

## Capítulo 5: ANÁLISIS DE RETABLOS DE INTERÉS EN MAR DEL PLATA

**E**n el presente capítulo volvemos a la ciudad de Mar del Plata para analizar particularmente un conjunto de retablos.

Veíamos en el capítulo 2 a los catorce templos de la ciudad con declaratoria patrimonial municipal a través de fichas de reconocimiento, en las que se detectaba cuáles de estos bienes poseen retablos. Regresando a ellas, ahora seleccionamos ejemplos puntuales para ser analizados, con la intención de plantear luego una propuesta de difusión del patrimonio retablístico que los incluya especialmente.

### 5.1 – El criterio de selección de casos.

**S**i de los catorce templos del universo de análisis descartamos aquellos que dentro de sus bienes muebles no poseen retablos, nos quedan con estas características reducido a once casos: Gruta de Lourdes, Iglesia Sagrada Familia, Capilla Santa Cecilia, Catedral de los Santos Pedro y Cecilia, Capilla Stella Maris, Oratorio Inmaculada Concepción (Asilo Unzué), Capilla Ntra. Sra. del Huerto (predio INE), Capilla San Patricio, Capilla Divino Rostro, Iglesia Don Bosco e Iglesia San José.

¿Cómo elegir cuál o cuáles casos escoger para el análisis? ¿Con qué criterios contar y cuáles de ellos se deben imponer sobre otros? Este punto de incertidumbre presente desde el comienzo de la definición del trabajo, provocó la consulta al profesor Héctor Schenone, reiteradamente citado por sus trabajos especializados y sus proyectos de investigación en la temática.

A poco de iniciada la elaboración de la propuesta de tesis y contando con un compendio de numerosas fotografías de los retablos locales existentes para revisar, se consideró importante conocer opinión especializada: ¿era factible dividir los ejemplos locales por su materialidad y estudiar, por ejemplo, los de mármol o los de madera? ¿Era más conveniente analizar subconjuntos por estilos? H. Schenone analizando el material disponible evaluó al conjunto total como heterogéneo, poco numeroso y de calidades disímiles, por lo que no recomendaba separarlos según su material constructivo predominante. *“Por otra parte, una clasificación por estilo no conduciría a una apreciación más coherente ya que tendría por un lado los neogóticos y por el otro un grupo de eclecticismos indefinidos”*,<sup>1</sup> consideraba. A su criterio sería más productivo tomar el conjunto de retablos jerarquizando aquellos de mayor valor.

Respetando sus recomendaciones al ponderar las opciones posibles, se seleccionaron:

---

<sup>1</sup> Correspondencia personal mantenida por correo electrónico con el Prof. Héctor Schenone, 11/07/2008.

1. Oratorio Inmaculada Concepción (Instituto Saturnino E. Unzué), retablo mayor.
2. Iglesia Catedral, Basílica de san Pedro y santa Cecilia, conjunto de tres retablos (mayor y colaterales)

Se delimitaron estos casos de estudio en base a:

- alta referencialidad de estos templos para la comunidad local y el turismo.
- renombre del proyectista e importancia de su figura en la creación integral de la obra (edificio + mobiliario litúrgico).
- materialidad destacada.
- accesibilidad a información sobre el bien.
- ejemplos con mayor potencial interpretativo. En base a la información relativa al recurso patrimonial, potencialidad para realizar interpretación sobre el objeto único y para generalizar ciertos aspectos.
- posibilidad de apertura del templo para visita frecuente al retablo (lo que no solo facilita el desarrollo de este trabajo sino también manifiesta disponibilidad para que sea visitado por personas interesadas en la temática). Siendo que el objeto del reconocimiento y valoración de un bien, es difundirlo para su disfrute, implica que debe estar disponible para a la concurrencia de la comunidad en general.
- Y por último, aunque no fundamental para el tema de estudio y relacionado de manera indirecta, el interés evidente de la sociedad por las acciones de recuperación de los templos donde se encuentran dichos retablos (intervenciones patrimoniales a fin de restaurar la arquitectura de estas iglesias). Disponer de inmuebles en condiciones edilicias adecuadas, ayuda a la conservación de los bienes muebles, a su correcta exhibición y posibilidad de conocerlos en la situación original.

## 5.2 – Caso 1.

### 5.2.1 – El Instituto Saturnino E. Unzué.

La historia del Instituto Unzué comienza cuando en 1906 María Unzué de Alvear hace conocer al comisionado municipal Don Juan José Urdinarraín, su decisión de construir en la mitad de una chacra de su propiedad (comprendida entre las calle Jujuy, XX de Septiembre, Santa Cruz y Río Negro) un Asilo-Sanatorio destinado a niñas pobres. Tendría capacidad para 350 internas, y estaría dotado con los equipos e instalaciones más adelantados de su época.

La voluntad de las hermanas María de los Remedios Unzué de Alvear y Concepción Natalia Unzué de Casares –Damas de la Sociedad de Beneficencia-, era que la administración estuviera a cargo de la misma Sociedad de Beneficencia de la Capital, y la dirección, en manos de la comunidad religiosa de las Hermanas Franciscanas Misioneras de María. Esta congregación sería también la encargada del manejo interno y de vigilar y atender el cuidado de las niñas.

Las hermanas Unzué encomendaron el proyecto modernista al arquitecto francés Louis Faure Dujarric recomendándole la utilización de "los más nobles materiales de la época". El constructor Mauricio Cremonte y el Arq. León Fragnaud, expertos contratados por Dujarric,

vijaron al balneario para dirigir la obra iniciada en 1908. En dos años se levantaron los 10.000 metros cubiertos que tiene el complejo y se parquizaron los 7.500 restantes.

Construido frente al mar en dos manzanas alejadas en aquel entonces, del núcleo central de la ciudad, el edificio se desarrolla sobre dos ejes compositivos, con una propuesta formal bien definida que ubica al Oratorio en el centro de la composición. Este rasgo distintivo “continúa siendo dominante y permanece como un hito de referencia en el paisaje urbano costero de la ciudad”.<sup>2</sup>

El edificio presenta un partido funcional con planta en "H" de dos pisos que abraza un amplio parque central, precedido por una reproducción del reloj de la Abadía de Westminster, en el que se destacan esculturas religiosas, una fuente artística y una gruta.

Su rigor y sencillez, señala A. Novacovsky, parecieron ser el punto de partida para una arquitectura austera y proporcionada, que se expresó elegantemente a través de altas y lisas fachadas; y que se destacó en forma evidente del repertorio pintoresquista de la ciudad. Un repertorio que incluía volúmenes yuxtapuestos, entranes y salientes, y composiciones aditivas.

*“La simplificación del lenguaje arquitectónico es notable, prosigue A. Novacovsky, las extensas fachadas laterales sólo son interrumpidas por un leve avance de los cuerpos que contienen las circulaciones verticales. En lo alto, el remate conduce a una gran cornisa curva con cubierta en pendiente de tejas rojas, (...) en el sector particular del "avance" adoptan una forma sinuosa que conjuntamente con los delicados sobre relieves con imágenes de ángeles, nos recuerdan nuevamente los detalles de las vanguardias en los que el tema decorativo y la ondulación (...) siempre estaban presente (...).”<sup>3</sup>*

Faure Dujarric proyectó un edificio que por sus características, constituyó una representación objetiva y simbólica del nacimiento de la "modernidad" en Mar del Plata. Representó para la época, lo más adelantado en arquitectura y en cuanto a su aspecto comunicativo significó una vanguardia de las cuestiones estéticas.

Como estuvo pensado desde el inicio, el 7 de septiembre de 1911, las hermanas Unzué donaron el Asilo Sanatorio, las tierras, dependencias e instalaciones, a la Sociedad de Beneficencia de la Capital, que en 1912 inauguró oficialmente la institución con la presencia del Dr. Roque Sáenz Peña, presidente de la Nación, bajo el nombre de "Hogar Saturnino E. Unzué", padre de las hermanas.

Tras varios vaivenes, en 1945 fue cancelada la Personería Jurídica a la Sociedad de Beneficencia de Capital y todo su patrimonio, incluido el "Hogar Saturnino Unzué", que fue absorbido por la Fundación Eva Perón. La dictadura militar al mando del país en 1969, resolvió reemplazar a las religiosas por personal laico.

---

<sup>2</sup> NOVACOVSKY, Alejandro, “El Instituto Saturnino E. Unzué. Un hito de referencia en la costa marplatense”, en PARÍS BENITO, F. y NOVACOVSKY, A. (comp.) *Textos de Cátedra - Volumen IV*, Maestría en Gestión e Intervención en el Patrimonio Arquitectónico y Urbano. FAUD-UNMdP, 2010. Pág. 12.

<sup>3</sup> NOVACOVSKY, A., *op. cit.*, Pág. 13

En el año 1984 el conjunto (pabellones, oratorio y parque) fue declarado de Interés Municipal con vistas a gestionar su nominación como Monumento Histórico Nacional, declaratoria que obtuvo en 1985, otorgada por la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos, y el Ministerio de Educación y Justicia (Res. 2029/85). No obstante los recursos comenzaron a escasear y los repetidos conflictos desembocaron en la evacuación total de las menores en 1997.

Actualmente depende del Consejo Nacional de Niñez, Adolescencia y Familia, y en sus pabellones y aulas se llevan a cabo programas asistenciales y educativos comunales.

A partir de los años '90 se iniciaron continuas etapas de restauración del conjunto. Entre los años 1991 y 1995 las intervenciones se llevaron a cabo en el Oratorio, mediante un convenio entre la Facultad de Arquitectura de la UNMdP, la Dirección Nacional de Arquitectura y la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos.

Desde 2002 los esfuerzos estuvieron centrados en la recuperación integral del edificio. Una Comisión Intersectorial formada por la Facultad de Arquitectura de la UNMdP, la Subsecretaría de Obras Públicas de la Nación, la Dirección Nacional de Arquitectura, la Secretaría Nacional de la Niñez, Adolescencia y Familia, la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos, la Asociación Cooperadora del Instituto Saturnino Unzué y la Cámara Argentina de la Construcción, Filial Mar del Plata, dio nuevo impulso a los trabajos y así en 2009, se finalizó la 1º etapa. La segunda dio comienzo en 2010 y se encuentra en ejecución.

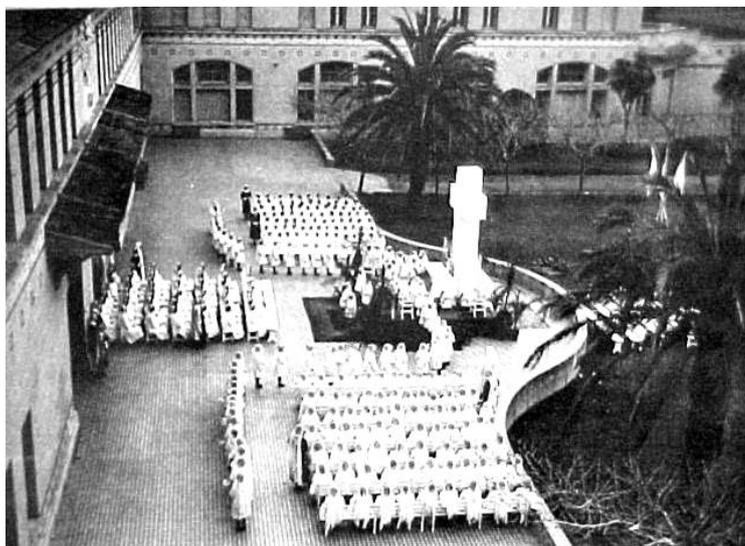


*Postales de vida del Instituto: la cúpula del oratorio, el conjunto en sus años de esplendor, sector restaurado y finalizado en 2008, y encuentro de inspectoras de la Sociedad de Beneficencia, Adelina Harilaos de Olmos, Magdalena Murga de Peña y Sara Unzué de Madero en la visita de un prelado.*





*Formación de las niñas ante el reloj réplica de la Abadía de Westminster, durante un acto con celebración eucarística.*



*Acto del instituto con presencia de las pupilas.*

*Recreo en uno de los días escolares.*



## Louis Faure Dujarric

El arquitecto contratado por las hermanas Unzué, Faure Dujarric (1875-1943), había estudiado en la *École des Beaux Arts* de París, que entrenaba a sus egresados para enfrentar gran variedad de programas, de donde egresó en 1899. Era el arquitecto preferido de la aristocrática familia y recibió de ella numerosos y variados encargos. Vivió en Argentina entre 1905 y 1914, como tantos otros profesionales extranjeros que llegaban al país mientras se graduaban algunos de los grandes arquitectos argentinos.

En Buenos Aires construyó la tribuna del Hipódromo de Palermo en estilo Luis XVI, la estación Retiro del ferrocarril Belgrano (en conjunto con R. Prentice) y residencias particulares destacadas en Buenos Aires y Mar del Plata. También a él se debe uno de los primeros Planes Ordenadores del país. El primer Plan para Bahía Blanca en el año 1909, fue obra suya, y se basaba en un esquema de ciudad radio concéntrica con avenidas radiales, un Anillo de Circunvalación Externo y áreas verdes de riqueza paisajística.

Dujarric se distinguió en la sociedad frecuentando salones burgueses y aristocráticos. En los encargos que obtuvo cultivó el eclecticismo historicista con algunas incursiones en el ecléctico moderno, como es el caso del Instituto Unzué, que sobresale del común denominador de su época y demuestra en lo formal, la influencia que tuvo en él la Secesión Vienesa.

A su regreso en París se volcó definitivamente hacia el ecléctico moderno, al servicio de una clientela deslumbrada por la moda que aceptó este “modernismo templado” en sus edificios de departamentos, como se llamó a una especie de academicismo contemporáneo.

El arquitecto Dujarric llevó adelante en Francia la construcción del estadio de Colombes (1924), el estadio de Roland Garros (1928), la reforma de los almacenes Aux Trois-Quartiers (1930-32) y numerosos hoteles particulares. Sin embargo hay que destacar que su carrera comenzó en Argentina, donde al casarse con la hija de un industrial local se le abrieron las puertas de la alta sociedad.

### *El ecléctico moderno cultivado por Dujarric a su regreso a Francia (I)*



*Almacenes Aux Trois-Quartiers (1930-32)*



*Immeuble de Oficinas, Paris (1929)*



*Hôtel Faure-Dujarric en París (1932-33). Demolido en 1979.*

*El ecléctico moderno cultivado por Dujarric a su regreso a Francia (II)*



*Hotel Dujarric de la Rivière (1928-30)*



*Immeubles Boulogne-Billancourt (1935)*

## La influencia de la Secesión Vienesa

*Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit*  
 'A cada tiempo su arte, a cada arte su libertad'  
**Lema de la Secesión, Ludwig Hevesi**

La Secesión Vienesa, movimiento artístico que nació en 1897 encabezado por Gustav Klimt, agrupó artistas como Otto Wagner, Koloman Moser, Ferdinand Hodler y Joseph Maria Olbrich (más tarde se uniría a estos ideales Egon Schiele). Todos ellos eran miembros de la Asociación de Artistas de las Artes Visuales de Austria y a través de este movimiento buscaron romper con el academicismo imperante.

Esta búsqueda quedó especialmente plasmada en las pinturas de la Secesión, irreverentes y provocativas, recurrían a los temas relacionados con la mujer y el erotismo que escandalizaban a la sociedad clásica de la época.

La Secesión se insertó en el contexto de la Belle Epoque, momento en el cual Europa vivió una gran fe en la ciencia y la tecnología con un positivismo generalizado, mientras avanzaba el capitalismo y se expandía el imperialismo. El movimiento se prolongó hasta 1918 año en que murieron Klimt, Schiele, Wagner, Hodler y Moser. Todos miembros fundadores de la Secesión (a excepción de Schiele) quienes con su fallecimiento parecieron decretar la muerte del movimiento al mismo tiempo.

Los artistas de la Secesión (o *Jugendstil*) tuvieron su publicación propia sobre arte, la Revista *Ver Sacrum* (*primavera sagrada*) y su propio edificio con salas de exposiciones construido por Joseph Maria Olbrich y conocido comúnmente como Edificio de la Secesión.

La Secesión, si bien es incluida entre los 'modernismos', tiene rasgos bien diferenciados que la separan de corrientes coetáneas como el Art Nouveau y el *floreale* italiano entre otros. En la Secesión se busca la elegancia pero predomina la sobriedad formal, e incluso cierta severidad.

Las composiciones son muy estructuradas, dándole importancia al orden, el equilibrio y la geometrización (el cuadrado y el cubo son repetidos continuamente). Los artistas vieneses querían dar a su arte una expresión despojada y con pocos accesorios, aunque sin perder el objetivo estético final: la *Gesamtkunstwerk* u ‘obra de arte total’.

La decoración que predomina en su arquitectura es estilizada y abstracta, al contrario de los otros modernismos donde predominan las formas orgánicas.

Otto Wagner fue una personalidad fundamental en la Secesión, defendió a los jóvenes artistas y se acercó a sus postulados en obras como las Estaciones de Metro de Viena. Fue maestro y amigo de Adolf Loos, Josef Hoffmann y de J. Olbrich, y se mostró como auténtico precursor del racionalismo arquitectónico. Sus conceptos se mostraron plenamente en la construcción de la Caja Postal de Ahorros de Viena (1904–1906).

El Instituto Unzué presenta características que remiten al modernismo de la Secesión y a la figura de Otto Wagner. Además de los muros rectos y lisos del *Jugendstil*, Faure Dujarric probablemente haya encontrado inspiración en obras de Wagner como la Casa Mayólica, de donde extrae el recurso ornamental de la taracea en muros de fachada, el color de las carpinterías y la secuencia de ventanas rectangulares en vertical (desarrolladas posteriormente de forma más pura por Wagner en la Villa Wagner II), las que Dujarric adopta para la planta alta del asilo; y el edificio de la Caja de Ahorro Postal de Viena, de él rescatamos la semejanza en la forma de los ventanales con sus arcos característicos.

Si bien de todas estas obras hay algún rasgo que se transfiere al asilo Unzué, quizá el edificio que ofició de referente más completo fuera el asilo estatal Steinhof, inaugurado en Penzing, Viena en 1907.

Originalmente hospital psiquiátrico y centro de pulmonología (ahora Hospital Psiquiátrico de la ciudad de Viena) dispuso de 60 pabellones, un teatro art nouveau y una capilla ubicada en el centro de la composición, algo que Dujarric sostiene en su proyecto para el asilo Unzué.

La capilla Steinhof fue construida entre 1904 y 1907, y posee una cúpula–domo cubierta en cobre y vitrales de Kolo Moser. El Oratorio Unzué mantiene cierta similitud formal con la capilla vienesa, aunque Dujarric optó por el neobizantino para su interior, mientras que Wagner permaneció apostando al modernismo también en la capilla.

