EL RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DE BELÉN: REGLA Y EXCEPCIÓN DE LA RETABLÍSTICA EN BUENOS AIRES A FINES DEL SIGLO XVIII

Gabriela Braccio
gabrielabraccio@gmail.com
Gustavo H. Tudisco
Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco"
gustavomuseo@gmail.com

RESUMEN

Este trabajo centra la atención en el retablo dedicado a Nuestra Señora de Belén en la iglesia de San Juan Bautista, cuya autoría corresponde al maestro tallista Tomás Saravia, quien se comprometió en 1789 a realizarlo por la suma de ochocientos pesos. La comparación de dicho retablo con el que poco tiempo después realizó el mismo tallista para la iglesia de La Merced reveló llamativas diferencias y, luego de un amplio relevamiento documental, su respectivo análisis y la investigación respecto del maestro tallista, hemos podido aproximarnos a ciertas particularidades de la práctica retablística en Buenos Aires a fines del siglo XVIII, como costes, diseños y comitentes.

Palabras clave: Retablos. Contratos.Tallistas. Virgen de Belén. Buenos Aires.

En la ciudad de Buenos Aires, el 21 de octubre de 1789, el maestro tallista don Tomás Saravia se obligó, ante escribano público, a trabajar y dar por concluido en ocho meses un retablo de Nuestra Señora de Belén para la iglesia del convento de monjas Capuchinas, manifestando haber ya recibido la suma total de ochocientos pesos de manos de don Eugenio Lerdo de Tejada.

Respecto de Buenos Aires durante el período colonial, este documento resulta excepcional por varias razones. En primer lugar, porque son escasos los documentos escritos conocidos que den cuenta de acuerdos de obra, ya sea celebración de contratos o recibos de pago. Por otra parte, porque se trata de uno de los pocos documentos de este tipo formalizados por escritura pública pero que, a diferencia de lo que se conoce para otras regiones, no es una escritura de contrato sino de obligación, por haber recibido el total del dinero antes del inicio de la obra (HERNANDEZ NIEVES, 1994, p. 327-356). Sin embargo, creemos que el carácter excepcional reside fundamentalmente en su contenido, pues no sólo da cuenta de la obra, su costo, el tallista y el comitente, a más del plazo acordado y el destino de la misma, sino que incluye información sobre los materiales y el diseño, como veremos.

La primera alusión a este documento se encuentra en un artículo publicado por Ribera y Schenone en 1948 (RIBERA y SCHENONE,1948, 23-47). En 1969, Guillermo Furlong lo resume en una de sus publicaciones y, aunque no cita la referencia, nombra a quien pagó por el retablo (FURLONG, 1969). Eugenio Lerdo de Tejada resultó entonces el indicio para la localización del documento y también, como veremos, para la obtención de mayor información sobre el retablo porque, como subraya Burucúa, el comitente es la clave del desciframiento de los enigmas históricos del arte, por ello resulta determinante saber quién era Eugenio Lerdo de Tejada en el intento de limitar las hipótesis iconográficas (BURUCUA,2002). Conociendo que se trataba de un acaudalado comerciante, buscamos información que nos permitiera reconstruir la trama en la que dicho retablo se inscribe (SOCOLOW, 1991). Así supimos que Eugenio Lerdo de Tejada, fallecido en 1791, había otorgado testamento en 1787 y también, a comienzos de 1790, un codicilo (AGN). Precisamente, es en este documento donde encontramos la referencia a la escritura de obligación por el retablo, pero es en el testamento donde hallamos el sentido del mismo, pues da cuenta respecto de la devoción que el retablo evidencia (FIG. 1).

Lerdo de Tejada manifiesta haber estado casado con doña María Josefa de Cevallos, quien según dice era devota de Nuestra Señora de Belén, así como que ella había heredado la devoción de sus padres y que, desde hacía tiempo, también él la había adoptado. A su vez, entre los cuadros que figuran en su inventario de bienes, se mencionan dos lienzos pintados de Nuestra Señora de Belén. Sin embargo, lo que refuerza el sentido de la devoción es que el suegro de Lerdo de Tejada, don Ignacio Bustillo y Cevallos, había sido quien donó el terreno para la fundación de una casa de la Compañía de Jesús en 1738, dotándola con un lienzo de Nuestra Señora de Belén traído por él mismo de España (AGN. 1789).

