

Ficha razonada: Porteña en el templo



Porteña en el templo , 1842

Óleo sobre Tela, 156 x 142
Raymond Quinsac Monvoisin

Procedencia

Enrique Picolet d'Hermillon, Buenos Aires, 1842-1848
Pedro Sáenz de Zumarán, Montevideo, 1848-1884
Ana Juliana Sáenz de Zumarán Álvarez, Buenos Aires,
Ramón J. Cárcano, Buenos Aires, 1890
Ángel Lézica Lastra, Buenos Aires, 1891-1939
Bonifacio del Carril, Buenos Aires, 1960
Sucesión Bonifacio del Carril, Buenos Aires, 1994

Exhibiciones

Bonifacio del Carril. Imagen y memoria de Buenos Aires, 1966, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires, 1996

La porteña en el templo^[1] es una de las tres obras costumbristas realizadas por Monvoisin para Henri Picolet d'Hermillon en Buenos Aires, junto a *Soldado de la guardia de Rosas* y *Gaicho federal*. Es la única de este célebre conjunto que no se ha conservado en los descendientes directos de Pedro Sáenz de Zumarán, su segundo propietario, ya que fue cedida por Ramón J. Cárcano a Ángel Lezica, al considerar que se trataba del retrato de su madre Rosa Lastra (María Rosa de los Ángeles Lastra Barrios, Buenos Aires, 1825-posterior a 1900) a los 17 años, antes de su matrimonio con Ambrosio Lezica.

Adolfo Ribera percibió la importancia de la luz en esta pintura: “entregada a la oración, guardaba luto riguroso, por lo que se acentúa aún más la palidez de su rostro, y la blancura de las manos, que sostienen un pañuelo, destacan sobre el negro de los paños”. La figura piramidal se encuentra sentada sobre una alfombra en la iglesia, próxima al confesionario –en el que se puede observar el fragmento del vestido negro de otra figura femenina–, en este marcado segundo plano se encuentra el criado negro vestido de frac, con la galera de felpa en la mano, que observa la devoción de la joven^[2]. El espacio es complejo, la estructura del confesionario genera una diagonal, atenuada por el lado de la alfombra que coincide con el muro del templo. La alfombra con su trama de colores rojos, amarillos y verdes genera un espacio autónomo que contiene a la mujer en su recogimiento; acentuado por el delicado tratamiento de las texturas del negro, que se eleva sobre la vivacidad del tejido en el piso, con la suave sombra de los flecos hacia el espectador; mientras que

la sombra de la figura cae sobre la penumbra del espacio. Una franja de luz ingresa por la puerta del fondo, recurso que facilita observar, en pequeña escala, a un sacerdote y a otras figuras femeninas; además de objetos del culto católico, como la pila bautismal y los perfiles de la imaginería religiosa. El templo es difícil de identificar, pero la altura de la nave única permite suponer que es la iglesia de la Merced, antes de su reforma italianizante.

El espacio, difuso en el fondo, se transforma en el primer plano por la luz teatral sobre la figura femenina que perfila el rostro y cae en las manos. El desconocimiento de la fuente de la luz permite entenderla como luz divina. La joven es la imagen de la pureza, de la religión como luz de la civilización, contrapuesta a la desidia bárbara y sexual de *Soldado de la Guardia de Rosas*. Se trata de representar el concepto de la gracia. En *Iconología por figuras* (Gravelot y C. Cochin, 1791) se propone que la “fe” debe representarse como una “joven mujer cuyos rasgos anuncian el candor, en actitud de adoración ante el más augusto de los misterios de la religión cristiana”. Así, la mirada del espectador se dirige al foco de luz de las manos en actitud recogida, finalización del rezo, con el pañuelo blanco de encaje. Este pañuelo no es solo un recurso plástico, refuerza la humildad de la persona de fe y la condición de luto, subraya la ausencia de alhajas –tan presentes en los retratos femeninos– y permite al espectador imaginar un momento de tristeza en el recuerdo de los afectos perdidos.

El tema tiene antecedentes en la obra francesa reciente de Monvosin: *Eloísa en el sepulcro de Abelardo* (Palacio Cousiño), presentada en el Salón parisino de 1840. Representa a Eloísa, con el hábito de priora de convento, sentada sobre el sepulcro de su antiguo amor; imagen de duelo cristiano con similar tratamiento efectivo de la luz. Las manos también ocupan una centralidad narrativa, en Eloísa cruzadas sobre el pecho, sosteniendo un pañuelo. Otra referencia son las dos pinturas dedicadas a Santa Teresa de Liseux, conservadas en el Musée National Magnin de Dijon: la primera figura es de medio cuerpo, arrodillada en el reclinatorio durante el rezo, con las manos entrelazadas y los ojos bajos (el rostro de la porteña parece la vista de perfil de la belleza de la santa), y la segunda se trata de una versión de la *Sainte Thérèse* de François Gérard (Maison Saint-Thérèse, París) exhibida en el Salón de 1827: se encuentra arrodillada junto a un robusto pilar del templo, con el recurso dramático de la luz. Monvosin ha optado por el marrón terroso en lugar del rojo de la vestimenta y transformado rústicamente la piedra pulida del pilar y el piso, pero principalmente ha modificado el rostro y las manos con la gestualidad del arrebató místico. En *La porteña en el templo* ha retomado la tranquilidad espiritual expresada por Gérard. Esta no se encuentra exenta de esa tristeza melancólica del luto femenino, al modo de *Une veuve* de Thomas Couture^[3] (Salón de 1841; Museum of Fine Arts, Boston) pero aquí con la voluptuosidad anulada por la fe.