La influencia de Steinhof ha debido sin duda marcar el proyecto de Dujarric si se tiene en cuenta la similitud del programa: un asilo, y la secuencia de fechas: ‘el Steinhof’ se inaugura en 1907; ‘el Unzué’ inicia su construcción en 1908. Mientras Dujarric proyectaba el asilo local, se finalizaba la construcción del asilo vienes. Todo un espejo en el cual reflejarse, modernismo europeo en la costa argentina, pero esta vez de corte modernista.

*Edificios de la corriente secesionista*



*Joseph Maria Olbrich, Edificio de la Secesión, 1898.*



*Otto Wagner house, Linke Wienzeile 38, Viena.*



*Majolikahaus, Vienna (1898)  
Taraceado y color de carpinterías.*

*Influencias de Otto Wagner*



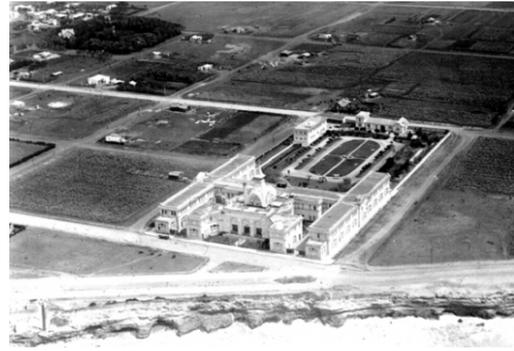
*Wagner Villa II (1912)  
Secuencia de ventanas verticales.*



*Caja de Ahorro Postal de Viena (1906)  
Formato de ventanales con arco.*



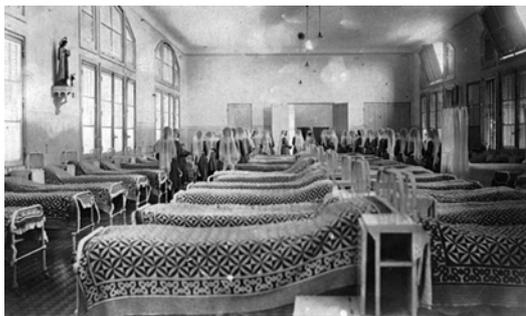
*Iglesia de Steinhof (1907)  
El templo con su cúpula de cobre, en el  
centro de la composición del asilo.*



*Fotografía del Instituto donde se observan los paramentos rectos y lisos, líneas simples, ventanales tripartitos con arco en P.B., secuencia de ventanas verticales en P.A. y la taracea en muros de fachada, influencias del modernismo vienés.*

*Toma aérea del Asilo Unzué tomada por Bruno Bernardo Gelber (padre del pianista Bruno Bernardo Gelbeg). Expuesta en el Club Náutico de Mar del Plata.*

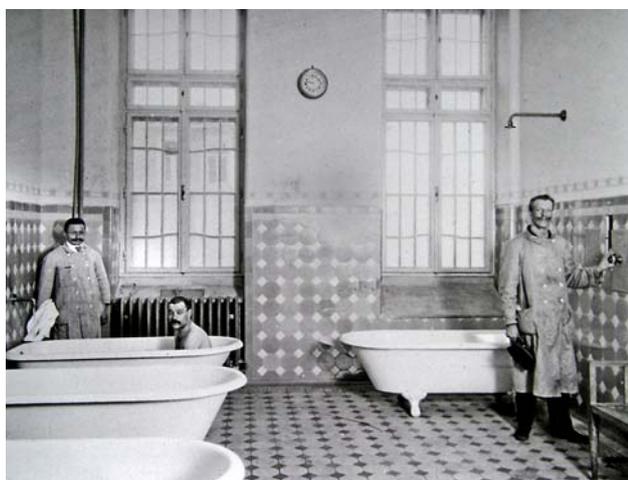
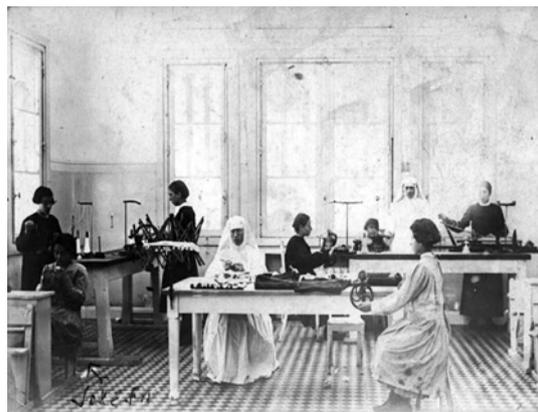
### *La vida diaria en el asilo*



*Tres escenas en la cocina: las niñas bajo la dirección de las hermanas.*

*En clase, toma en el aula.*

*El pabellón dormitorio, al fondo las internas con sus mantillas, en fila para asistir a una ceremonia religiosa.*



*Talleres de pintura y de costura en el Instituto Unzué e Hidroterapia en el sanatorio y asilo mental Steinhof, pabellón de hombres, cerca de 1908 (Fotografía del Sozialmedizinisches Zentrum Otto Wagner). Notable parecido en dimensiones y acabados de los recintos: cielorrasos altos, ventanas amplias para asoleamiento y revestimiento de azulejos en paredes, según condiciones planteadas por el higienismo del período.*

## 5.2.2 - El Oratorio Inmaculada Concepción.

El Instituto finalmente quedaría completo con la Capilla de la Inmaculada Concepción, el elemento de mayor valor artístico del conjunto. Fue iniciada en 1910 e inaugurada en 1912, con la bendición epistolar de S.S. Pío X en un documento de firma original.

Como la totalidad del conjunto, la Capilla es de exterior secesionista, pero su interior cultiva un exquisito neobizantino. Dujarric adoptó el estilo bizantino de la Edad de Oro de Justiniano para la construcción de la capilla en el centro del conjunto, y escogió como materiales nobles el uso de mármoles de Carrara, de Abisinia, del Proconeso y robles de Eslavonia.

Asimismo emuló en esta obra el Pantocrátor sedente de la cúpula de Santa Sofía, Estambul, en un ábside totalmente cubierto de teselas con fondo de oro, dibujos geométricos, entrelazados y lacerías.

Todo inspira un simbolismo delicado que se expresa a través del follaje, de tallas zoomórficas, imágenes altamente espirituales y en particular de números. El plan del edificio está inspirado

en la rigurosidad de los números sagrados, el ocho se repite con frecuencia en la planta del templo y en los detalles de la decoración, de sentido criptográfico. Por lo general, aparece formándose entre entrelazados de hojas de acanto. El rasgo más notorio es el octógono que configura la cúpula de diez metros de diámetro que flota en el espacio a veinte metros de altura, con apoyo aparente en las ocho columnas centrales. El número ocho es asociado con la Virgen en la advocación de la Inmaculada Concepción y la Rosa Mística.

La capilla constituye el sector más valioso, con abundancia de ornamentos italianos y franceses. En particular se destacan solados, revestimientos de muros y fustes de columnas, capiteles, bases, orfebrería y carpinterías, que fueron realizados especialmente en los talleres de Curzio Caponetti, en Roma, bajo la dirección de Faure Dujarric, y llegaron a Mar del Plata para ser armados como un rompecabezas perfecto. De igual manera todos los herrajes son piezas únicas, de fina orfebrería, ejecutadas expresamente para este Oratorio.

En el interior del templo se destacan el púlpito, el retablo, la estatua de la Virgen, el comulgatorio y la pila bautismal, todos realizados en distintos tipos de mármol. El púlpito del templo en mármol de Carrara y de Abisinia, se exhibió en la Exposición Internacional de Arte Sacro de Sevilla en 1910 donde obtuvo el primer premio y luego llegó a nuestro país.

De igual modo destacan las estaciones del Vía Crucis en esmalte *cloisonné* y el monumental lampadario, de ocho segmentos con leyendas en latín que pende del centro de la cúpula. Conjuntamente con dos lámparas de pie y dos colgantes con figuras geométricas, volutas vegetales y racimos de vid. Son piezas únicas con características propias de las artes del bronce de inspiración bizantino-carolingia.

En el interior, dos pilas, para el agua bendita, presentan temas pocas veces utilizados en el arte cristiano: la tortuga y los colores simbólicos, rojo, encarnado y azul. En la parte inferior de cada pila se alternan cabecitas aladas de querubines y la cruz equilátera dentro de un círculo, sobre entrelazado de hojas de acanto.

Nuevamente en lo formal encontramos ciertas analogías con la Capilla de Steinhof, en particular en la resolución de los arcos y bóveda central.



*Vista general del interior de las capillas y sus cúpulas. Inspiraciones formales. Sobre la izquierda, Capilla de Steinhof, de Otto Wagner en Viena. Sobre la derecha, Oratorio del Instituto Unzué, de Louis Faure Dujarric en Mar del Plata.*



## **Influencia del Oratorio en la Iglesia porteña de Santa Rosa de Lima**

**N**otables son las semejanzas del Oratorio con el interior de la Iglesia Santa Rosa de Lima (1928) en la ciudad de Buenos Aires.

También donada por María Unzué de Alvear, en memoria de su sobrina Ángela Unzué de González Guerrico, quien falleció en 1923, este templo ubicado en Av. Belgrano entre calles Pasco y Pichincha, fue diseñado por el arquitecto Alejandro Christophersen y ejecutado por el ingeniero Andrés Millé.

Al ser una obra posterior al Asilo (se inicia casi 15 años después) y también bajo el sello de una de las Unzué, se presume que el Oratorio del Instituto fue tomado como referencia a pedido de María Unzué.

La Iglesia Santa Rosa de Lima toma el mismo planteo interior bizantino de planta centralizada, y diversos elementos decorativos como los capiteles troncopiramidales de las columnas, con labores caladas, mármoles combinados, decoración musiva, ábside semicircular, y bóveda

decorada por mosaicos, como la del Asilo, pero en vez del Pantocrátor representado en Mar del Plata, ésta vez se representa a Santa María Reina recibiendo a Santa Rosa de Lima y otros santos de la orden dominica.

Otra notable similitud es el retablo del altar mayor con su imagen principal cobijada por un baldaquino, al igual que en el Oratorio del Instituto, aunque las firmas italianas a cargo de su ejecución sean distintas.

Asimismo las pilas de agua bendita son de estilo neobizantino y poseen casi el mismo diseño que la pilas del Oratorio Unzué, a excepción de las tortugas a sus pies y una mínima variante en las lacerías de borde y en las bases de las columnas.



*Exterior de la Iglesia porteña de Santa Rosa de Lima.*

*Toma del interior donde se observan evidentes semejanzas con el Oratorio Unzué (retablo baldaquino, columnas marmóreas con capiteles de lacerías musivas). Imagen del ábside semicircular y sus mosaicos bizantinos.*

Fuente: Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de Bienes muebles, Ciudad de Bs. As. II, parte 2.



*Izq.: pila de agua bendita del Oratorio Unzué. Der.: pila de agua bendita de la iglesia Santa Rosa de Lima en Bs. As.*

*Refiriéndose a éste último templo, la obra Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de Bienes muebles, Ciudad de Bs. As. II, describe a las pilas como: “de estilo neobizantino. Cuatro columnas torsas sobre zócalo cuadrado, sostienen el recipiente. Éste tiene borde poligonal expandido y su base es tronco-piramidal invertida. Una guarda taraceada de mármoles de colores, con estrellas en reservas circulares, decora el perímetro. Cabezas de querubines y motivos fitomorfos exornan las facetas. Alto: 1.23 m. Ancho: 0.73 m. Italia, 1934”.*

### 5.2.3 - Análisis del retablo mayor.

El tipo Baldaquín, también llamado dosel o palio, proviene de Oriente<sup>4</sup>, siendo consistente su empleo en una composición retablística de estilo neobizantino.

El baldaquino se formaba de una tienda plana sostenida sobre cuatro pértigas y se llevaba en las procesiones. En la antigüedad China, se comparaba el cielo con un baldaquín redondo sobre un carro; mientras que en Occidente se prefirió la forma más bien cuadrada, con el esquema de ‘las esquinas del mundo’, formando un techo protector tipo templete sobre importantes personajes.

La figura central protegida por el baldaquino es la imagen titular, la Inmaculada Concepción de María. A continuación se presentan fichas en las que se analiza el retablo mayor del oratorio sector por sector, con sus simbologías.

<sup>4</sup> En arquitectura paleocristiana, bizantina y románica se lo llama Ciborio. A partir del renacimiento, Baldaquino, considerándose sinónimo. Para el período gótico, el término es de uso indistinto.

RETABLO MAYOR DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN  
ORATORIO DEL INSTITUTO SATURNINO E. UNZUÉ



“He encontrado el secreto; sé hablar;  
si lo deseas, sabré decirte lo que cada cosa desea decir”  
*Paul Claudel*

PLANTA DE CONJUNTO  
INSTITUTO UNZUÉ

**AÑO:**

1908-1912

**DONANTE/COMITENTE:**

María de los Remedios Unzué  
de Alvear y Concepción Natalia  
Unzué de Casares

**PROYECTISTA/ARQUITECTO:**

Louis Faure Dujarric

**CONSTRUCTOR:**

Mauricio Cremonte y León  
Fragnaud

**ESTILO:**

Modernismo, corriente  
Secesión Vienesa.

**DIRECCIÓN | LOCALIDAD:**

Jujuy 77, Mar del Plata.

**DECLARACIONES:**

Monumento Histórico  
Nacional, Resolución 2029/85,  
Decreto 325/89; Monum. Hist.  
Pcial, Ley 11.242; Ord. Mun.  
8342/91, 9564/94, 10075/95 y  
15728/03

**CATEGORÍA**

**PATRIMONIAL: A**

**ORDEN RELIGIOSA:**

Hermanas Franciscanas  
Misioneras de María (origen)  
Orden de los Hermanos  
Menores Franciscanos  
(actualmente)