Justificada la devoción, analizaremos ahora la escritura de obligación por el retablo, la que fue otorgada el 21 de octubre de 1789. De la misma surge, en primer lugar, que el retablo debe hacerse "bien recargado de madera buena y sin la menor adición, de cedro de tres a cuatro años del Paraguay, con su Mesa de Altar de tres varas de largo y tarima correspondiente" (DE LETONA, 2006). Esta especificación respecto de la madera a utilizar nos permite señalar dos

Figura 1 - Tomás Saravia, Retablo de Nuestra Señora de Belén. Madera tallada, dorada y policromada. 9 x 5,8 x 0,64m. Buenos aires, 1790. Iglesia de San Juan Bautista de Buenos Aires (ex Monasterio de Nuestra Señora del Pilar de Monjas Capuchinas). Foto: Agustín Muguerza, MIFB.

cuestiones interesantes. Una es en cuanto a la práctica, pues si bien es habitual encontrar en los contratos suscriptos en España especificaciones sobre la madera, resulta absolutamente singular para nuestro ámbito (FURLONG, 1946). La otra cuestión es respecto del material, pues la utilización de cedro del Paraguay, también llamado de las Misiones, era habitual para la confección de retablos no sólo en nuestro territorio sino en diversas regiones de España, donde lo llamaban precisamente cedro de las Indias (FURLONG, 1946).

La escritura también señala que el retablo debe hacerse "arreglado al diseño que se le ha dado, y al qual debe añadirle un Sagrario para el Ssmo Sacramento correspondiente en obra é ideas al mismo diseño"((HERNANDEZ NIEVES.' Consideramos que éste es el aspecto más singular que contempla la escritura, pues no sólo da cuenta de la existencia de un diseño, sino que el mismo le fue entregado al tallista. También llama la atención el uso del término *diseño* en lugar de *traza*, como es habitual en los contratos suscriptos en España, pero lo que cuenta, más allá de cómo se lo llame, es que posee la ventaja de poder viajar a distancia, de allí que resulte probable que este diseño haya cruzado el Atlántico. Coincidentemente, un sobrino de Lerdo de Tejada había manifestado, en 1784, la voluntad de costear dos retablos en su ciudad natal, encargando "se haga sacar en Madrid los dibujos por un tallista de habilidad"[1].

Por último, aunque no surge de la escritura de obligación sino del codicilo, Lerdo de Tejada estableció que el retablo debía colocarse en la capilla del crucero, así como que sus espejos y cornucopias le sirviesen de adorno, a más de dejar trescientos cincuenta libros de oro batido para dorarlo cuando fuese tiempo de hacerlo[2]. Considerando el riguroso cuidado puesto en todas las cuestiones relativas al retablo, llama la atención que no haya mención alguna a la imagen titular. Posiblemente se deba a que para entonces ya se hallaba colocada en un altar, lo que era una práctica habitual respecto de las devociones (CORBET FRANCE.1945, 49-91). La imagen que actualmente exhibe es de factura local y de fines del siglo XVIII, pero no es posible atribuirla a Tomás Saravia debido a que no se conocen hasta ahora imágenes de su autoría (Fig. 2).

Respecto del tallista, si bien nos limitaremos a señalar lo que resulta exclusivamente pertinente con el propósito de este trabajo, creemos importante mencionar que Tomás Saravia es, de acuerdo con el padrón de artesanos levantado en 1780, el único maestro nacido en Buenos Aires[3]. También es el tallista que más ha trabajado para la iglesia del convento de frailes Mercedarios, siendo de su autoría el púlpito, el retablo mayor y otros(BRUNET, 1973). Precisamente, es uno de estos el que resulta de nuestro particular interés aquí, se trata del retablo dedicado a San Serapio, en el que Saravia comenzó a trabajar en junio de 1793[4].

[1] Testamento de Eugenio Martínez Lerdo, en: AGN, Registro 2, Año 1784.
[2] Idem Nota 6.
[3] AGN, IX, 35-2-3 Expte. 15.

