe</i>
<b>Sotabanco – Lado izquierdo</b>		<b>Significación simbólica</b>
8	<i>Cinta, espada curva, bandeja</i>	<i>Elementos militares y ornamentales</i>
9	<i>Cascos, tambor, grilletes, lanzas, alabarda, espada, arco, flamero, laurel, cinta</i>	<i>Arreos militares, símbolos de triunfo y ornamento</i>
10	<i>Trompeta, trombón y cinta</i>	<i>Elementos musicales, militares y ornamento</i>
<b>Sotabanco – Centro</b>		<b>Significación simbólica</b>
11	<i>Acantos y laureles, caña con esponja y lanza</i>	<i>Símbolos de la Pasión de Cristo y el triunfo sobre la muerte</i>
<b>Sotabanco – Lado derecho</b>		<b>Significación simbólica</b>
12	<i>Carcaj y arco</i>	<i>Arreos militares</i>
13	<i>Casco, tambores, bandera, carcaj, arco, lanza, espada, laurel</i>	<i>Arreos militares y símbolo de triunfo</i>

#### DIAGRAMA DE LA DISTRIBUCIÓN DE PANELES EN EL BANCO Y SOTABANCO

1	2	3	4		5	6	7	
	8	9	10	11	12	13		

#### **La iconografía**

El tema central es el apóstol complementado en el ático por el escudo de Galicia, esto es, la identidad regional de los comitentes a su vez representada en perspectiva política y religiosa. En el banco y sotabanco los emblemas dispuestos por Hernández son arreos militares y símbolos del triunfo cristiano sobre los musulmanes, representados por espadas curvas, y turbantes. Los relieves con banderas, espadas, cetros y laureles alternan con emblemas de Santiago y vestimentas cristianas en una clara alusión al papel del apóstol en la victoria sobre el enemigo militar, pero también religioso. Recordemos que Santiago no sólo era el patrón del ejército español sino que había sido en la Edad Media un símbolo de la lucha del cristianismo contra la ocupación islámica simbolizando así tanto la nacionalidad como el fervor religioso, lo que no deja de tener interés al mostrar como la misma interpretación -y en realidad creación-

histórica se convierte en predicación del personaje y admite por lo tanto su representación<sup>5</sup>. Así, la iconografía ornamental agregaba a la imagen del apóstol y al emblema político de la región el relato histórico de la Reconquista en la que tanto Santiago como Galicia habían tenido un papel significativo.

Este retablo de Juan Antonio Hernández, como prácticamente todos los suyos, ostenta una concepción similar en la organización de la iconografía emblemática-ornamental a la empleada por Lorea en el retablo mayor de la Catedral. Esta concepción implicaba la ilustración del tema en función de las características del titular del retablo mediante un ordenamiento en conjuntos aplicados a las diversas partes del basamento. Como en el de la Virgen de Covadonga la iconografía ornamental es menos elaborada que en otros y remite a los signos de la lucha con el poder musulmán mediante la representación de arreos militares, turbantes, laureles de triunfo y emblemas reales junto a los atributos propios del santo. En todos los casos, la emblemática apoya o desarrolla el tema central del retablo, es decir constituye una forma de predicado asignado al titular, que da cuenta de su papel en la historia cristiana vinculándolo al triunfo del cristianismo aludido en la victoria militar representada por los emblemas. Esta iconografía emblemática y complementaria retoma, en cierta manera, el papel que la pintura o los relieves tenían en los retablos prebarrocos, en cuya organización general las escenas narrativas dispuestas alrededor del titular, funcionaban a manera de amplificaciones predicativas de sus hechos y milagros, relatando sus acciones, virtudes y martirios. La imposición de una imagen única había marginado estos comentarios del tema, que ahora volvían en forma de ornamentos<sup>6</sup>.

Finalmente es de interés el modo en que Hernández desarrolla estos temas desde el punto de vista de la composición del discurso, hecho particularmente notorio en el retablo de la Dolorosa de la catedral, el más complejo de la serie en su iconografía y el más elaborado en la forma de disponer los temas. Emplea usualmente una organización especular, esto es, reitera temas análogos en la misma ubicación a derecha e izquierda del eje medio vertical. Este criterio simétrico de analogía temática tiene en parte un fundamento formal, ya que los temas semejantes reciben un tratamiento plástico similar, principalmente los decorativos, pero también implica eventualmente una manera de organizar temáticamente dos áreas conceptuales complementarias.

---

<sup>5</sup> La historia de su peregrinación en territorio español, que cimentó el posterior hallazgo milagroso de su tumba, aparece por primera vez y sin ningún fundamento histórico en los escritos del Beato de Liébana, tanto en sus *Comentarios del Apocalipsis* (774-783) como en el himno *O dei verbum* (783-788) en medio de una disputa acerca del colaboracionismo de la Iglesia con los árabes que llegó al papado mediante la sustentación de la tesis adopcionista sobre Cristo por parte de los obispos Félix de Urgel y Elipando de Toledo, primado del reino. Esta afirmación, tendiente a crear un emblema palpable de la presencia cristiana y así reforzar la fe en una de las zonas recién liberadas de España generando una especie de figura "anti-Mahoma", fue desmentida en su momento por el mismo Isidoro de Sevilla y por Julián, arzobispo de Toledo y en el siglo XVI retirada del Breviario por Clemente VII, pese a lo cual la leyenda siguió viva y convirtió a Galicia –sitio de la tumba- en una especie de nueva Tierra Santa española (ver Sánchez Albornoz, Claudio, *Origen de la Nación española. El Reino de Asturias*, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1972-1974 y Stierlin; Henri, *Los Beatos de Liébana y el Arte Mozárabe*, Editora Nacional, Madrid, 1982).

<sup>6</sup> Un antecedente interesante, aunque no puedo garantizar su carácter genuino, son los cuadrillos que a modo de marco rodean con escenas pintadas el nicho de San Ignacio de la iglesia jesuítica de San Pedro de Lima.

Así en la etapa final del proceso colonial una iconografía ornamental alusiva reemplaza los acantos y laureles que adornaban los tableros de bancos, sotabancos e intercolumnios, por una emblemática de mayor complejidad y precisión temática. Por otra parte, esta densificación iconográfica es la contracara de la radical reducción producida en el plano de las imágenes principales y es útil para reintroducir complementos predicativos de tipo emblemático y narrativo sin menoscabar la pregnante unicidad de la imagen central. En todos los casos, la iconografía de las cofradías muestra un programa sumamente simplificado, que sea en su variante grupal en los retablos de tres calles, o en el modo de nicho único, prescinda de excursos historiados limitándose a algunas alusiones básicas. El regreso de la amplificación temática con el Neoclasicismo marca sin duda la aparición de una nueva percepción del relato y con ella, de un nuevo concepto de comunicabilidad basado en el retorno a la explicitación ordenada, pero que se cuida de entorpecer los fundamentos del sistema barroco en lo relativo a la presentación de una imagen de carácter impositivo de indisputada preeminencia.