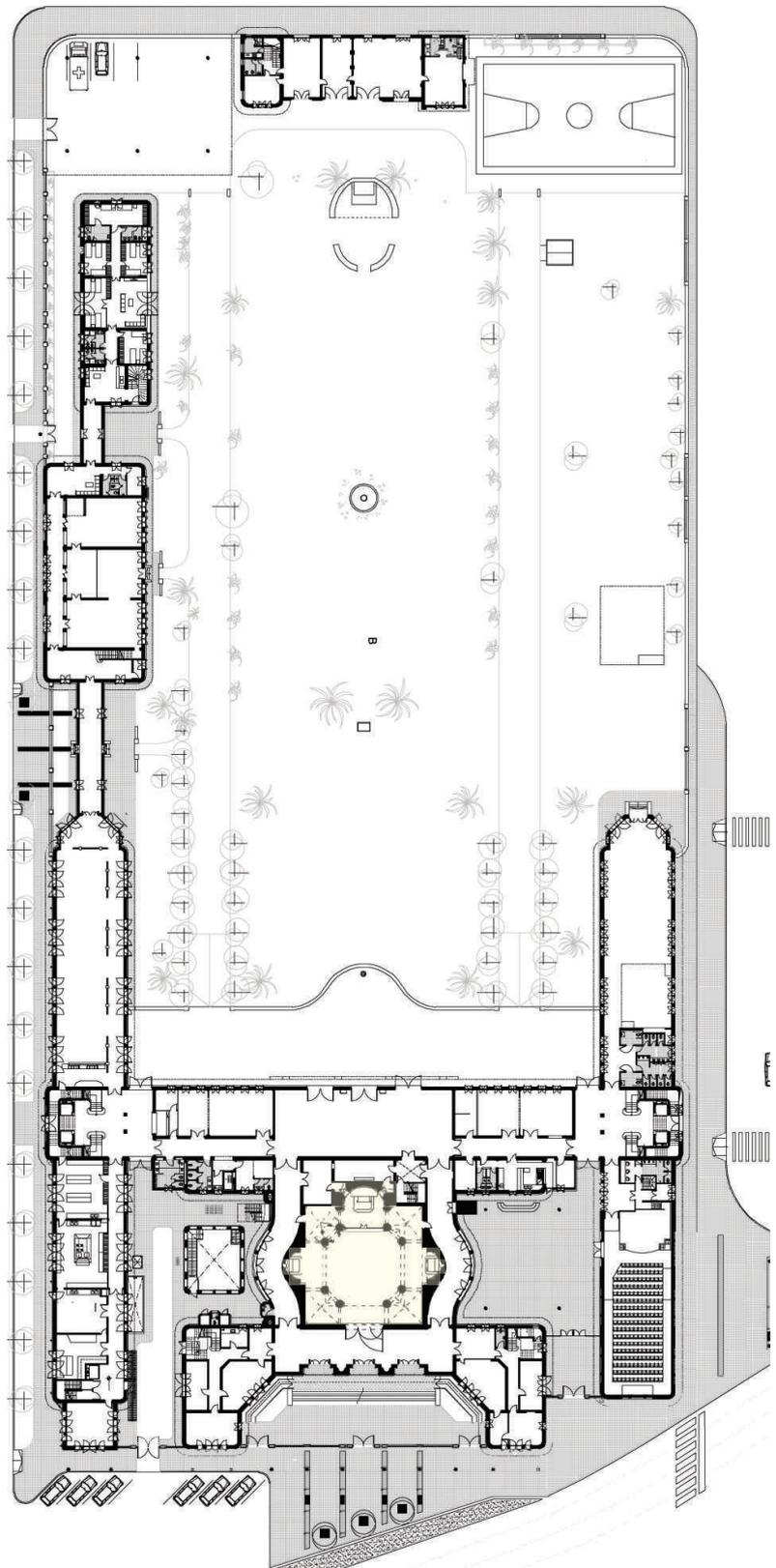
**DATOS CATASTRALES**

\* **CIRCUNSCRIPCIÓN:** VI

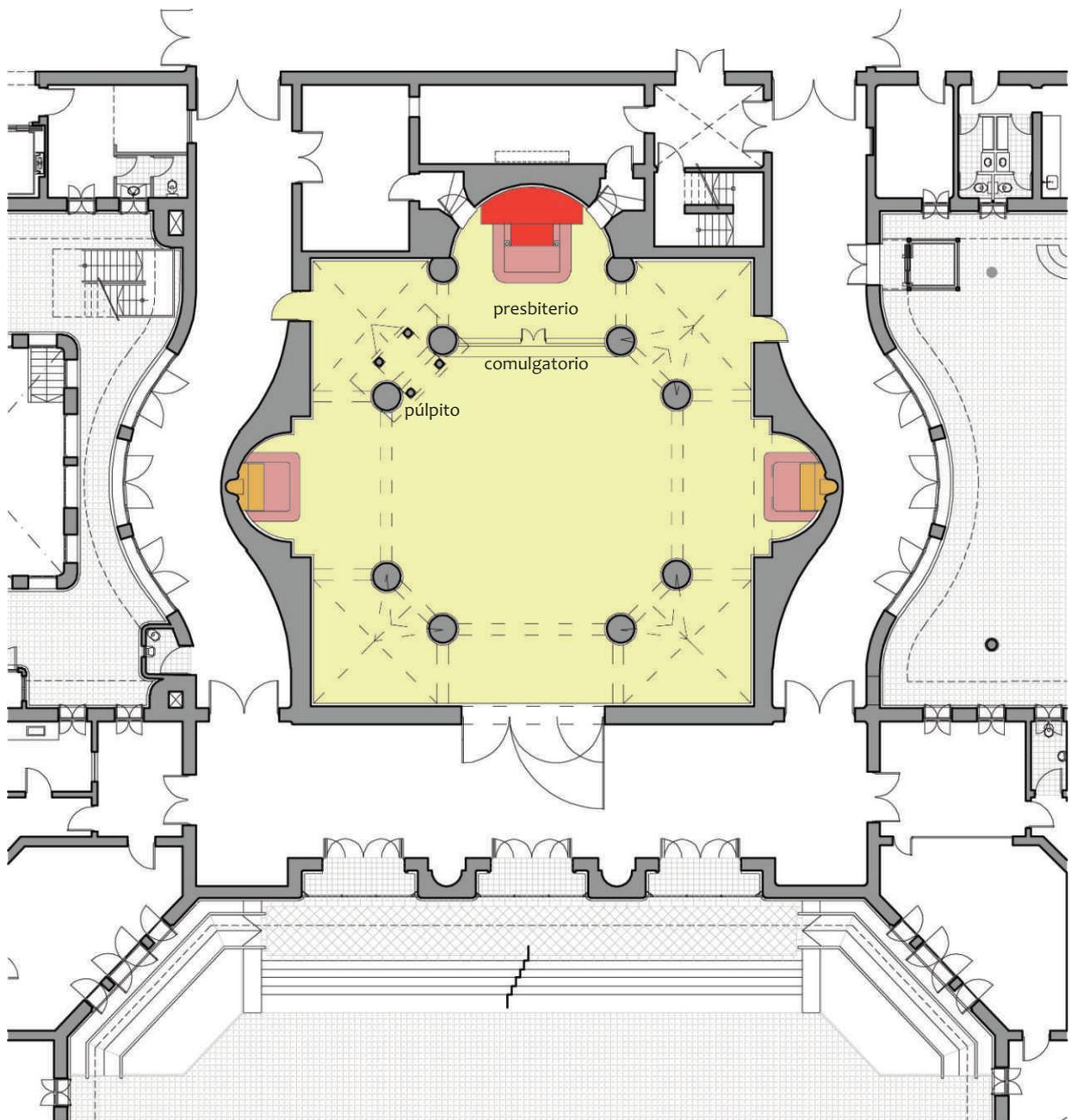
\* **SECCIÓN:** B

\* **MANZANA:** 182I

\* **PARCELA:** 1



PLANTA DEL ORATORIO  
UBICACIÓN RETABLOS



sin escala

REFERENCIAS

- área Oratorio
- área retablos
- retablo mayor
- retablos colaterales

**AÑO Y ESTILO:**  
1910-1912, neobizantino.

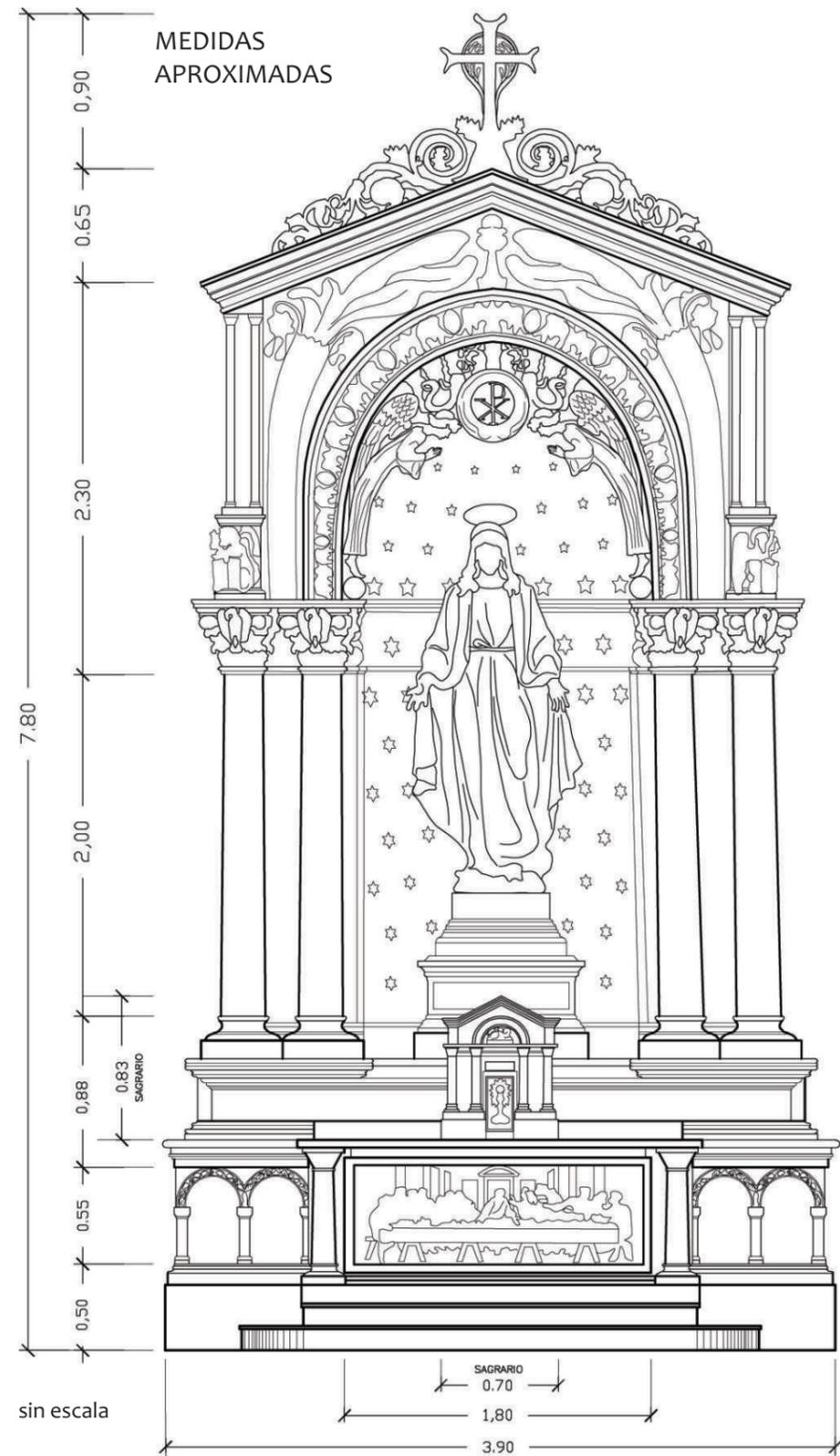
**PROYECTISTA/ARQUITECTO:**  
Louis Faure Dujarric.

**MOBILIARIO LITÚRGICO:**  
Curzio Caponetti - Esegui (Roma). Ornamentación francesa e italiana.

**REFERENCIAS SIMBÓLICAS:**  
número 8 (octógono planta, ocho columnas centrales, tracerías y lacerías formando ochos) | Rosa Mística y referencias marianas | colores simbólicos: rojo, encarnado y azul.

**MATERIALES:**  
roble de Eslovenia | mármol de Carrara | mármoles de Abisinia y Proconeso | bronce | esmaltes cloisonné | mosaicos y teselas.

RETABLO MAYOR DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN



CARACTERÍSTICAS DEL RETABLO

**Identificación:** Retablo mayor de la Inmaculada Concepción.

**Estilo y año:** neobizantino, 1910-12.

**Autoría:** L. Faure Dujarric | Curzio Caponetti-Esegi.

**Advocación/tema central:**

- cristológico
- mariológico
- hagiográfico (vida de santos)
- martiroológico (vida de mártires)
- angélico
- eclesiástico
- órdenes religiosas
- mixto

**Tipología y composición:**

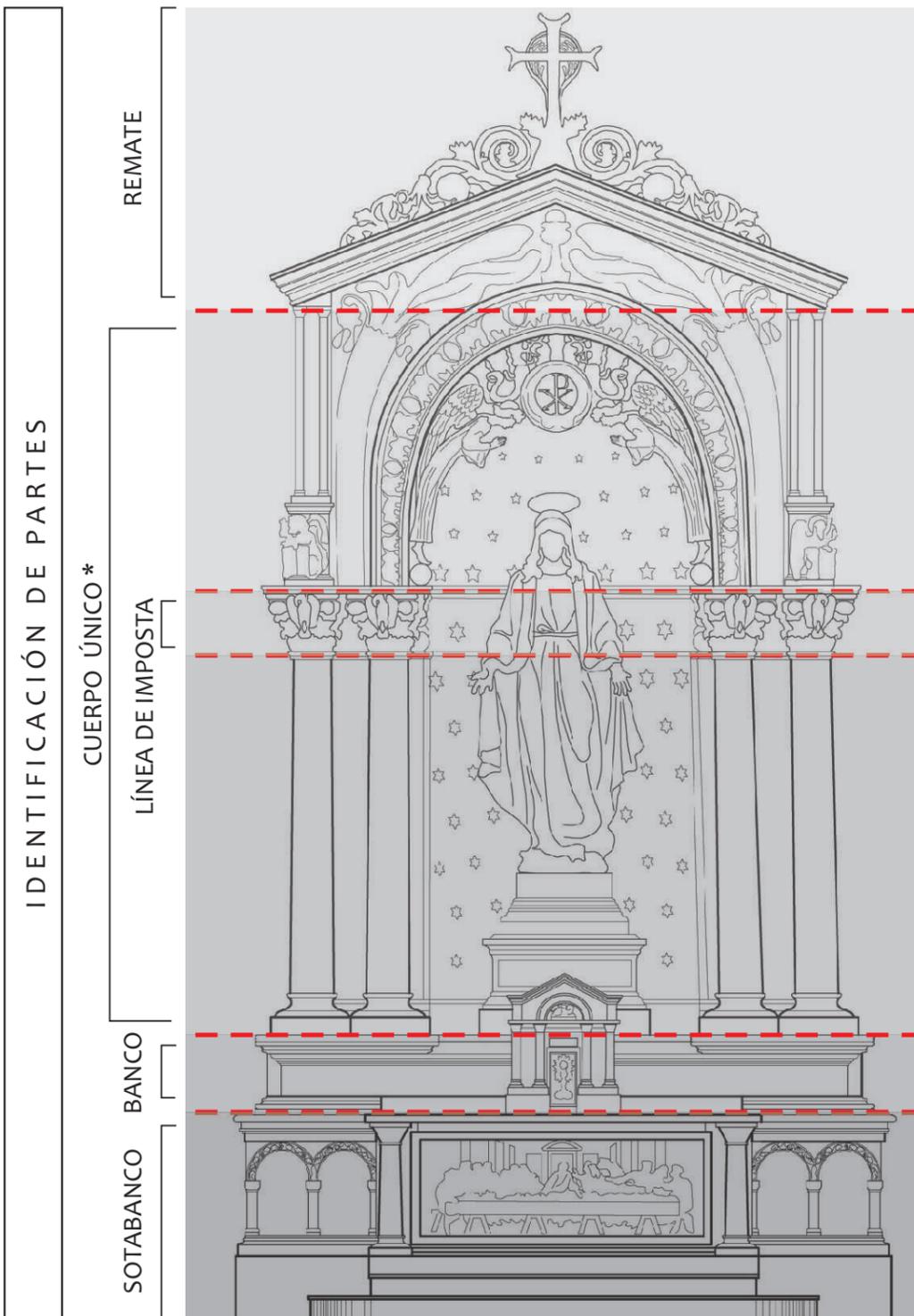
- General: sotabanco y banco, 1 cuerpo – 1 calle y remate.
- Planta: lineal.
- Forma: semi baldaquino.
- Función: eucarístico.
- Condición: original.

**Iconografía:**

- a. clasificación general:
- 1. escultura  2. pintura
  - 3. mosaico  4. mixto
- b. Tipo de imagen: de bulto, de la Inmaculada Concepción.  
Se complementa con imagen en mosaicos de Pantocrátor bizantino (fuera del retablo, en la cúpula del ábside)

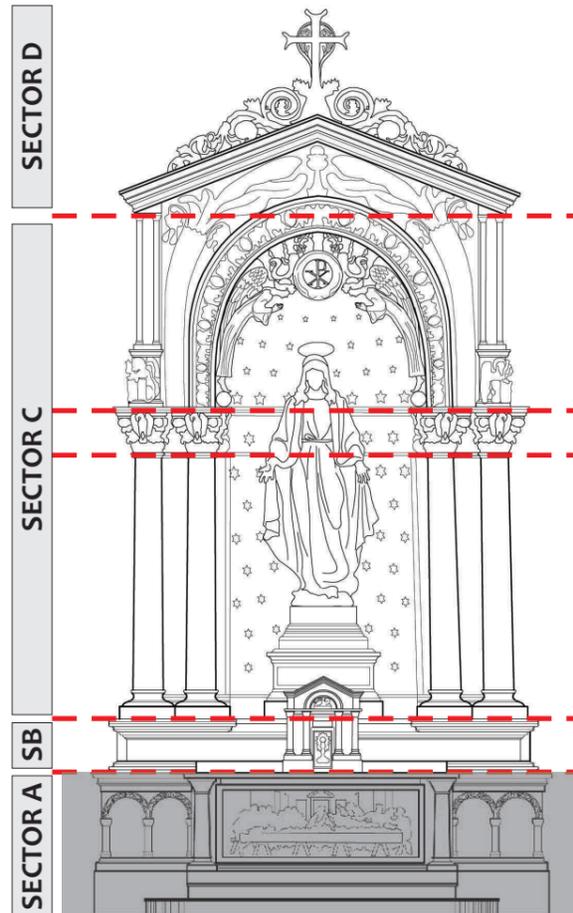
**Sistema de sostén:** retablo auto-portante. Apoyado sobre muro testero, sin reverso practicable.

**Repertorio ornamental:** relieves escultóricos tallados en mármol, tallas exentas en roble y en bronce aplicadas, teselas coloreadas aplicadas según patrón.

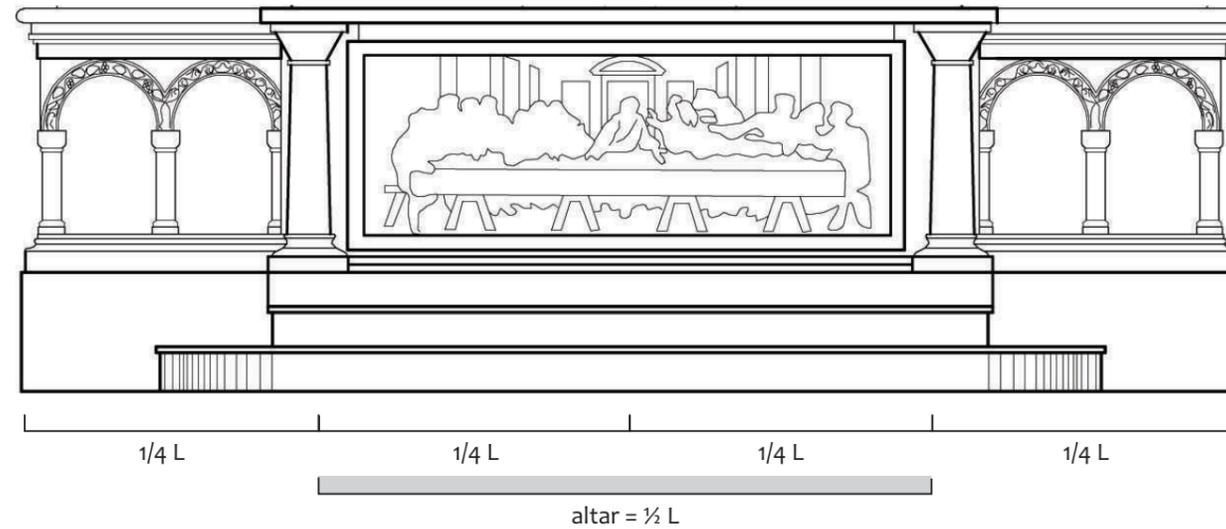


RETABLO CON ALTAR EN SOTABANCO | BANCO CON SAGRARIO  
\* CUERPO ÚNICO INTERRUPTIDO POR LÍNEA DE IMPOSTA

RETABLO MAYOR DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN



Sector A: SOTABANCO



Sotabanco en mármol blanco y molduras grises, con arquerías de medio punto decoradas con relieves de ramas, hojas y frutos de vid, alternadas con lacerías de hojas de acanto. Del tramo central del sotabanco se adelanta el altar, enmarcado por 4 columnas de mármoles policromos (las posteriores, semi columnas) con capiteles labrados. El frontal del altar muestra un sobre relieve en cerámica horneada, representando la Última Cena de Leonardo Da Vinci.

Mármoles importados de Abisinia (hoy Etiopía, en el cuerno de África), Proconeso (Turquía) e Italia, como el de Carrara. Variedades fuera del mercado nacional actual, similares al verde india, rojo alicante, rojo asiago, ónix madera, y marrón imperial, entre otros.



Izq.: relieve altar. Der.: La Última Cena de Leonardo Da Vinci, 1495-97, mural al temple y óleo, pintado en el refectorio del Convento de Santa María delle Grazie de Milán, para L. Sforza.



Escorzo, variedad de texturas y colores en mármoles.



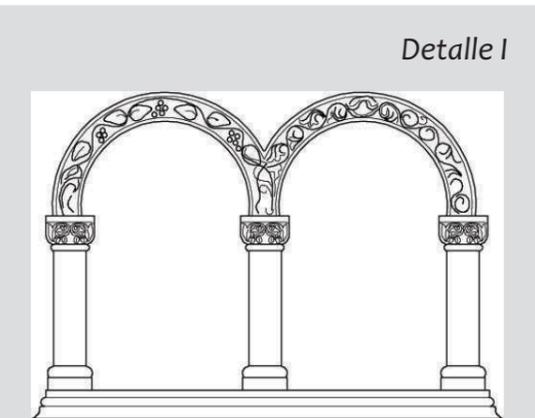
Escorzo de las arquerías y molduras del sotabanco.



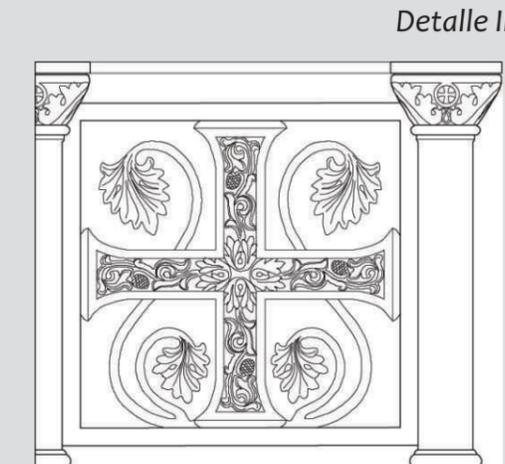
Lateral(es) altar.