Figura 2 - Tomás Saravia, Iglesia de Nuestra Señora de la Merced de Buenos Aires (ex Convento Grande de San Ramón de Frailes Mercedarios). Púlpito y Retablo Mayor. Buenos aires, 1788 - 1804. Fotos: Agustín Muguerza, MIHB.

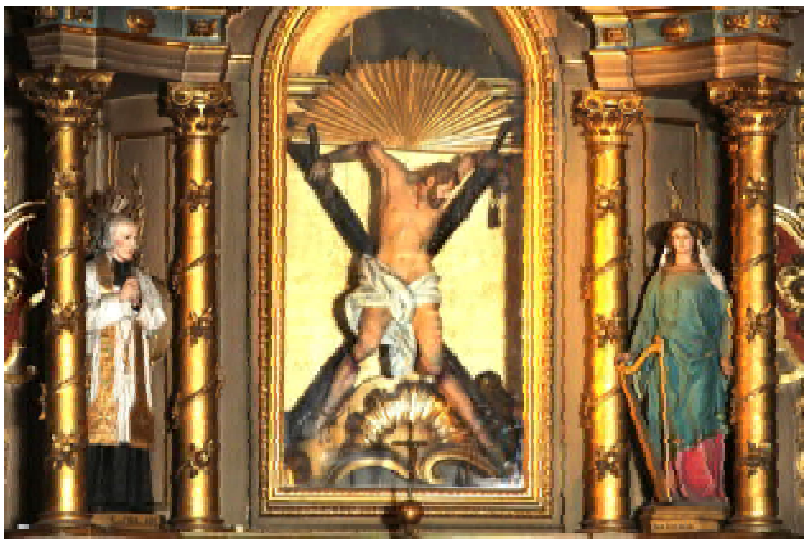
Figura 3 - Tomás Saravia, Retablo de San Serapio. Buenos aires, 1793 - 1895.

Confrontaremos ahora ambos retablos, empezando por aquello que comparten, a más del tallista. Respecto de la época, son coetáneos, puesto que sólo median cuatro años entre el inicio de uno y otro. En cuanto a la madera, hemos visto que el de Belén fue realizado en cedro y sabemos que el de San Serapio también, según surge del libro de gastos del convento [5]. Respecto de la imagen titular, en tanto que no fue considerada en la escritura de obligación por el retablo de Belén, sabemos que la de San Serapio fue traída de España en 1768 (BRUNET). En cuanto al costo, si bien resulta similar respecto de ambos retablos, mientras que Saravia recibió la suma total al aceptar el encargo de Lerdo de Tejada, el convento de Mercedarios terminó de pagarle dos años después de concluida la obra, pero no debemos olvidar que fue el convento quien le proporcionó la madera [21]. Por último, respecto del retablo de Belén, hemos visto que Saravia se comprometió a realizarlo en ocho meses, aunque desconocemos cuándo efectivamente lo concluyó, en tanto que inferimos que el de San Serapio lo llevó a cabo en siete meses, pues sabemos que en enero de 1794 fue blanqueada la capilla y se compró el vidrio para la urna en que se colocó la imagen[5] (Fig. 3).

Respecto del diseño, creemos que el retablo de San Serapio revela la interpretación criolla del reordenamiento escenográfico que el rococó significó para el barroco. Ya no es la talla profusa y mimética de formas vegetales sobre las superficies, ni el movimiento ascendente de las calles centrales lo que da vida a los retablos, sino que se acentúa la libertad de las líneas y de las formas por sobre la decoración. Gracias al sotabanco de entrantes y salientes, las calles diagonales, sus columnas apenas esgrafiadas, los escasos relieves, sus entablamentos zigzagueantes, la cornisa abruptamente interrumpida por una venera y su ático terminado en punta, este retablo parece estar en movimiento e intentar envolver al espectador. Posiblemente por todo esto, a más de contar con un solo cuerpo, en el inventario de 1795 se dice que estaba concluido "a la moderna"[23], lo cual significa que posee un lenguaje diferente al del retablo barroco. Creemos importante señalar que el desplazamiento temporal significó, algunas veces, simultaneidad de estilos en un mismo ámbito y, otras, claros procesos de transición con combinación de lenguajes. Por ello consideramos que las obras realizadas por Tomás Saravia en la iglesia de la Merced a fines del siglo XVIII, las que inferimos él mismo diseñó, son el epítome de un tardo-rococó que se halla imbuido aún de espiritualidad barroca (Fig. 4 y 5).