En Buenos Aires, suma la narrativa local de la alfombra y su portador, el criado negro de librea. Este asunto fue tratado en la litografía *Señora porteña. Traje de iglesia*, impresa por el ginebrino Cesar Hipólito Bacle, en el álbum *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires*. La mujer viste de negro, aunque lleva los enormes peinetones de moda satirizados en la serie, con un misal en la mano, aunque parece una dama de paseo. Atrás, el joven criado afroamericano se encuentra de librea y su tirada coloreada es un despliegue cromático en la ropa que se contrapone con la austeridad del pintado posteriormente por Monvoisin. Si es habitual el negro en el traje de iglesia, las mujeres presentes en el fondo de la composición visten de color, esto refuerza la idea de la imagen de luto; no se trata del deber de asistir a misa, sino de una escena de gracia cotidiana. No debe olvidarse que Monvoisin fue en su raíz un pintor religioso regional y hombre de convicciones religiosas.

Desde luego, entenderla como figura conceptual (Amigo, 2007) no impide la identificación del modelo. David James, que la considera una obra inconclusa, supone que la retratada es Florencia Thompson Sánchez de Lezica, hija de la Mariquita Sánchez de Thompson. Argumenta por la amistad de Picolet d'Hermillon con Faustino Lezica, el marido. Monvosin realizó dos retratos al lápiz de los niños de la familia Juan y Enrique Lezica Thompson. Bonifacio del Carril (1960) considera con mayor fundamento que se trata del retrato de Rosa Lastra. La iconografía coincide con la biografía: portaba luto por la muerte de su padre y hermano en el combate de Chascomús de 1839, durante el levantamiento hacendado contra el gobierno de Juan Manuel de Rosas. Un dato central es que la retratada aún vivía cuando la pintura ingresó a la familia Lezica. Testimonios de principios de siglo apuntan en el mismo sentido, por ejemplo, Manuel Bilbao, al describir la Iglesia de la Merced: “En ella se encuentra un Cristo tallado por los indios, habiendo estado antes un cuadro del pintor Monvoisin, representando a la señora Lastra de Lezica orando, con un negrito de frac a su lado”. De haber estado colgado en la iglesia de la Merced, tiene que haber sido durante la posesión de Ana Juliana Sáenz de Zumarán Álvarez y Ramón J. Cárcano, entre 1884 y 1890, ya que antes la pintura se encontraba en Montevideo y en 1891 en posesión de los Lezica.

Una copia de *La porteña en el templo* ha generado un debate, iniciado en 1960 con la mención en el artículo de Bonifacio del Carril como copia realizada por la hija del segundo propietario de la pintura, al remitirse las obras a Buenos Aires^[4]. La cuestión sobre esta pieza, entonces colección Milberg, parece zanjada al subastarse en mayo de 2019 con la autoría

de Carolina Sáenz de Zumarán como *Una porteña en la iglesia*.^[5] Su factura es de menor calidad, pero notable para haber sido realizada por una artista aficionada. Un problema similar se plantea para *Soldado de la Guardia de Rosas*, sin embargo, la copia de esta última tela presenta un dominio técnico superior a la de *Porteña en el templo*.

Bonifacio del Carril (1960) suma tres pinturas que relaciona con la representación de Rosa Lastra por el pintor bordelés: “el retrato de la misma, de perfil, comprado por mí [del Carril] en París, firmado *R.Q. Monvoisin*”; “el fragmento, estudio de la cabeza de frente, firmado *R. Q. M*” y “la porteña de pie, dentro de la iglesia, probablemente pintada por Monvoisin y concluida por Rugendas, cuyas iniciales *M. R.* parecen leerse en la base de la columna”.

[1] Ha recibido también los títulos de *Porteña en la iglesia* y *Retrato de Rosa Lastra*.

[2] Ghidoli sostiene que se establece una competencia visual entre las dos cabezas, una “especie de vértice superior duplicado”. Por el contrario, Monvoisin utiliza recursos pictóricos para remarcar la distancia física del criado, indicación precisa del lugar social, con la dama joven.

[3] Vease Boime, Albert. *Thomas Couture and the eclectic vision*. New Haven y London: Yale University Press, 1980, pp. 86-88.