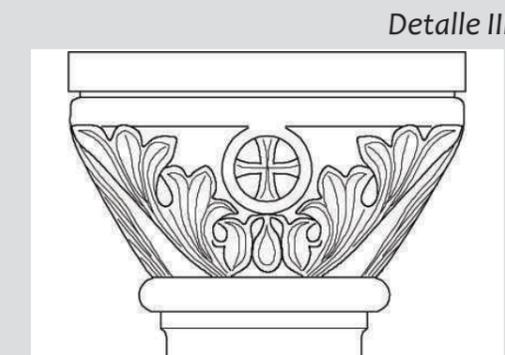
Relieves de los capiteles de columnas del altar.



Arquerías decoradas. Arcos alternados sucesivos, con vid (1º arco) y hojas de acanto (2º arco) formando lacerías. Capiteles con hojas de acanto estilizadas.

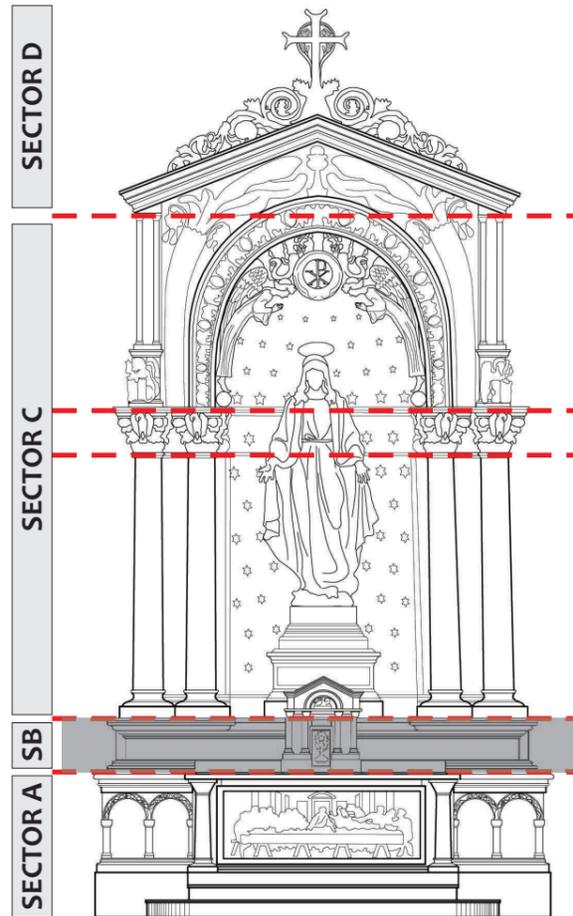


Lateral altar. Relieves de hojas de acanto. Al centro cruz griega con hojas de acanto y frutos de piña en su interior.

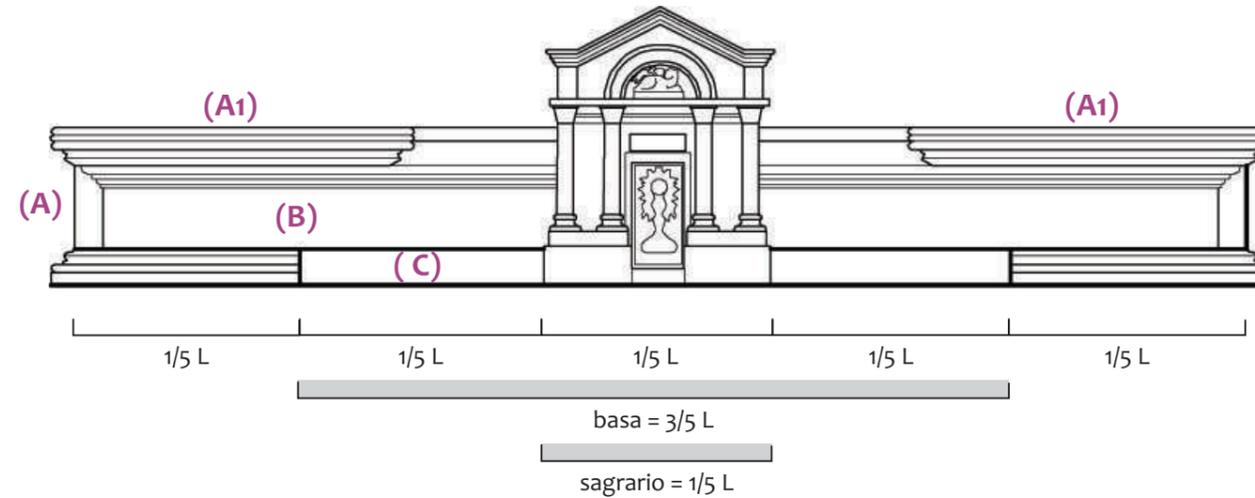


Capitel de columnas del altar. Relieves de hojas de acanto y cruz griega circunscripta en tondo.

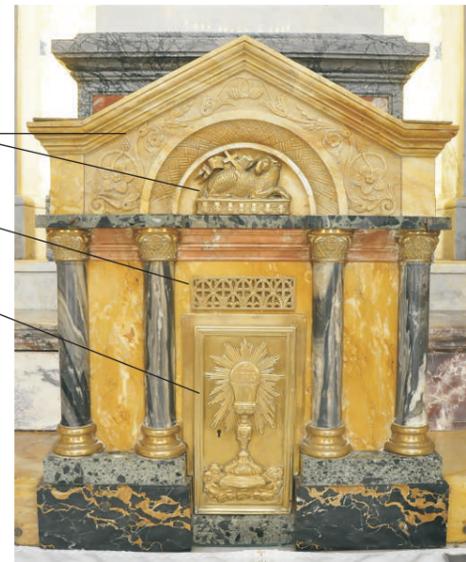
RETABLO MAYOR DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN



Sector B: BANCO



Detalle I y II  
Detalle III  
Detalle IV

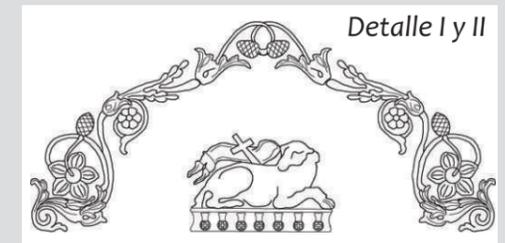


El sacrario conformado como una obra completa en sí misma se inserta en el banco, tiene seis clases de mármol distinto e imita la estructura general del retablo: basamento, cuerpo remarcado por columnas dobles a cada lado y remate tipo frontis que incluye arco de medio punto en el tímpano. El frente del sacrario remite a las fachadas de los templos clásicos. Relieves florales, la imagen del *agnus dei*, del copón de la eucaristía y una falsa rejilla de ventilación de semejanza con un trigel, en bronce, completan su ornamentación.

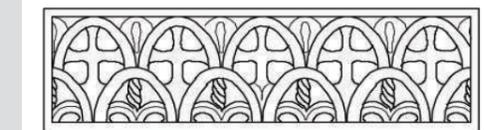
Banco en tres clases de mármol combinando sus colores: Carrara, morado marmolado y ámbar. El banco presenta tres niveles, cada uno materializado en un mármol distinto. El nivel posterior (A), de dimensiones mayores, en mármol de Carrara, presenta molduras simples tipo gola común e inversa, cuarto bocel y listel, que remarcen la base y el sector superior que será el apoyo de las columnas dobles del cuerpo del retablo (A1).

El nivel intermedio del banco (B), de apariencia marmolada, se interrumpe en su parte central para ubicar al tabernáculo -sagrario- que lo trasciende ocupando el próximo nivel inferior (se observa en la última fotografía de la tira inferior) sobre el que se apoya.

El último nivel (C), en mármol ámbar, es el de menores dimensiones y el que sirve de apoyo al sacrario. El sacrario supera en altura a los tres niveles juntos y se extiende más allá del banco ocupando el cuerpo central del retablo.



*Relieve sacrario.* Relieves sobre el mármol del frontis formando roleos florales. En el centro, un aplique repujado en bronce, rodeado de un arco de medio punto -foto-. La imagen del cordero con una cruz y estandarte con la inscripción en latín *ecce agnus dei -este es el Cordero de Dios-*. Se asienta en un libro con serie de cruces griegas en tondos, a modo de sellos.



*Ornato en bronce.* Pieza en relieve con falsa función de rejilla de ventilación. Sucesión de semicírculos -hostias- que encierran cruces y espigas de trigo, en referencia al pan de la eucaristía.



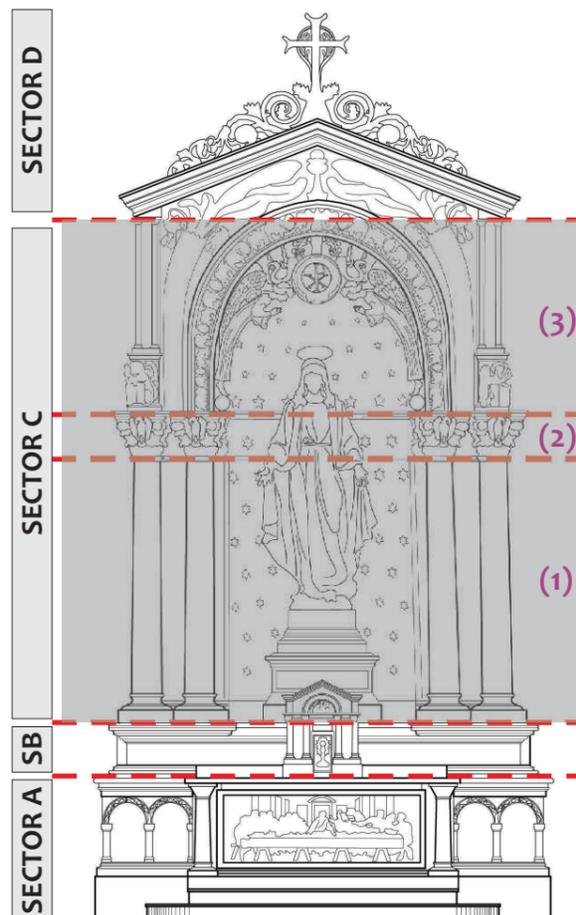
*Puerta en bronce.* Representa el copón con la hostia y el anagrama IHS -Jesús, Hijo Salvador- La hostia rodeada de rayos de divinidad y el copón con guirnaldas repujadas, espigas de trigo en la base y apoyo de nubes a los pies.

Información sobre el Cordero en ficha de simbología cristiana n°1



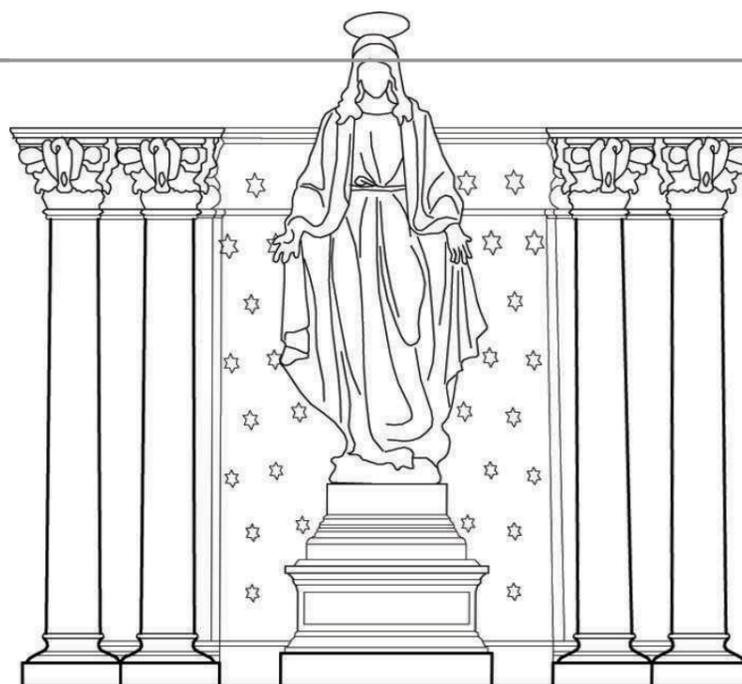
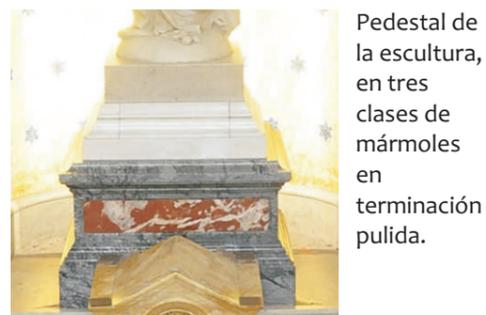
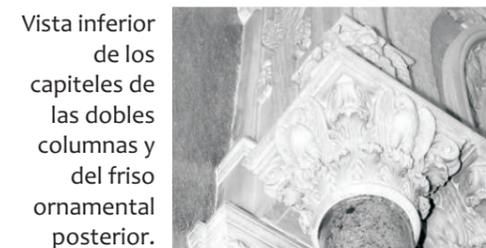
Imágenes del banco del retablo donde se observan los tres niveles que lo componen materializados en mármoles de diversos colores, y su apoyo sobre el sotabanco. El sacrario al centro se destaca particularmente por su diversidad cromática y el excelente trabajo de metalistería en su puerta, relieve superior y detalles de bases y capiteles de las columnillas frontales.

RETABLO MAYOR DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN



Sector C: CUERPO

Zona (1) y (2)



El cuerpo del retablo (retablo de 1 cuerpo y 1 calle) que se prolonga extensamente en altura, está flanqueado por dos pares de columnas dobles en mármol verde de Egipto, un par a cada lado. Sus bases son de líneas simples en mármol de Carrara, con la firma de sus autores (Detalle 1), y sus capiteles están inspirados en el orden corintio.

El cuerpo es interrumpido por una franja equivalente a un entablamento, delimitada virtualmente por molduras que se extienden horizontalmente sobre el muro de la hornacina y enmarcan los frisos detrás de las columnas dobles.

Los capiteles de las columnas, contenidos por el falso entablamento, además de estar profusamente decorados con motivos vegetales y volutas, se destacan por las tallas de aves. Asociadas a primera vista con águilas, lo más probable debido a la simplificación de las formas escultóricas bizantinas, es que se trate del pelícano o el ave fénix (ver ficha de simbología cristiana nº3)

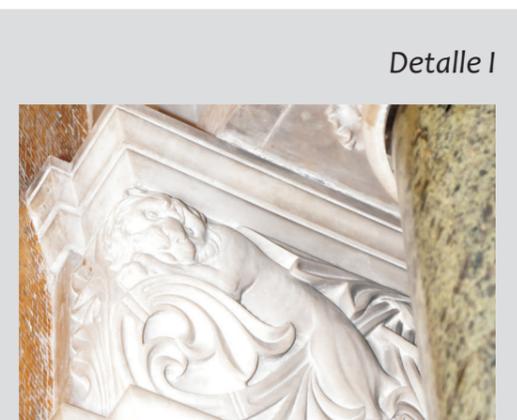
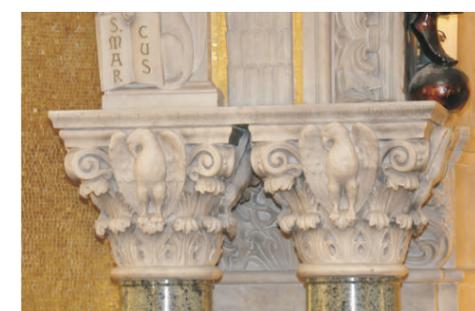
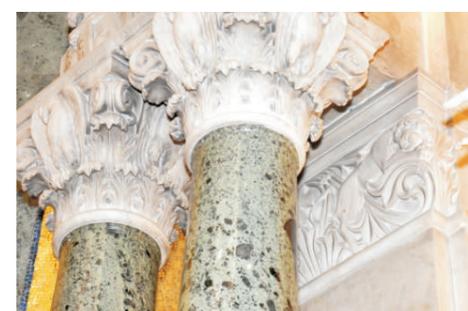
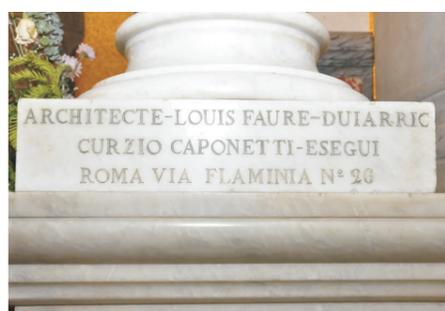
La imagen escultórica de la Inmaculada Concepción procede de la escuela francesa aunque fue esculpida en Roma, en una única pieza de mármol de Carrara sin uniones (ver ficha de simbología cristiana nº2)

El pedestal sobre el que se asienta la imagen combina tres tipos de mármol, que por diferencia de color, ayudan a que la imagen se destaque.

La hornacina que contiene la figura de la Virgen está

revestida de teselas doradas, propias del estilo bizantino y salpicada por siete filas de estrellas dispuestas en forma desfazada. Las estrellas azules se asocian a la contemplación y a la figura de María.

Detalle 1



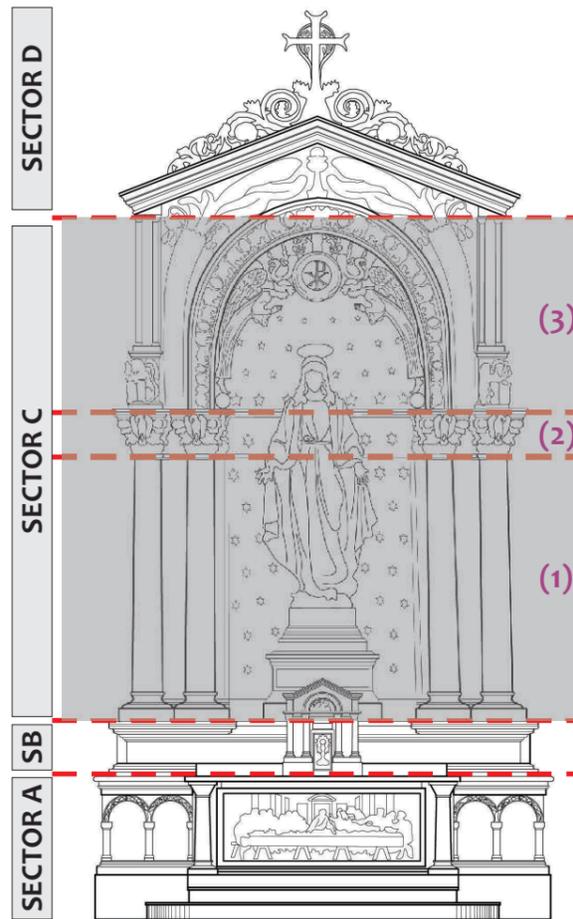
Friso. Detrás de las columnas dobles, casi oculto, el friso con relieves ornamentales presenta flores de lis en roleos vegetales y figuras de leones. Simbólicamente el león es Cristo, rey del universo. Se asocia su figura a la fuerza, la vitalidad, el sol, la sabiduría, misericordia, valentía y noble corazón.