Respecto del retablo de la Virgen de Belén, cuyo diseño le fue entregado a Saravia, consideramos que posee un estilo rococó atemperado por una fuerte connotación clasicista. El planteamiento de su sotabanco dentro de la tipología de tumba y la palma como el elemento decorativo más notorio en el arco de la hornacina principal pueden ser vistos como preanuncios de futuros modelos neoclásicos. La diagonal abrupta de las calles en San Serapio fue aquí reemplazada por un zigzag en ángulos rectos de las columnas y el entablamento para dar cabida a sendas repisas circulares. La cornisa es entera y su frontis en arco de medio punto se cierra para dar un sentido monumental y de inmovilidad a la estructura. El ático repite con leves variaciones el mismo frontis que el cuerpo principal. El coronamiento es una última concesión al estilo rococó, al estar rematado por una tarja de roleos y volutas. Estas formas movidas contradicen la resolución

[4] Libro de gastos (1775-1790), en: AGN, XIII, 15-2-6.
[5] El 5/6/1793 se gastaron $38 en dos trozos de cedro para el retablo de San Serapio, Ibidem.
[6]Tomás Saravia recibió pagos parciales entre junio y noviembre de 1793, representando un total de $207, y la suma de $550 en 1795, por lo cual estimamos el importe total del retablo en $757, en: AGN, XIII, 15-2-6 y IX, 7-2-5.
[7] Libro de gastos (1775-1790), en: AGN, XIII, 15-2-6.



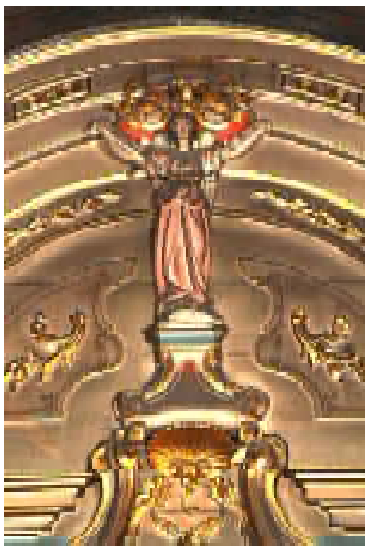


Figura 4 y 5 - Tomás Saravia, Retablo de San Serapio (detalle de la hornacina central y esviajes o diagonales). Retablo de San Serapio (detalle del ático). Fotos: Agustín Muguerza, MIHB

geométrica de los dos emblemas principales que ostenta el retablo: los rayos divergentes del Espíritu Santo en el frontón del ático y la Estrella de Belén en el frontis de la calle central. La imagen de la Virgen destaca por su pequeño tamaño en relación al retablo, por lo cual se le ha agregado una peana. Si bien ha sido repintada, a más de haber perdido al Niño, creemos que dialoga perfectamente con las imágenes realizadas para la misma iglesia por el tallista Juan Antonio Gaspar Hernández[24]. Si bien no sabemos si el diseño entregado a Saravia consideraba la presencia de los ángeles de la cornisa, podemos decir que son figuras casi obligadas en los retablos rococó de Buenos Aires y que, en este caso, han sido atribuidos a Manuel Díaz, un tallista de origen portugués[25] (Fig. 6 y 7).