[4] Al salir a subasta en 2011, hubo un intercambio de cartas de lectores en *La Nación* entre Bonifacio del Carril (h) (4 de mayo) y los propietarios de la casa de subasta Roldan (11 de mayo), que esgrimían un certificado de autenticidad de Aníbal Aguirre Saravia como Monvoisin y los bienes sucesorios.

[5] Bullrich, Gaona, Wernicke S.R.L, Buenos Aires, 23 de mayo 2019, lote 236, medidas 158,5 x 141 cm. Previamente como Monvoisin salió en Subastas de Arte Roldán S.R.L., Buenos Aires, 11 de mayo 2011, lote 1, medidas 159 x 141 cm, indicando una procedencia armada desde la genealogía: Picolet d’Hermillion, Pedro Sáenz Zumarán, Pedro Sáenz Zumarán y Álvarez, María Julia Ana Abdoná Sáenz Zumarán y Álvarez, María Teresa Zumarán de Milberg, Hernan Milberg Zumarán.

Bibliografía

- 1902
- BILBAO, Manuel, *Buenos Aires Desde su fundación hasta nuestros días, especialmente el periodo comprendido en los siglos XVIII y XIX*. Buenos Aires, Imprenta de Juan A. Alsina, p. 92.
- 1933
- SCHIAFFINO, Eduardo, *La pintura y la escultura en Argentina*. Buenos Aires, Edición del autor, pp. 124-125.
- 1941
- FLORES ARAOZ, José, “Raimundo Monvoisin”, *Cultura Peruana: revista bimestral ilustrada*, Lima, nº 1 y 2, enero-febrero y marzo.
- 1944
- PAGANO, *Historia del arte argentino desde los aborígenes hasta el momento actual*. Buenos Aires, L’Amateur, p. 1948.
- 1948
- SOLÁ, Miguel y GUTIÉRREZ, Ricardo, *Raymond Quinsac Monvoisin. Su vida y su obra en América*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, p. 24, reprod., [s.p.].
- 1949

JAMES, David, *Monvoisin*. Buenos Aires, Emecé, pp. 38 y 41.

1951

ROMERA, Antonio, *Historia de la pintura chilena*. Santiago, Editorial del Pacífico, pp. 47-48.

1954

PEREIRA SALAS, Eugenio, "La existencia romántica de un artista neo-clásico" en: *Monvoisin*. Santiago, Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, p. 40.

1960

DEL CARRIL, Bonifacio, "El misterio de la porteña en el templo", *La Nación*, Buenos Aires, 14 de febrero.

1964

DEL CARRIL, Bonifacio y AGUIRRE SARAVIA, Aníbal, *Monumenta Iconographica, Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina*, vol. 1. Buenos Aires, Emecé, p. 59.

1969

ROMERA, Antonio, *Asedio a la pintura*. Santiago, Nascimento.

1984

RIBERA, Adolfo Luis, "La Pintura" en: *Historia general del arte en la Argentina*, vol. 3. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, pp. 195-198, reprod.

2003

CROS, Philippe y DODERO, Alberto, *Aventura en las pampas. Los pintores franceses en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Edición de los autores, p. 71.

2007

AMIGO, Roberto, "Beduinos en la Pampa. Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses", *Historia y Sociedad*, Medellín, nº 13, pp. 25 y 44.

2008

ALLAMAND, Ana Francisca, *Raimundo Monvoisin. Retratista neoclásico de la elite romántica*. Santiago, Origo Ediciones, pp. 20-21.

2009

VIEIRA CHRISTO, Maraliz de Castro, "A Revolução Francesa no Chile e a pintura histórica de Raymond Monvoisin" en: *Anais do XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Río de Janeiro, Comitê Brasileiro de História da Arte, Universidade Federal do Rio de Janeiro, reprod., p. 521.

2011

FELTRIN DE SOUZA, Fábio Francisco, "O árabe dos pampas: orientalismo e violência na Argentina do século XI." en: *XXVI Simpósio Nacional de História*. São Paulo, Associação Nacional de História, pp. 5-6.

2012

ANTELO, Raúl, "Arte y arché. El luto de la historia" en: AMANTE, Adriana (dir.) *Sarmiento*, vol. IV, JITRIK, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires, Emecé, p. 123.

2016

GHIDOLI, María de Lourdes, *Estereotipos en negro. Representaciones y autorrepresentaciones visuales de afroporteños en el siglo XIX*. Rosario, Prohistoria Ediciones, pp. 57-59.

2019

MARINO, Marcelo, "Un pincel a la moda. Breves apuntes para la observación de la indumentaria en las obras de Raymond Quinsac Monvoisin" en: CORTÉS, Gloria y DRIEN, Marcela (eds.), *Raymond Monvoisin y sus discípulos. Avances de investigación*. Santiago, Universidad Adolfo Ibáñez - Ril Editores, p. 137.

Roberto Amigo