Teselas de la hornacina. El fondo de revestimiento dorado se complementa con estrellas en teselas azules con centro rojo y contorno blanco. Por la letanías de la Virgen, donde se la nombra 'estrella de la mañana', las estrellas con asociadas a María.

Información de la iconografía de la escultura en ficha aparte de simbología cristiana.

RETABLO MAYOR DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN



Sector C: CUERPO

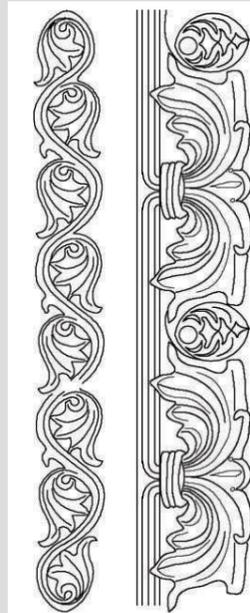
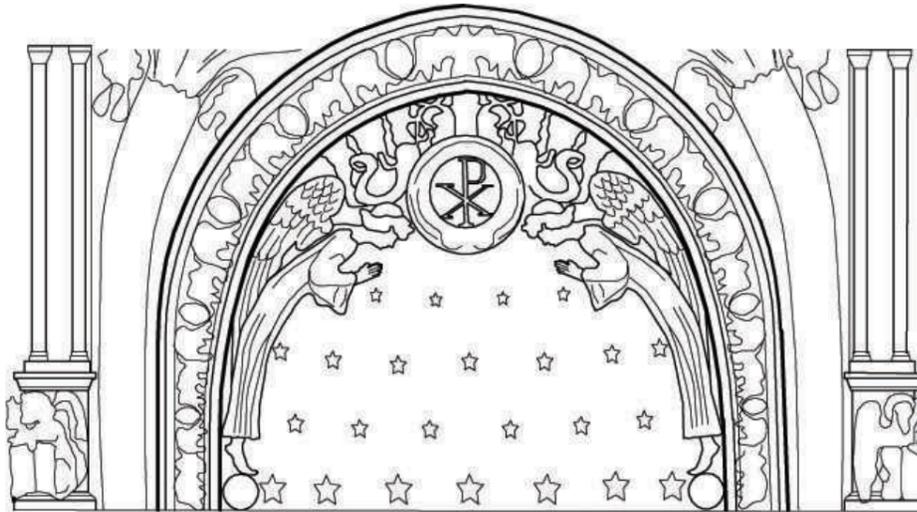
Zona (3)

El cuerpo del retablo en su parte superior (zona 3) se corresponde con la semicúpula de la hornacina que contiene la imagen titular.

El arco que describe está acompañado de meandros decorativos (detalle III) consistente en ramos de hojas de acanto que se entrelazan en sus extremos. Apoyados en los capiteles de las columnas inferiores izquierda y derecha (detalle I), dos estilizados ángeles tallados en roble de Eslavonia se apegan al arco y se inclinan hacia el centro, en custodia de la imagen de la Virgen y completando el significado simbólico.

Entre sus cabezas, un tondo con el anagrama de Cristo (ver ficha de simbología cristiana nº 4) y lacerías de acanto.

Enmarcando toda la composición vuelven a aparecer dobles columnas que flanquean el sector. En este caso columnillas esbeltas con decoración vertical entre ambas componentes del par (detalle II) en variante del motivo acanto. Estas dobles columnillas descansan sobre las figuras del tetramorfos (detalles V y VI) que representa a los cuatro Evangelistas (ver ficha de simbología cristiana nº 5). Entre estas figuras y el arranque del arco se erigen sendas palmeras datileras (detalle IV).



Detalle II y III

Meandros. Bordes decorativos contruidos en línea continua con motivos que se repiten. El primero corresponde a la decoración vertical entre columnillas dobles a cada lado del sector superior del cuerpo. El segundo motivo es el que acompaña el arco central y da marco a las figuras angélicas.

Rostro. Detalle de los rasgos del ángel derecho.



Detalle I



Apoyo de los ángeles de roble sobre capiteles de las columnas.

Detalle II



Ornamentación vertical entre columnillas dobles.

Detalle III



Meandro de hojas de acanto que acompañan el arco.

Detalle IV



Tronco de la palmera.

Detalle V



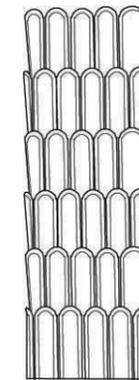
El tetramorfos: san Lucas y san Marcos.

Detalle VI



El tetramorfos: san Mateo y san Juan.

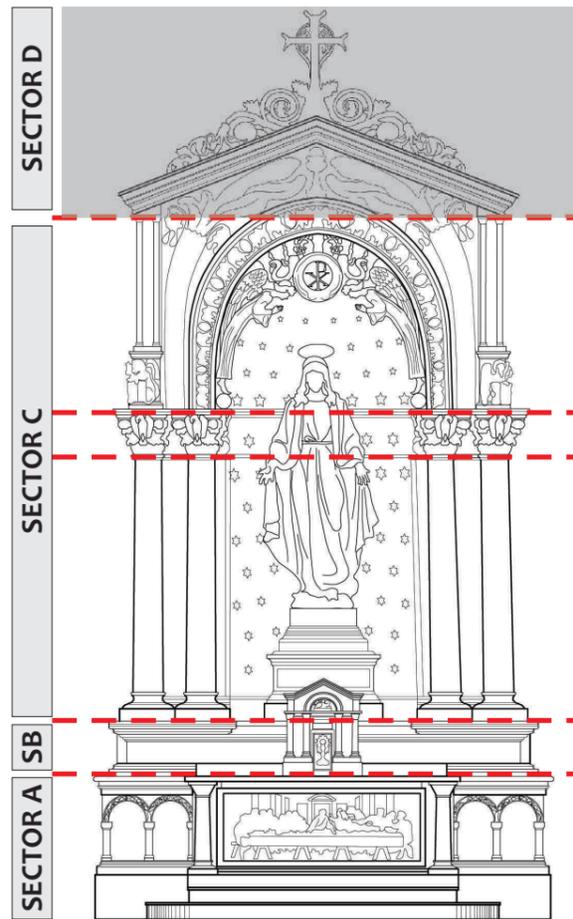
Detalle IV



Tronco. Detalle de la base del tronco de las palmeras datileras ubicadas entre el arco central y el tetramorfos.

Información de la iconografía angélica y de la representación del tetramorfos en fichas de simbología cristiana nº 4 y 5.

RETABLO MAYOR DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN



Sector D: **REMATE**

El remate del retablo continua con la complejidad simbólica de toda la composición.

Sobre el único cuerpo-calle constituido por la hornacina, se alcanzan las *enjutas* con motivos simétricos de palmeras datileras y sus frutos, en relieve sobre teselas doradas.

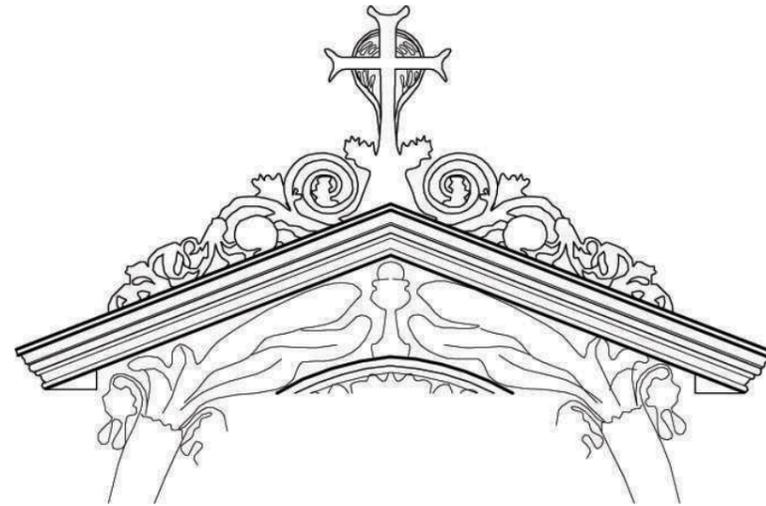
Las *dátiles* de estas palmeras, importantes en la región del Magreb, acompañaron a Moisés y al pueblo en el largo camino por el desierto hacia la tierra prometida, siendo alimento y elemento medicinal (conjunto de Detalles I, frutos reales y figurados).

En el eje de simetría de ambas palmeras un relieve aplicado en bronce muestra un copón donde asoma la eucaristía. La hostia contiene el anagrama IHS, Jesús Hijo Salvador (detalle III)

Su ubicación en el centro del tímpano refleja que la Eucaristía es el centro de la Fe, el misterio más elevado y sublime.

Culminando el frontón, la cornisa inclinada, y sobre ésta a modo de *acrótera*, una notable composición en bronce formando roleos de ramas y hojas de vid, con sus racimos de uvas (detalle II). Su extensión ocupa casi el largo de la cornisa.

Como culminación de la *acrótera*, una cruz latina elevada sobre un tronco de vid, con los extremos de sus brazos decorados y a modo de anillo central, espigas de trigo (detalle IV).



Detalles I



Detalle II



Detalle III



Detalle IV

Relieves de palmeras datileras: tronco, hojas pinnadas y racimos de dátiles.

Roleos en ramas y hojas de vid, con racimos de uvas alusivos a la eucaristía (vino: sangre de Cristo)

El copón de la Eucaristía en el centro, sobre el eje de simetría de la composición.

La cruz rodeada de espigas de trigo, rematando la *acrótera*.

COMPLEMENTOS

Aplicados sobre muro del ábside, por sobre el remate del retablo.



Frisos ornamentales 1. Motivos en madera dorada y policromada formando flores circulares de ocho pétalos que evocan a la Rosa Mística.



Frisos ornamentales 2. Motivos de hojas de acanto, combinados con abstracciones geométricas conteniendo cruces.



Rostros de querubines dorados y policromados.



*Pantocrátor* bizantino en teselas policromadas sobre ábside de teselas doradas. Lo acompañan palmeras datileras y cocoteras.

## 5.3– Caso 2.

### 5.3.1 – La Catedral de san Pedro y santa Cecilia.

Con la inauguración del Bristol Hotel, en las temporadas veraniegas el pueblo de Mar del Plata se consagró como el único balneario del país. La gran cantidad de turistas durante los meses estivales hizo que la pequeña Capilla Santa Cecilia no fuera lo suficientemente espaciosa como para contener a todos los feligreses que asistían a las misas.

Es así como el 25 de octubre de 1892, a 18 años de la fundación de Mar del Plata, y frente a la necesidad de contar con una Iglesia más grande que la Capilla Santa Cecilia, se formó la Comisión encargada de recolectar los fondos necesarios para levantar un templo acorde con el desarrollo de Mar del Plata.

La Comisión fue integrada por: Presidenta: María Luro de Chevalier; Vicepresidenta: Casiana Luro de Rouaix (hijas de don Pedro Luro, primer propulsor de la zona); Tesorera: Josefa Uriburru de Girondo (madre del poeta); Secretaria: Mercedes Amadeo (de familia cordobesa); Vocales: Carolina Lagos de Pellegrini (esposa del presidente de la nación), Juana Leloir de Molina (propietaria de laguna La Brava), Matilde Martínez Bayá de Peralta Ramos (donaría luego la iglesia de la Asunción), Petrona Heguilor de Imaz, Clara Leloir de Demarchi, Isabel Elortondo de Martínez de Hoz, Julia Helena Acevedo Larrazábal de Martínez de Hoz (fundadora y presidenta del Hospital Mar del Plata), Josefa Fernández de Fonseca Vaz y Petrona U. de Fernández.

Una vez formada esta Comisión de Señoras, se envió al gobierno de la ciudad una nota manifestando el deseo de construir una Iglesia más grande para la ciudad, *“por ser la población de cinco mil habitantes y necesitar una iglesia que pueda contener al menos mil personas”*, alegaban.

El 16 de noviembre de 1892, el jefe comunal Sr. Clemente Cayrol contestó la nota a la Presidenta en ejercicio, Sra. Casiana Luro de Rouaix dándole cuenta de la aprobación por parte del H. Consejo Deliberante de lo solicitado, *“facultando ampliamente a la Comisión de su digna presidencia para que tome a su cargo todos los trabajos necesarios a fin de dotar a este pueblo de un templo digno de la importancia que va adquiriendo...”*

Luego de esta aprobación, fue nombrada la subcomisión municipal de vigilancia de la obra, integrada por Jacinto Peralta Ramos, Girondo y Rouaix, haciéndose cargo de los planos y de la construcción el arquitecto e ingeniero Pedro Benoit quien no cobró honorarios por su trabajo, aportando así grandemente a la causa. Los constructores fueron Adán Gandolfi, un italiano que junto a Benoit había trazado las calles de La Plata y Juan Lazzari, otro italiano de apenas 29 años, nacido en Como.

Durante todo 1892 las distinguidas damas se dedicaron a recolectar los fondos y en la temporada siguiente, el 18 de enero de 1893 tuvo lugar la bendición y colocación de la primera piedra en la plaza Colón (hoy plaza San Martín). Este hecho tan esperado por la comunidad hizo que el

mismo jefe comunal emitiera un decreto declarando feriado municipal a ese 18 de enero. La colocación de la piedra básica de la Iglesia de San Pedro dio lugar a una ceremonia presenciada por la población y la colonia veraniega, donde fueron bendecidos los cimientos de la obra ya abiertos y el lugar destinado a la Iglesia, y pronunció un discurso el Arzobispo Dr. Aneiros.

La obra, de 1.340 metros cuadrados de superficie, demandó 12 años, un plazo relativamente corto para las técnicas de construcción que aún se aplicaban en la época. En estilo neogótico con elegantes líneas geométricas en la torre central, la alta y fina aguja rematada en una cruz y las simétricas torres laterales se ejecutaban sin pausa mientras la Comisión de Damas hacía nuevas gestiones para acelerar la terminación del templo y poder añadirle una Casa Parroquial. Es así que, pedido mediante, se consigue por parte del gobierno municipal una subvención mensual para encarar la obra complementaria.

Numerosas donaciones acompañaron el crecimiento de la Iglesia San Pedro, como el piso íntegro de mosaico inglés, donado por Arturo Z. Paz y Estanislada Anchorena; el Altar Mayor donado por la familia de Don Pedro Luro; el comulgatorio gótico, en piedra labrada de la localidad, donado por el Dr. Bernardo de Irigoyen, Gobernador de la provincia de Buenos Aires; el órgano, construido en Italia, que fue costado por suscripción de fieles; y el techo de tejas vidriadas de colores -algunas de las cuales llegaron rotas desde Europa y hubo que reponerlas por intermedio de la casa Moore y Tudor-, que fue donado por el doctor Juan Antonio Fernández y su esposa Rosa Anchorena.

El púlpito fue aportado por Concepción Unzué de Casares y el *vía crucis* en cobre esmaltado por Teodolinda Fernández de Alvear. Las dos puertas laterales se deben a la condesa de Sena, Josefa Fernández de Fonseca Paz, y las dos anexas a la mayor de entrada, a Marta Unzué de Blaquier. A medida que pasaban los años, la iglesia iba tomando forma con numerosas donaciones de vitrales y columnas de la nave central.

El domingo 28 de febrero de 1897 habiendo concluido la construcción del techo del templo, se ofició por primera vez una misa, contando con la presencia de autoridades, la Comisión de Damas, vecinos y veraneantes. Años tardó aún el templo antes de tener sus flechas y arbotantes concluidos no obstante realizarse los trabajos con celeridad. Para ese entonces, el arquitecto había fallecido, por lo que la obra quedó a cargo de su hijo Pedro J. Benoit.

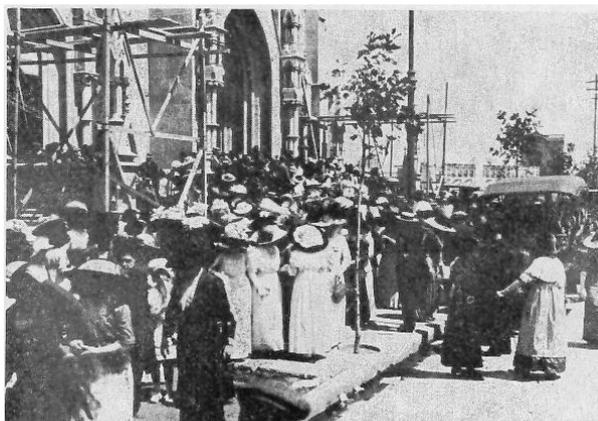
La Parroquia que venía funcionando en la Capilla Santa Cecilia se trasladó en el año 1902 a la Iglesia San Pedro, y la inauguración total del templo tuvo lugar el 12 de febrero de 1905, presidida por Mons. Dr. Juan Terrero, Obispo de La Plata. La primera misa oficiada en el Altar Mayor después de su inauguración fue celebrada en memoria de Don Pedro Luro y su esposa Doña Juana Pradere de Luro, el jueves 16 de febrero de 1905.

El Cura Vicario Dr. Luis María Fantón desarrollaría una intensa labor, disponiendo la construcción de una amplia Sacristía y Casa Parroquial cómoda. El proyecto fue encargado por Elisa Alvear de Bosch, al padre salesiano Ernesto Vespignani, arquitecto inspirado en las corrientes medievalistas (románico, lombardo, bizantino, gótico), y más tarde, en 1920, intervino con aportes y modificaciones el arquitecto Basset Smith, quien trabajó en el cuerpo de transición entre la casa Parroquial y el templo.

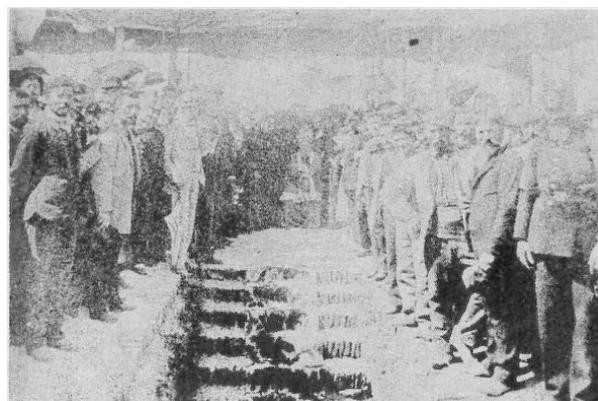
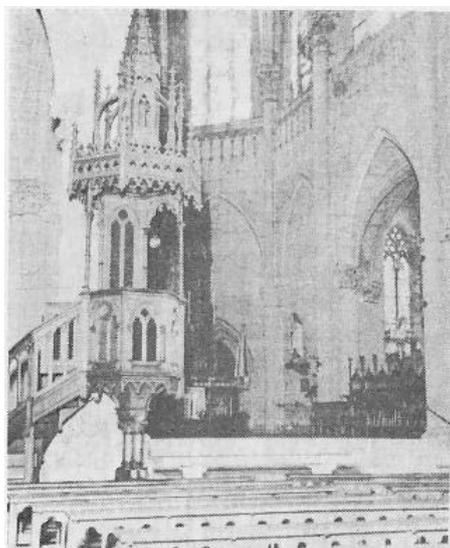
El Padre Fantón también se ocupó del Bautisterio contiguo a la Sacristía y con comunicación al despacho parroquial. Verdadera joya de buen gusto realizada con una donación de la señora Inés Ortiz Basualdo de Peña, luce frescos de Utrillo que ilustran pasajes de la infancia de Jesús, y que se combinan con *panneaux* de mármol rosa separados por un friso de mármol blanco.