Considerando lo hasta aquí planteado, se evidencia la existencia de una regla cuya excepción parece ser el diseño. Podríamos entonces creer que el rococó del retablo de San Serapio se debe a que Tomás Saravia, por ser originario de Buenos Aires, se había formado siguiendo a maestros de mediados del siglo XVIII. Del mismo modo, podríamos creer que el clasicismo del retablo de Nuestra Señora de Belén obedece a que Lerdo de Tejada, por ser un comerciante peninsular, estaba al tanto de las nuevas tendencias. Sin embargo éstas serían meras especulaciones producto de la trampa encantada de lo que representan las imágenes[26], de lo que vemos en los retablos. Ahora bien, si consideramos el ámbito en que cada uno de ellos se inscribe, quizá podamos entender las verdaderas razones. Por una parte, el retablo de San Serapio fue realizado para la iglesia de los Mercedarios, ubicada próxima a la Catedral, sede de numerosas cofradías, y con un convento que, en pleno plan de reformas edilicias, contaba para entonces con cerca de cien miembros, entre frailes y novicios. Por otra parte, el retablo de Nuestra Señora de Belén fue realizado para la iglesia de monjas Capuchinas, cuyo convento estaba destinado a doncellas nobles pobres y establecido allí hacía más de treinta años, aunque la iglesia recién tuvo su retablo mayor a comienzos del siglo XIX.

En la Merced, la obra de Tomás Saravia desarrolla un lenguaje visual rococó que busca exhibir el crecimiento de la Orden y su comunidad de fieles, mayoritariamente integrada por la élite porteña. Mientras que en la iglesia de las Capuchinas, la voluntad de Lerdo de Tejada impone una línea clásica, que determinará el estilo del resto de los retablos, y que busca exaltar la decencia y humildad de una comunidad que vive de la limosna. Creemos entonces que el diseño no constituye en sí una excepción, sino que se trata de una diferencia, la cual obedece al sentido de estos retablos en función del ámbito para el que fueron realizados.

REFERÊNCIAS

BRUNET, José (O de M). **Los mercedarios en la Argentina**, Bs.As., 1973.BURUCUA José Emilio, *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Bs.As., FCE, 2002, pp. 138.

CORBET FRANCE, Eugenio. **La cofradía del Santo Cristo de Buenos Aires**, en: *ARCHIVUM,* T°II, Cuad. 1, Bs.As., Huarpes, 1945, p. 49-91.

[8] Inventarios de la Orden de la Merced (1793-1795), en: AGN, sala IX, 7-5-2.

[9] La imagen de Nuestra Señora del Carmen ha sido atribuida a Juan Antonio Gaspar Hernández, a más de otras que actualmente no se encuentran en la misma iglesia, en: RIBERA Luis y SCHENONE Héctor, *El arte de la imaginería en el Río de la Plata*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Bs.As., 1948.

Figuras 6 y 7. Tomás Saravia, Retablo de Nuestra Señora de Belén (detalle de la hornacina central y la calle derecha)(detalle del frontis y el ático) Manuel Díaz (a), Ángeles, par. Madera tallada y policromada. Fotos: Agustín Muguerza, MIHB.

CARRASSON LOPEZ DE LETONA, Ana. **Construcción y ensamblaje de los retablos en madera**, en: GRUPO ESPAÑOL DEL IIC (International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works), *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*, España, 2006.

FURLONG, Guillermo. ***Artesanos argentinos durante la dominación hispánica,*** Bs.As. Huarpes, 1946. FURLONG Guillermo, Historia social y cultural del Río de la Plata, 1536-1810. El trasplante cultural: Arte, Bs.As., Tipográfica Editora Argentina, 1969.

HERNANDEZ NIEVES, Román, **El contrato de la obra de arte en Extremadura (escultura de los siglos XVI al XVIII),** en: *Revista de estudios extremeños*, V° 50, N°2, Badajoz, 1994, p. 327-356. HERNANDEZ NIEVES, Román, "El contrato de la obra de arte en Extremadura (escultura de los siglos XVI al XVIII), op.cit.

RIBERA, Luis A. y SCHENONE, Héctor H. **Tallistas y escultores del Buenos Aires colonial**. **El maestro Juan Antonio Hernández.** En: Revista de la Universidad de Buenos Aires, Año II, N°5, Bs.As.1948, p. 23-47.

SCHENONE Héctor H. en: ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES y THE GETTY FOUNDATION, **Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de bienes inmuebles. Ciudad de Buenos Aires II, *Primera parte,*** *Bs.As., 2006.*

SOCOLOW Susan M., **Los mercaderes del Buenos Aires virreinal: familia y comercio**, Bs.As., ed. De la Flor, 1991.
Registro 1, Año 1789.