El 2 de enero de 1924 el Sumo Pontífice Pío XI elevó al templo parroquial dedicado a Pedro Apóstol y Cecilia, Virgen y Mártir, a la dignidad de Basílica Menor debido a las reliquias que se encuentran en la Cripta y pueden visitarse, bajo el Altar Mayor. Entre ellos un trozo de la Vera Cruz (hoy desaparecido por hurto) y reliquias de santos mártires romanos, entre ellos Severo, Máximo, Elpidia, Gracia, Donato y Justino, y principalmente Santa Cecilia. Todas reliquias autenticadas por el Vaticano (393 reliquias *ex corpore*, expuestas en cofres góticos, sellados y lacrados). Además el templo tuvo desde el 20 de enero de 1929, cinco magníficas campanas: Clara (1542 kilos), Ercilia (1245 kilos), Ernestina (2165 kilos), Inés (892 kilos) y Josefina (3075 kilos).

El título de catedral le llegó casi 30 años después del de basílica. Fue el Papa Pío XII el que, al crear la Diócesis de Mar del Plata, le concedió al templo esa denominación.



*Iglesia san Pedro en construcción vista desde el puente del arroyo "Las Chacras" en la actual Plaza San Martín (izq.) Salida de misa de la Iglesia San Pedro en construcción (der.) El púlpito, magnífica obra de ebanistería (abajo izq.)*



*1893, colocación de la piedra fundamental. Los padrinos: Roque Saénz Peña y la Sra. Casiana Luro de Rouaix –en representación del gob. de la pcia. Dr. Costa y su esposa, respectivamente-. Se hallaban presentes el Arzobispo Aneiros, el intendente Martínez Bayá, el ing. Benoit, el constructor Adán Gandolfi, vecinos de la zona.*

## Los Benoit

El Pedro Benoit ingeniero y arquitecto que proyectó y dirigió hasta su muerte la Iglesia de san Pedro, es el eslabón medio de una cadena de 3 generaciones bajo el nombre de 'Pedro Benoit'.

El primero de ellos, **Pierre Benoit** o Pedro Benito Benoit (Calais 1794 –Bs. As. 1852), francés, ingeniero y marino, llegó a Buenos Aires durante el directorio de Pueyrredón y colaboró con Próspero Catelín en la ejecución del pórtico neoclásico de la Catedral de Buenos Aires. Fue nombrado por Rivadavia como constructor de planos en el Departamento de Ingenieros, y luego, por Dorrego, Director del Departamento Topográfico. Convertido el año de su muerte, en miembro del Consejo de Obras Públicas, se lo designó arquitecto civil y naval.

Como proyectos enteramente suyos se conocen un teatro diseñado -pero no realizado- para Montevideo (1834), el mausoleo de la familia de Rosas (aprox. 1838), y un pabellón efímero para la Plaza de Mayo. También la casa del general Pacheco en Buenos Aires (1847).

Existe una versión que lo presenta como un personaje misterioso, indicando que sería Luis XVII, hijo de Luis XVI y de María Antonieta de Francia y que habría logrado fugarse de la prisión del Temple. En parte esta 'leyenda' se debe al escritor Manuel Mujica Láinez que la incluyó en su libro 'Misteriosa Buenos Aires'. Más tarde esta versión fue desmentida por pruebas científicas, pero sigue perdurando en el imaginario colectivo.

El segundo de ellos, **Pedro Simón del Corazón de Jesús Benoit** (Bs. As. 1836 – M.d.P. 1897), argentino, hijo de Pierre Benoit, inició su tarea profesional en la ingeniería militar a los 16 años. Junto a su padre ingresó al Departamento Topográfico en calidad de meritorio y actuó bajo la dirección del coronel José Arenales, presidente del Departamento y al lado de los agrimensores German Khur, Carlos Glade, Saturnino Salas y Manuel Eguía. A esa edad trabajó con este último profesional preparando la defensa de la ciudad de Buenos Aires durante el sitio que el general Lagos puso a la ciudad en 1852.

Más tarde, intervino en la confección del plano topográfico y catastral de Buenos Aires y participó en la delineación y apertura de calles cerradas por grandes quintas y residencias veraniegas. Al tiempo comenzó a ocupar cargos de responsabilidad en el Departamento Topográfico -convertido luego en Dirección de Geodesia-.

Amante de la arquitectura, la planificación y el urbanismo, replanteó y trazó numerosos pueblos con lo que ganó el diploma de agrimensor, otorgado a sus 25 años, en 1861 por la Escuela de Agrimensores del Departamento Topográfico. Su labor personal representa la de mayor volumen de su época, abarcando 1800 proyectos realizados principalmente al frente de sus equipos de trabajo desde la función pública.

Con la federalización de Buenos Aires, se planteó la necesidad al Dr. Dardo Rocha de buscar un lugar de asiento para la capital provincial, y el autor de la traza y cuadrícula fue Pedro Benoit a quien el Departamento de Ingenieros le otorgó el título de ingeniero civil de la provincia en 1882. Lo más recordado de sus actuaciones se centra precisamente en torno a la fundación de La Plata, con la traza de su casco urbano y del puerto de Ensenada.

El proyecto de los edificios públicos de la ciudad iba a ser resultado de un Concurso Internacional, pero el jurado sólo aprobó las propuestas para el Palacio Municipal y la Legislatura; por lo tanto Dardo Rocha encargó a Benoit el proyecto y dirección de la construcción de los edificios públicos que no habían sido aceptados en el certamen. Así se ocupó de la Catedral de La Plata, el Observatorio Astronómico, el Hospital Melchor Romero, los Ministerios de Hacienda y de Gobierno, el cuartel de Policía, la cárcel, el correccional, la usina y el cementerio, además de la casa propia de Dardo Rocha. También fue su creación la Iglesia San Ponciano. Al finalizar los mismos el ingeniero Benoit también recibió del Departamento de Ingenieros, el título de arquitecto.

En 1891 fue concejal electo de la primera municipalidad por votación popular y más tarde designado Comisionado Municipal luego de la revolución que derrocara al gobernador D. Julio A. Costa. Presidente del Departamento de Ingenieros y miembro del Directorio del Banco Hipotecario Nacional, fue uno de los personajes de fines del siglo XIX que contribuyó a la imagen de un país pujante y progresista.

A él se debe la creación de la escuela Santa Catalina, donde se formaron los primeros agrimensores argentinos, las obras de canalización y rectificación del Riachuelo, el Museo Etnográfico y el Mercado Central de Buenos Aires (demolido). Dentro de la provincia fueron suyos los trazados de Quilmes, San Pedro, Mercedes y Magdalena, entre otros; los cementerios de Morón, Merlo, Moreno, Ensenada y San Justo; los templos parroquiales de Merlo, Ensenada, San Justo, San Vicente; las catedrales de Mar del Plata y de Azul; y las municipalidades de San Isidro y Cañuelas.

Cultivó una arquitectura renacentista italianizante para las instituciones de gobierno y la función residencial, y las líneas del gótico medieval para lo religioso, en definitiva “*un intérprete fiel de los criterios eclécticos del momento*”<sup>1</sup> Horacio Pando en una memoria de su actuación señala “*Benoit hijo se mueve en otra etapa de la vida argentina, la del triunfo del liberalismo y de todas las implicancias que suponía, principalmente, la integración al capitalismo inglés y europeo que entraba en esa época en su más furiosa carrera internacional e imperial. Esa etapa del país, bosquejada según los modelos extranjeros en boga, significó la desaparición de cualquier modalidad española y ‘retrograda’*”<sup>2</sup>

En cuanto a su obra en Mar del Plata propiamente, proyectó y dirigió el encargo de la Iglesia San Pedro que le otorgaron la Señoras de la Comisión de Damas hasta su muerte el 4 de abril de 1897. Murió en Mar del Plata a los 61 años. En esta ciudad vivió en una residencia ubicada en Av. Colón entre Lamadrid y Las Heras, y también colaboró con Arturo Z. Paz, Ernesto Tornquist y Martín Biedma en un importante plan de urbanización de playa Bristol.

Dardo Rocha en su entierro lo recordó por su capacidad y honradez, haciendo alusión al manejo siempre honesto que Benoit había hecho de las enormes sumas de dinero pertenecientes a las obras en construcción.

---

<sup>1</sup> CACCIATORE, J. “Pedro Benoit”, en *Revista Summa* n° 203, 1984. Pág. 23.

<sup>2</sup> PANDO, H., “Los Benoit: dos generaciones de arquitectos”, en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, N° 18 (1965). Pág. 127.

El tercer Benoit, es **Pedro J. Benoit** (1861 – 1919), también arquitecto, quien quedó a cargo de la obra de la iglesia San Pedro en Mar del Plata al fallecer su padre. Él continuó con la dirección igualmente de forma honoraria como su padre, hasta su finalización.

A Pedro J. se le atribuye el diseño de los altares y retablos de la Catedral, encargados para su realización a una casa en París, de la que no se cuentan datos.

*Algunas obras de Pedro Benoit en La Plata*



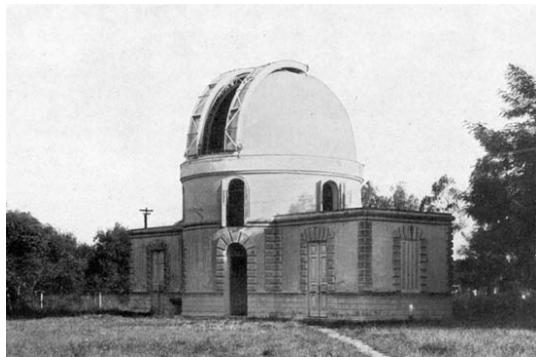
*El Departamento de Policía en 1884*



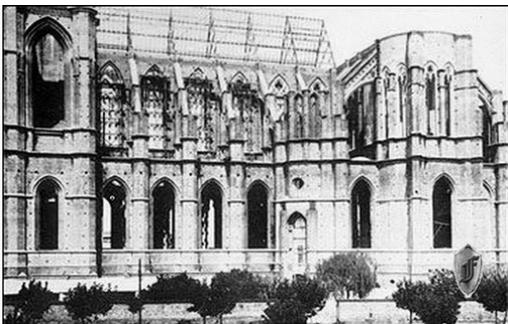
*Iglesia de San Ponciano*



*Cementerio*



*Sector del observatorio astronómico*



*La Catedral en construcción*



*Casa de Dardo Rocha, hoy casa-museo*

## Romanticismo y neogótico

El neogótico fue la arquitectura predominante del Romanticismo, movimiento nacido y difundido en las primeras décadas del siglo XIX como contradicción frontal a la cultura neoclásica y al proceso liberal capitalista en general. El Romanticismo estaba enraizado en ciertas corrientes de la filosofía alemana y de la literatura inglesa, del mismo modo que el Neoclasicismo lo estaba en las de la filosofía francesa del siglo XVIII. Como movimiento contestatario, el Romanticismo del siglo XIX opuso su Neomedievalismo nacionalista, al Neoclasicismo internacional, así como en los órdenes social y económico enfrentó a la Revolución Industrial inglesa con el movimiento de *Arts and Crafts*, al capitalismo posliberal con el socialismo europeo, el laborismo evangélico británico, y el neoliberalismo americano de Henry George.<sup>3</sup>

En el Río de la Plata, el neogótico apareció casi en simultáneo con Europa, en obras referidas al culto -aunque no siempre católico- como la capilla del cementerio protestante (1833), la Iglesia de la Congregación Evangélica Alemana (1851), la Iglesia Presbiteriana Escocesa de San Juan (1854), la Primera Iglesia Metodista (1871), y la Iglesia Anglicana de la Santísima Trinidad (1872) entre otras varias. En el ámbito católico se destacan la Basílica de Luján, de Ulrico Curtois, la Catedral de Mar del Plata y de La Plata, ambas de P. Benoit, la de San Isidro, de Dunant y Paquin, la de Mercedes, de Fleury Tronquoy, la capilla Stella Maris de Mar del Plata y la Iglesia del Carmen en Córdoba.

En la arquitectura civil, el neogótico se reflejó en castillos rurales y urbanos, y algunos edificios institucionales (cárceles, tiros federales, facultades, colegios). En Mar del Plata, por ejemplo la sede del Pidgeon Club recibió esta influencia.

El templo de la Iglesia Catedral de Mar del Plata y los diversos bienes muebles de carácter litúrgico que lo complementan, son claramente de inspiración gótica. El destacado lugar que hemos visto ocupar al neogótico entre las corrientes estilísticas cercanas a 1900, se debe en particular a su empleo en el campo de la arquitectura religiosa, donde se lo tuvo por estilo esencialmente sacro.

Mencionan Martini y Peña que *“a comienzos de este siglo (se refiere al XX), pensar en una iglesia, en una capilla o incluso en muebles para uso eclesiástico y en ornamentos litúrgicos, significaba imaginar de inmediato una profusión de arcos ojivales, de pináculos o de tracerías góticas, llevados al tamaño que se quisiese, desde aquél de una inmensa catedral hasta el de un altar, una silla o un copón de oro. Como variante, en vez del neogótico eclesiástico, sólo había un par de alternativas cuyas características se le comparaban, en cuanto apropiadas para el arte sagrado; eran el románico y el bizantino, que también habían florecido en culturas donde lo religioso jugaba preponderante papel e igualmente venían rodeados por una brumosa aureola medieval”*<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Cfr. LIERNUR, J. F. y ALIATA, F., *Diccionario de Arquitectura en el Argentina*, AGEA, Buenos Aires, 2004. Término ‘Romanticismo (arquitectura del)’. Pág. 188.

<sup>4</sup> MARTINI, J. y PEÑA, J., *La ornamentación en la arquitectura de Buenos Aires, 1900-1940*. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Bs. As., 1967. Pág. 33

Pero más allá de la forma arquitectónica, lo que hacía tan preferido al neogótico es una asociación externa ajena a la disciplina, y ésta es el considerar que el gótico representa al medioevo cristiano.

Siendo aquella época de referencia esencialmente religiosa, el neogótico adquirió atributos que correspondían en rigor a personas o a culturas pero no a edificios; *“por una trasposición, virtudes de los hombres que los produjeron fueron asignadas a los objetos producidos”*. Virtudes o vicios morales de los hombres, ideas sociales, políticas o religiosas fueron asociados a los edificios a través del estilo.

Es así como en *The Architecture of Humanism* (1914), Geoffrey Scott cuestionará este razonamiento diciendo que de este modo se privilegia la valoración de lo que la arquitectura simboliza, antes que su calidad; la asociación de ideas, antes que la perfección de formas; y vincula este fenómeno al movimiento romántico donde *“al poner énfasis en cualidades que pertenecen propiamente a la literatura y cuyo lugar en la arquitectura, si existe, es enteramente secundario, falseó el real significado de este arte”*<sup>5</sup>

Por caso, y mencionando algunos ejemplos rioplatenses, aquí podemos referirnos a la propia casa que Pierre Benoit se hiciera para él y su familia en Buenos Aires (Bolívar esq. Av. Independencia, demolida en 1980), allí el neogótico perdía su significado ideológico para ser una elección estilística más dentro del iniciado Eclecticismo arquitectónico: la casa era de arquitectura criolla, y el neogótico se usaba en ella como alusión meramente ornamental.

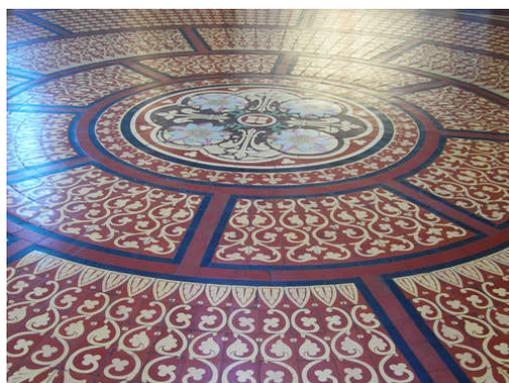
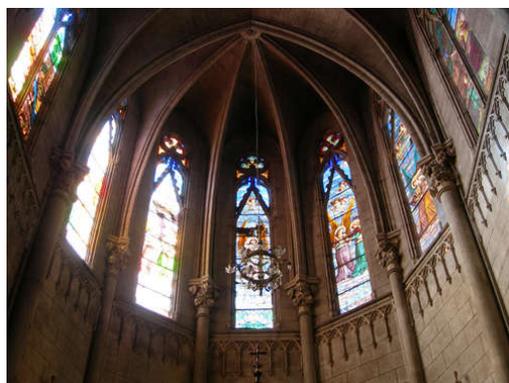
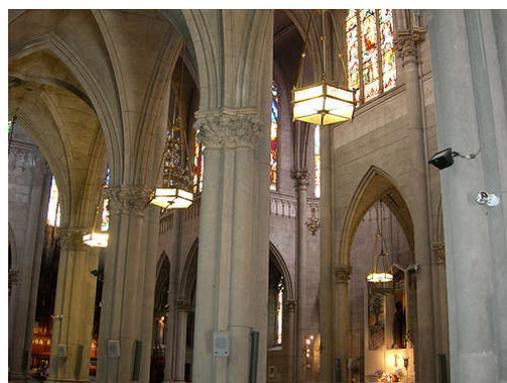
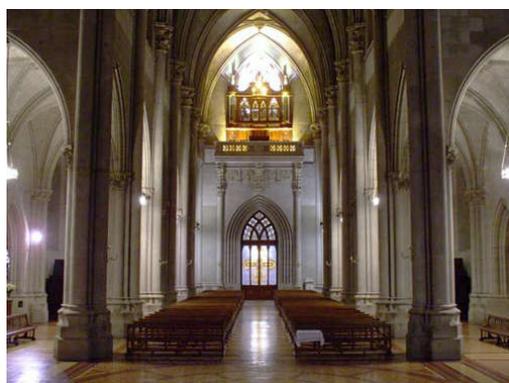
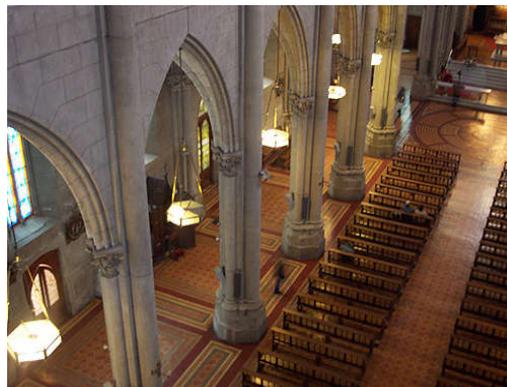
Pero volviendo a la relación entre ética y arquitectura que trae aparejado el neogótico, Rafael Iglesia sostiene que ésta llegó mucho más allá aún, abonando la teoría de que para construir una buena obra el arquitecto debe proceder con fe, con humildad y con un profundo sentido de su responsabilidad, tal como lo habían hecho los arquitectos medievales. *“Por un lado se recordó a los arquitectos que la construcción de una iglesia era empresa más digna que la construcción de una fábrica, una estación o un ‘palacio socialista’ y por el otro se señaló que esto requería de ellos una gran formación moral”*<sup>6</sup>

Así se seguía apoyando ideas expresadas en 1843, en libros como el de Guillermo Durandus, Obispo de Mende, *Racionale Divinorum Oficiorum* (s. XII), donde se dejaba asentada la idea de que el arquitecto debía ser un hombre de la Iglesia; debía tener un corazón religioso, ya que los buenos edificios procedían de buenos hombres; y finalmente, que la construcción material simboliza, corporiza, representa y expresa algún tipo de significado abstracto, por tanto así se llegó al extremo del simbolismo. No sólo se usaron los símbolos cristianos básicos como la cruz, el cordero, el pescado, el pan, sino otros como los números: uno, la unidad de Dios; dos, la naturaleza de Cristo; tres, la Trinidad; cuatro, los evangelistas; seis, los atributos de Dios; siete los dones del Espíritu Santo; doce, los apóstoles y las tribus de Israel; cuarenta, los días de peregrinaje en el desierto, etc. Algo de lo cual, la Catedral de Mar del Plata, posee también en abundancia.

<sup>5</sup> Geoffrey Scott citado por MARTINI y PEÑA, *op. cit.*, pág. 34.

<sup>6</sup> IGLESIA, R., *Arquitectura Historicista en el Siglo XIX*, Nobuko, Buenos Aires, 2005. Pág. 161.

*Fotografías Iglesia Catedral san Pedro y santa Cecilia*



*Detalle de fachada principal, nave central desde el Coro, nave central desde el crucero, columnas y arcos de nave lateral izquierda, bóveda del transepto, cripta, detalle piso del crucero, detalle medallón sobre base de columna. FOTOS: [www.catedralmardelplata.org.ar](http://www.catedralmardelplata.org.ar)*

### 5.3.2 - Análisis del retablo mayor.

El retablo mayor es la pieza más significativa de un conjunto de tres retablos que contó con el diseño de Pedro Benoit (hijo) quien como se mencionó anteriormente, continuó la obra de su padre luego de su fallecimiento en 1897 y hasta la conclusión del templo en 1905.

Los tres retablos fueron encargados para su fabricación a una casa francesa (no hay datos de la firma) y luego arribaron en barco para ser armados en el lugar.

El Retablo Mayor, está dedicado a san Pedro; fue costeado y donado por los descendientes de Pedro Luro. A la figura del titular, la acompañan las imágenes de santa Casiana y santa Juana de Chantal. Con esta última figura se presentan diferencias, ya que actualmente se reconoce a la imagen como a santa Juana Francisca Fremiot de Chantal (Francia, 1572–1641); pero la escasa bibliografía referida al tema la reconoce sólo como santa María, sin mayores aclaraciones; o incluso un Inventario de 1952 la designa como santa Mariana.

Menciona De Castro Paz que *“el nombre del templo memora a don Pedro Luro, el propulsor de las esperanzas de futuro que estaban encerradas en el saladero, en el muelle de carga, en los terrenos, en el molino hidráulico, en un horno de ladrillos, en la siembra, en el comercio y en las canteras, mientras que el nombre de santa Cecilia recuerda a la mujer del fundador y visionario, don Patricio Peralta Ramos. Así, el altar mayor fue donado por la familia Luro: tiene por cimero una pequeña imagen de la Reina del Plata, la Virgen de Luján; del príncipe de los Apóstoles, san Pedro, que trae a la memoria la figura de Pedro Luro, y a sus lados, santa María y santa Casiana, por sus hijas María Luro de Chevallier y Casiana Luro de Rouaix”*.<sup>7</sup>

Cabe pensar que la imagen de santa Juana no sea la original y esta haya reemplazado a la de santa María con posterioridad, lo que haría válidas ambas posibilidades (la referencia a la familia Luro y a la imagen actual), pero no hay registro de ello. Por el contrario, pueden ser identificados cabalmente la fisonomía y atributos de santa Juana en la imaginería del retablo.

El mencionado Inventario de la Parroquia Santa Cecilia, Iglesia San Pedro, fechado el 30 de junio de 1952, dice *“Altar mayor: de roble tallado, mesa de mármol con las imágenes de San Pedro Apóstol, Santa Mariana, Santa Juana Francisca de Chantal, Santa Cecilia yacente en mármol y la Virgen de Luján”*. Esta descripción se mantendrá con certeza hasta en Inventario del año del 17 de marzo de 1961, que agregará como dato, que el altar mayor cuenta con *“4 palmas de 7 velas y 6 candeleros eléctricos”* y más adelante que las figuras de *“S. Cecilia y S. Teresa están en el Altar Mayor”*. También, refiriéndose a *“Imágenes varias”*, describirá a *“un calvario formado por el Santo Cristo, una estatua de la Dolorosa y una de San Juan Evangelista”*.

Con la reforma pos Concilio Vaticano II, se suprimió la figura yacente de santa Cecilia, copia de la escultura de Maderno que la representa en la misma posición que tenía la santa al ser encontrada luego de morir martirizada, y fue enviada a la Cripta.

<sup>7</sup> DE CASTRO PAZ, A. M., *La Catedral de los santos Pedro y Cecilia de Mar del Plata, síntesis de fe, arte y tradición argentinas*, en Archivum XVIII, Junta de Historia Eclesiástica Argentina, 1998. Pág. 458.

También se hicieron modificaciones en la calle central del retablo, quitando un ciborio gótico y el tabernáculo o sagrario al que éste recubría. En el nuevo espacio vacío, que puede observarse hasta hoy como zona distinta dentro de la profusa decoración del resto del retablo, se colocó la cruz con el Cristo del calvario mencionado en el inventario; y que hasta entonces estaba en un lateral del presbiterio en su conjunto original.

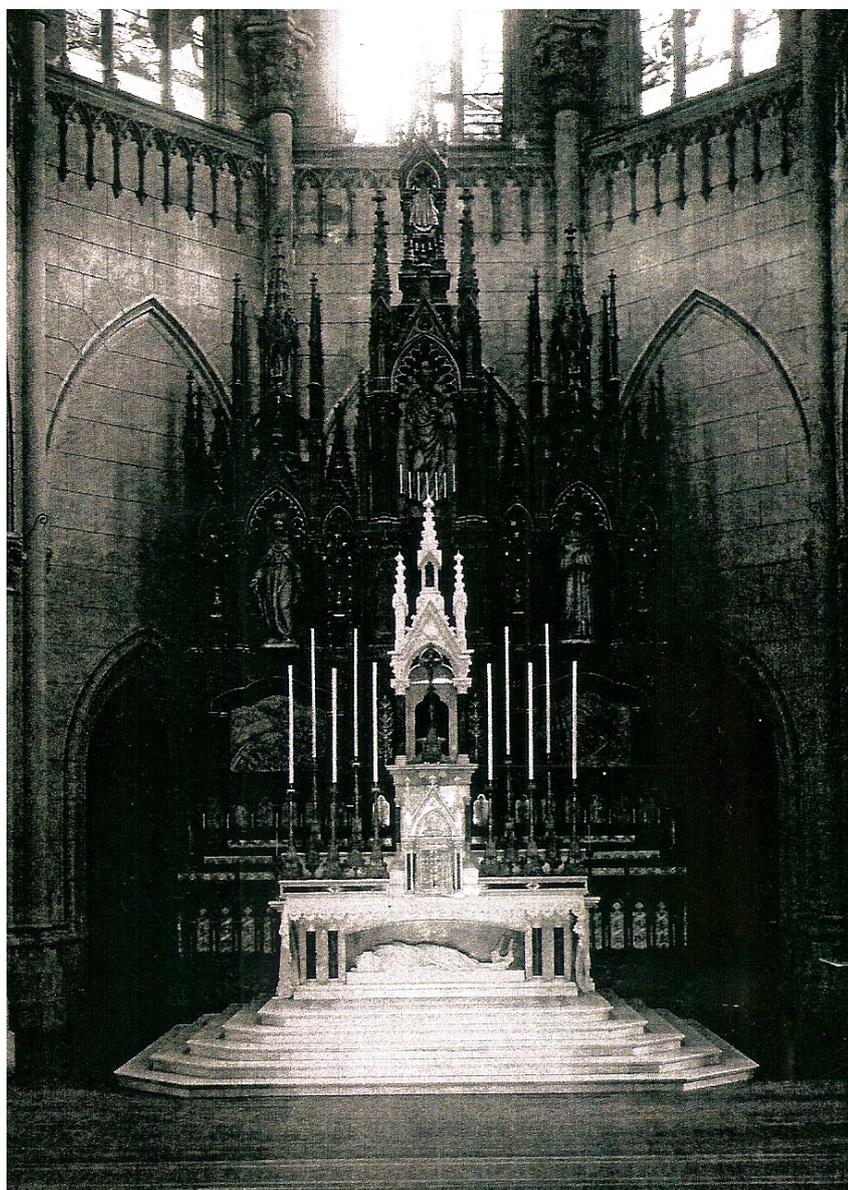
Así lo menciona someramente de Castro Paz, “*un crucifijo de talla española, donación de Julia Acevedo de Martínez de Hoz, propietaria del haras Chapadmalal, completa actualmente el centro del altar (fue parte de un Calvario)...*”<sup>8</sup>

*El retablo y altar mayor en los años previos al Concilio Vaticano II, cuando el sacerdote celebraba de cara al retablo.*

*Bajo el altar, la imagen yacente de santa Cecilia –copia de la escultura de Maderno- que fue luego trasladada a la Cripta.*

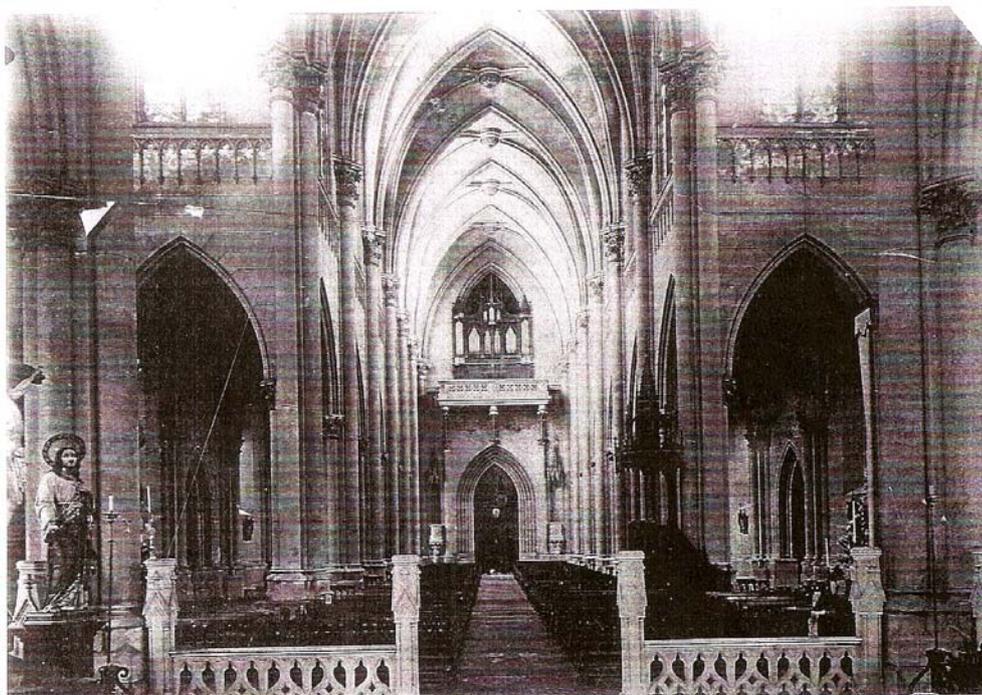
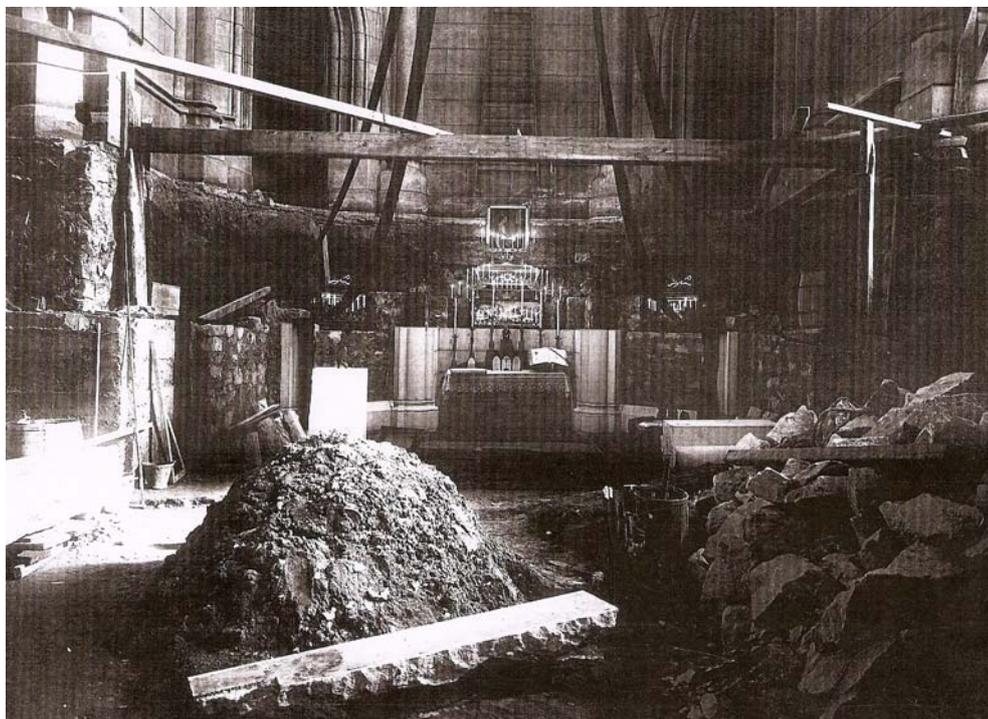
*Se observa el sagrario en el centro de la composición.*

*FOTO: archivo Iglesia Catedral, s/fecha.*

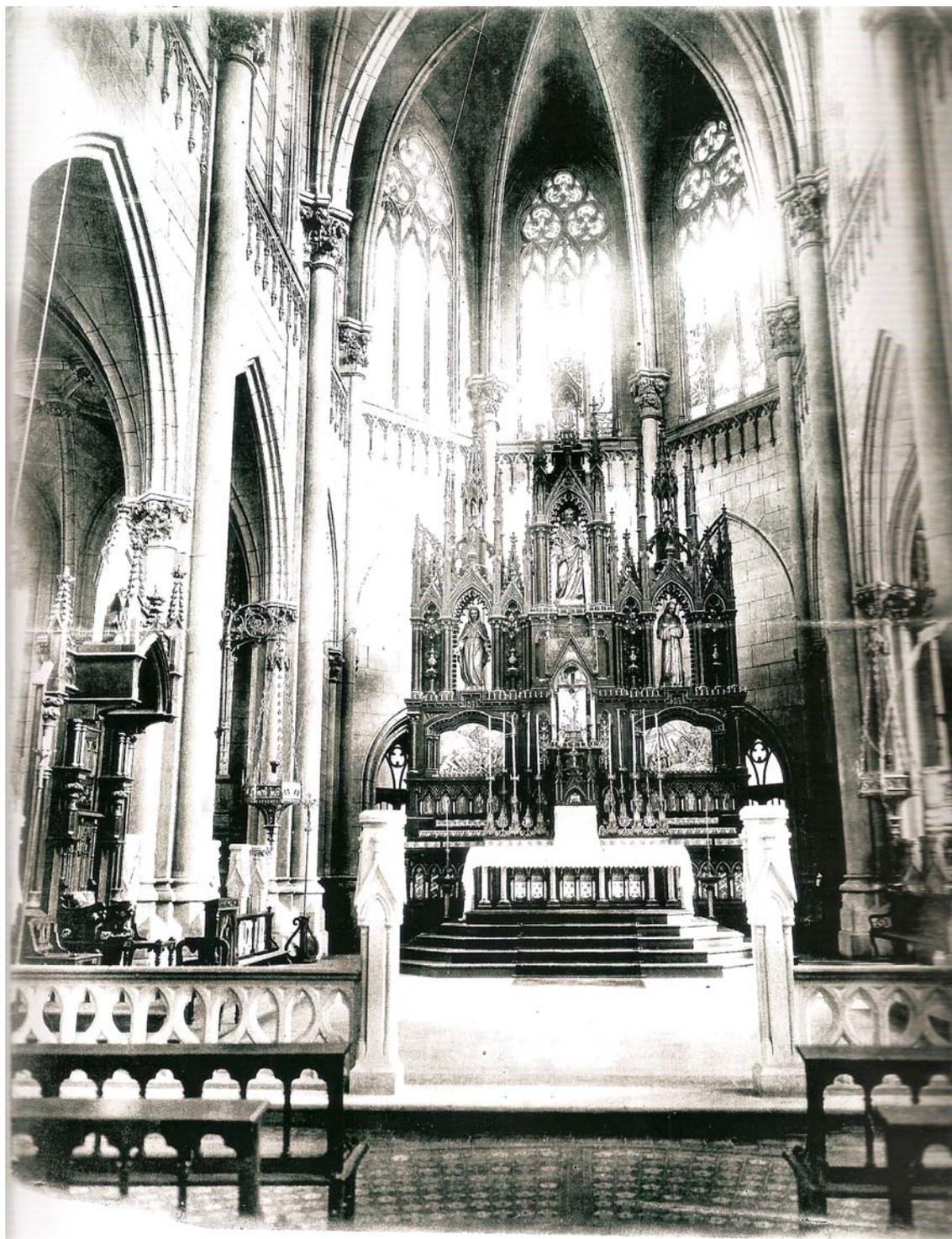


<sup>8</sup> DE CASTRO PAZ, A. M., *op. cit.* Pág. 459.

Desde hace pocos años, para algunos tiempos litúrgicos especiales, las imágenes de la Virgen María y san Juan, ahora restauradas, son colocadas a los costados del crucifijo completando el conjunto del calvario nuevamente, como instalación no permanente, en ubicación distinta de la original.



*Imagen de la Cripta en construcción, sobre ella se ubicaría el retablo y altar mayor (arriba). Vista desde el presbiterio hacia la nave central, se observan los comulgatorios altos usados hasta la reforma conciliar y sobre la izquierda, parte del calvario –san Juan y sector de la cruz que ahora está en el retablo- en su posición original (abajo). FOTO: archivo Iglesia Catedral, s/fecha.*



*Fotografía del Retablo y Altar Mayor, este último con algunas modificaciones en su base. Se observan cambios en el ciborio gótico. El de mármol ya ha pasado a la cripta, ahora uno de madera toma su lugar. A la izquierda, la sede episcopal en estilo gótico, también suprimida y reemplazada por sillerías para los ministros. FOTO: archivo Iglesia Catedral, s/fecha.*

Al finalizar los apartados del punto 5.3 se presentan fichas en las que se analiza el retablo mayor de la Iglesia Catedral de Mar del Plata, en la actualidad, sector por sector con sus simbologías.

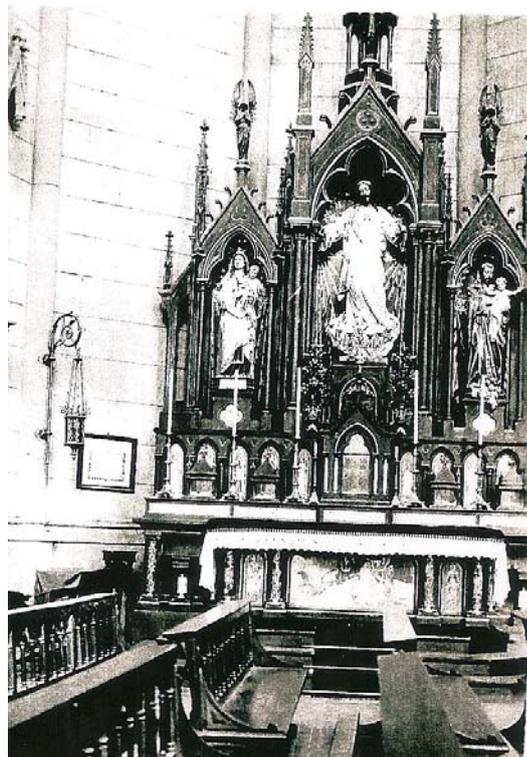
### 5.3.3 - Análisis del retablo colateral del Sagrado Corazón.

El retablo colateral del Sagrado Corazón, otro de los tres del conjunto gótico diseñado por Pedro Benoit (h) y encargado a Francia, es de roble como sus pares, y según Inventarios de la Parroquia Santa Cecilia, Iglesia San Pedro, de 1952 y 1961<sup>9</sup>, cuenta con las imágenes del Sagrado Corazón, Ntra. Sra. del Carmen, San José, Jesucristo yacente y Ntra. Sra. de Fátima; lo que no concuerda con la situación presente del retablo, que exhibe la imagen de Santa Cecilia en reemplazo de la de Ntra. Sra. del Carmen.

Siguiendo la ‘Memoria de la Comisión de Señoras – Templo Mar del Plata, Bs. As., septiembre, 1905’, encontramos datos de interés: *“también han sido colocados el monumental y soberbio Altar Mayor, generosa donación de la familia de Luro, y el no menos hermoso del Sagrado Corazón, donado por la Señora Isabel Elortondo de Ocampo; el Altar gemelo de éste, donado por la Señora Julia Elena A. (Acevedo) de Martínez de Hoz y dedicado a la Piedad, ha llegado de Europa y está pronto por consiguiente para ser colocado.”*

De Castro Paz indica asimismo *“(…) el altar del Sagrado Corazón, donación de Isabel Elortondo de Ocampo (…) había sido traído de París (en barco) por una nieta de Pedro Luro, Elena Sansinena de Elizalde, mujer de exquisita cultura artística”*.<sup>10</sup>

Al finalizar los apartados del punto 5.3, se presentan fichas en las que se analiza el retablo colateral del Sagrado Corazón en el presente, sector por sector con sus simbologías.



*Fotografía del Retablo colateral del Sagrado Corazón. Se observa que aún no estaba la figura de santa Cecilia; su lugar era ocupado por Ntra. Sra. Del Carmen.*

*FOTO: archivo Iglesia Catedral, s/fecha.*

<sup>9</sup> Los inventarios hallados en el archivo parroquial no tienen secuencia correlativa. Se encuentran documentos aislados.

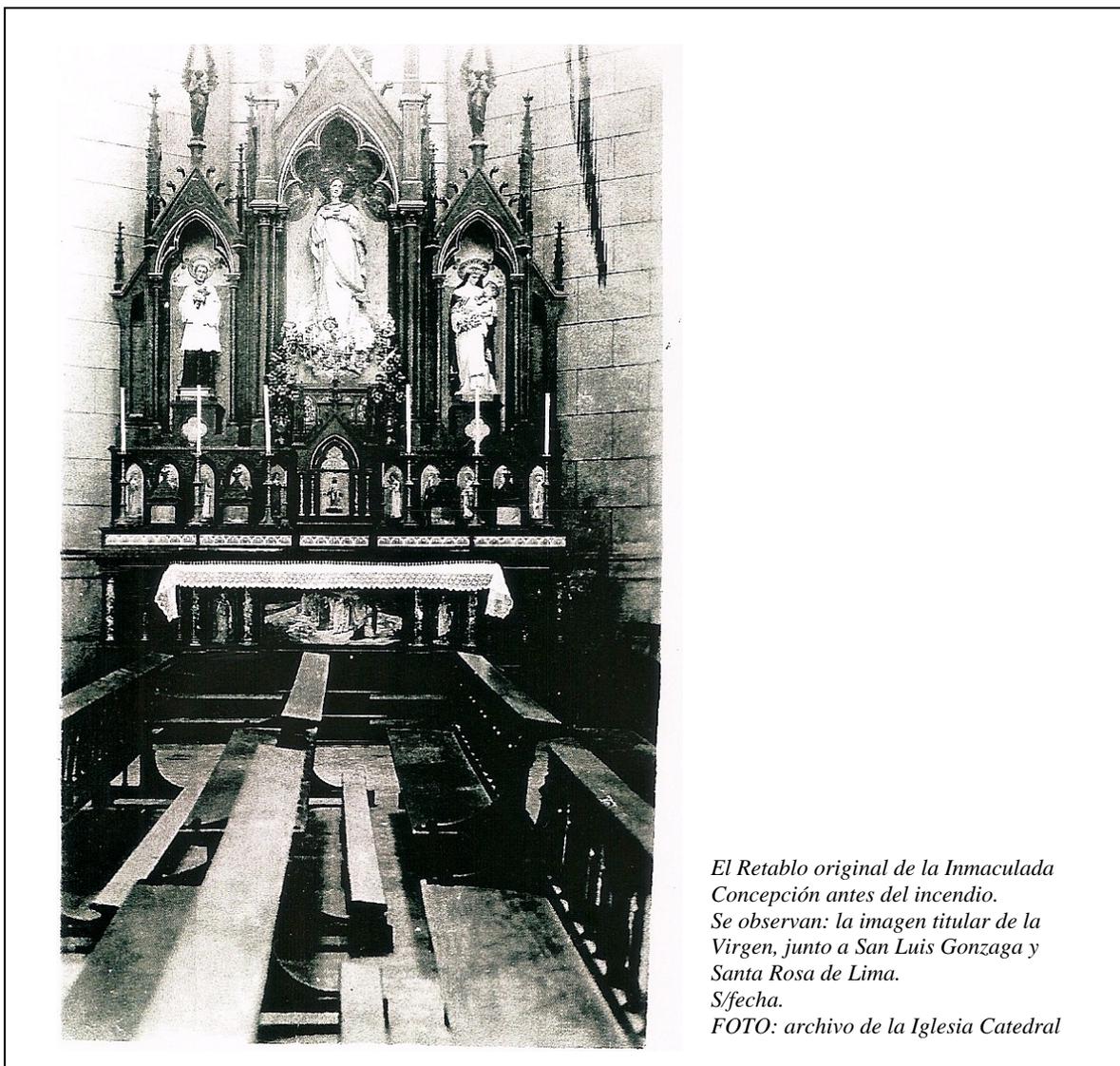
<sup>10</sup> DE CASTRO PAZ, A. M., *op. cit.* Pág. 459.

### 5.3.4 - Análisis del retablo colateral de la Inmaculada Concepción.

El retablo actual de la Inmaculada Concepción se encuentra emplazado en el mismo lugar donde estuviera el original. Se trata de un retablo moderno que reemplazó al anterior accidentalmente incendiado el 1º de julio de 1959, y que formaba parte del conjunto de tres retablos originales en estilo gótico de la Catedral de Mar del Plata.

En este extinto retablo la figura titular era la Virgen y a su lado estaban las imágenes de Santa Rosa de Lima y San Luis Gonzaga. No se encuentran prácticamente datos del retablo, siendo mencionado en escasos documentos. Así es como sólo en un Inventario de la Parroquia Santa Cecilia, Iglesia San Pedro, con fecha 30 de junio de 1952, se ubica también en el mismo retablo a la imagen de Santa María Goretti, sin mayores referencias de su inclusión.

Asimismo se hace en este inventario referencia a otros objetos del altar de la Inmaculada: “8 candeleros góticos. 2 candelabros góticos. 1 cruz gótica. 1 juego de sacras. 1 atril. 1 media luna con 7 luces (eléctricas)”



*El Retablo original de la Inmaculada Concepción antes del incendio. Se observan: la imagen titular de la Virgen, junto a San Luis Gonzaga y Santa Rosa de Lima. S/fecha. FOTO: archivo de la Iglesia Catedral*

En la ‘Memoria de la Comisión de Señoras Pro Templo Mar del Plata’ (Bs. As., septiembre, 1905) las damas, mediante carta de Elisa A. de Bosch, realizan una última rendición y dan por terminada su obra; allí mencionan entre otras cosas:

*“(el) Altar Mayor, es una obra de arte, construido en París según el plano aprobado por el arquitecto Sr. Benoit, con mayólica y dorados, (...) otro gemelo dedicado a la Virgen de la Piedad (donación del Sr. Miguel Alfredo Martínez de Hoz y su Señora)”.*<sup>11</sup>

También Aldo de Castro Paz, en su recopilación histórica de la Catedral sostiene respecto a este retablo que *“para el sostenimiento del altar lateral de la Inmaculada, titular de “Las Hijas de María”, don Jacinto Peralta Ramos, donó un terreno; como éste se incendió en 1959 fue reemplazado por otro altar, eucarístico-mariano (...)”*<sup>12</sup>

Fuera de esta mención no se ha podido comprobar la obra de las Hijas de María entorno al sostenimiento del altar y retablo, siendo que Mar del Plata no ha tenido tradición en cofradías, ni constancia alguna de ellas en el archivo de la curia eclesiástica diocesana.

Los diarios locales de julio de 1959 reflejan la noticia de la pérdida patrimonial de este altar y retablo gótico, ocurrida a causa del incendio provocado por un cortocircuito. El siniestro causó la destrucción total del retablo, la explosión de los vitrales de su entorno y el desprendimiento de zonas de revoques símil piedra debido a altas llamas.

Las noticias destacan el rápido accionar de los bomberos en la sofocación del fuego y la remoción de escombros, la cantidad de curiosos atraídos por el humo, y los altos costos de la pérdida valuada en cien mil pesos argentinos (Ver Anexo Documental, artículos 1 y 2).

Un Inventario posterior de la parroquia (del 17 de marzo de 1961), señala ya la inexistencia del retablo gótico y la total destrucción de los objetos litúrgicos relacionados a él en inventarios anteriores. Anuncia ahora una nueva obra a la que describe *“el nuevo altar es de piedra, mármol y mosaicos. Imagen de la Ssma. Virgen en madera. Cruz y sagrario preciosos, 6 candeleros, 1 lámpara del santísimo, mesa credencia y comulgatorio de metal”.*

En efecto, al momento de proyectar su reemplazo, Monseñor Enrique Rau, primer obispo de Mar del Plata hizo el encargo al artista húngaro Laszlo Szabó quien diseñó el nuevo retablo siguiendo algunas pautas del anterior, como la altura y cantidad de divisiones verticales (calles); pero otorgándole un carácter absolutamente mariano.

Laszlo o Ladislao Szabó, llegó a la Argentina a fines de la década de 1940 junto a gran cantidad de inmigrantes húngaros que se dispersaron por varios países después de la Segunda Guerra Mundial, debido a la invasión del ejército soviético.

Numerosas familias se escaparon en los primeros días de 1945 hacia Austria, viviendo en campos de refugiados hasta lograr una visa a algún país que los acogiera. Los países anglosajones tenían cupos de espera de años, en cambio la Argentina, Brasil, Paraguay, Chile y Venezuela abrieron sus fronteras a partir de 1947-1948. Así llegaron a nuestro país profesionales y artistas,

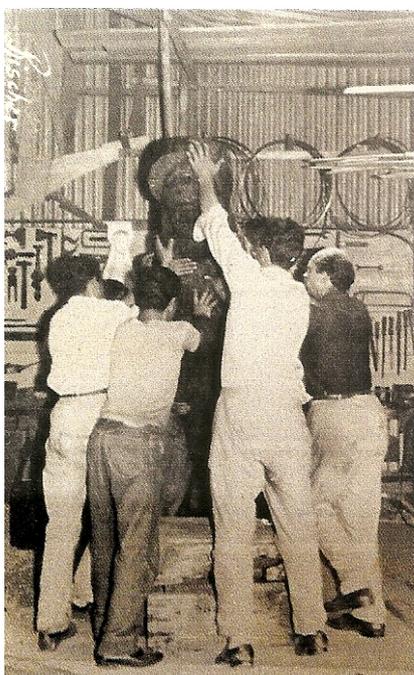
<sup>11</sup> Se refiere a Julia Elena Acevedo de Martínez de Hoz.

<sup>12</sup> DE CASTRO PAZ, A. M., *op. cit.* Pág. 461.

entre los que cabe destacar al gran pianista y compositor Ernő Dohnányi, el pintor y gráfico Lajos Szalay, y actores de teatro de gran nivel como Antal Páger, Zita Szeleczy, Olga Eszenyi, Piroska Vaszary, László Szilassy, Júlia Komár, Miklós Hajmássy y Anna Mária Tahy.<sup>13</sup>

El arquitecto y pintor László Szabó de Dobos, tal como firmara sus obras, se destacó en muestras de arte plástico junto a algunos de sus compatriotas residentes en Argentina, Magda Frank, Ladislao Kelity y Ladislao Magyar. Su hija, Anikó Szabó, arquitecta y pintora, se popularizó a través de láminas y tarjetas postales de paisajes urbanos de estilo *naif*, siendo hoy una artista reconocida internacionalmente como cultora de esta particular pintura.

El nuevo retablo diseñado por Szabó fue inaugurado en febrero de 1961. Ostenta una única imagen en tres partes compuesta por mosaicos pintados que sirven de fondo a la talla de la Virgen en madera de algarrobo –madera del territorio nacional-, del artista Iván Ivaninovich. Este fondo de teselas representa las Letanías a la Virgen María, ellas se refieren a la Virgen diciendo “*hermosa como las flores de Jericó... fuerte como torre de David, hermosa como torre de marfil... puerta del cielo, estrella de la mañana... Rosa mística... Reina llevada al cielo*”, entre otras expresiones que podemos encontrar en la representación figurativa de los mosaicos, junto al ‘árbol de Jesé’ o tal vez el ‘cedro del Líbano’ y las referencias a la mujer del Apocalipsis.



*Únicas fotos del proceso de tallado de la imagen de la Virgen en algarrobo. Taller del escultor Iván Ivaninovich. Poniendo la imagen de pie junto a sus ayudantes (izq.) Realizando acabados en la parte posterior de la imagen (der.) FOTOS: archivo de la Iglesia Catedral.*

<sup>13</sup> Datos extraídos de “Reseña de la Inmigración Húngara en la Argentina”, en web del Club Europeo, [http://www.clubeuropeo.com/index.php?PN=noticia\\_desarrollo&DX=600](http://www.clubeuropeo.com/index.php?PN=noticia_desarrollo&DX=600). Acceso febrero 2012.

El banco está erigido en piedra con bajo relieves de peces y un cordero. En el sotabanco, el altar es de granito gris y presenta también figuras del tetramorfo en bajo relieve (los evangelistas en las imágenes de un buey o toro, un águila, un león y un hombre o ángel), dos figuras al frente y una en cada lateral del altar. Acompañan al conjunto una cruz y un sagrario repujados en cobre con incrustaciones de gemas preciosas realizados por la firma Limares y Gabito.

Corrían los años previos al Concilio<sup>14</sup> y este retablo moderno hoy casi desapercibido constituyó una expresión de vanguardia. El retablo moderno en medio de una catedral neogótica fue un paso arriesgado pero firme afrontado por Monseñor Rau, primer obispo de la diócesis.

Su composición arquitectónica-artística, descontextuada para el gusto de gran parte de la feligresía, se vio auspiciada poco después por la reforma litúrgica que incentivó el gusto por la modernidad dentro de la Iglesia.

Mons. Enrique Rau, amigo de intelectuales y cercano a artistas del momento, hombre de gran cultura y visión moderna, con el encargo de este retablo se atrevió a causar impacto y desafiar las críticas; una resistencia sin dudas nada fácil de vencer, que abrió las puertas a la modernidad en los templos católicos locales. Algo poco frecuente y discutido hasta hoy.

Para la inauguración del nuevo retablo –el 18 de febrero de 1961- el Obispado local organizó un programa de actos de una semana de duración. Una verdadera fiesta diocesana que unió tradición y modernidad (Ver Anexo Documental, artículos 3 a 6).

Importantes conferencias de temas relacionados a la obra -la Eucaristía, la Virgen, el Altar, la Iglesia, el Obispo-, conciertos de música sacra y misas oficiadas por obispos de distintos puntos de la provincia, fueron incluidos junto a una extensa conferencia a cargo de Ladislao Szabó, arquitecto del altar, en la que abarcó los temas centrales de inspiración para la obra realizada.

A continuación se presentan fichas en las que se analizan los retablos de la Iglesia Catedral de Mar del Plata, sector por sector con sus simbologías, incluido el retablo colateral de la Inmaculada Concepción.

---

<sup>14</sup> Las sesiones del Concilio Vaticano II, de carácter ecuménico convocado por S.S. Juan XXIII y finalizado por S.S. Pablo VI, se desarrollaron entre 1962 y 1965. Producto de las mismas son los numerosos documentos en forma de Constituciones, Decretos y Declaraciones, emitidos por la Iglesia Católica.