

## Una imagen singular: el retrato de María Antonia de San José en el período tardo colonial

Rebeca Palma dos Santos  
IDAES (UNSAM), IES N° 1  
rpalmadossantos@gmail.com

**Resumen:** En 1799, cuando falleció María Antonia de San José, el pintor José de Salas la retrató “por afecto a esa Señora”, pues era una figura apreciada por los vecinos de la sociedad porteña. Es que María Antonia organizó los Ejercicios espirituales en distintas ciudades del Virreinato del Río de la Plata y fundó la Santa Casa en Buenos Aires pese a que la Orden de los Jesuitas rechazó la adhesión formal de las mujeres. Además, la Compañía de Jesús había sido expulsada en 1767 a causa del decreto firmado por Carlos III. Sin embargo, cuando ella falleció, las autoridades eclesiástica y monárquica cuestionaron esos logros. En ese contexto, mediante la experiencia social el retrato de María Antonia pintado por José de Salas adquirió un rol singular en la memoria institucional de la Santa Casa. El análisis de dicho cuadro desde los estudios de la cultura visual permite comprender las transacciones sociales y culturales que interactuaron en la representación de María Antonia y las vicisitudes de esta imagen en el camino por encontrar un sitio para la memoria.

**Palabras clave:** pintura; retrato; funciones de comunicación; imagen de culto; representación; reliquia.

**Resumo:** Em 1799, ano do falecimento de María Antonia de San José, o pintor José de Salas a retratou “por afeição à Senhora”. Embora a Ordem dos Jesuítas tivesse rejeitado a adesão formal das mulheres e a Companhia de Jesus tivesse sido expulsa em 1767 por causa do decreto que assinara Carlos III, María Antonia, figura fortemente apreciada pela sociedade *porteña*, conseguiu organizar os Exercícios Espirituais em diversas cidades do Vice-reinado do Rio da Prata, como também fundar a Santa Casa em Buenos Aires. No entanto, quando ela faleceu, esses feitos foram questionados pelas autoridades eclesiástica e monárquica. Nesse contexto, através da experiência social, o retrato de María Antonia pintado por José de Salas tem adquirido um papel singular na memória institucional da Santa Casa. A análise desse quadro desde os estudos da cultura visual permite compreender as transações sociais e culturais que interagiram na representação de María Antonia e as vicissitudes dessa imagem na procura de um espaço para a memória.

**Palavras-chave:** pintura; retrato; funções de comunicação; imagem de culto; representação; reliquia.

**Abstract:** In 1799, when María Antonia of Saint Joseph died, the painter José de Salas portrayed her ‘for the affection towards this Lady,’ because she was a highly regarded figure by the neighbours of the port city’s society. She had organised the Spiritual Exercises in different cities of the Viceroyalty of the River Plate and had founded the Holy House in Buenos Aires despite the Jesuit Order rejecting the formal adherence of women. Furthermore, the Society of Jesus had been expelled in 1767 by the decree signed by Charles III. However, when she died, the monarchic and ecclesiastical authorities questioned those achievements. In this context, mediated by the social experience, María Antonia’s portrait painted by José de Salas acquired a unique role in the institutional memory of the Holy House. The analysis of said picture from the perspective of visual culture studies allows us an understanding of the social and cultural transactions that interacted in María Antonia’s representation and the vicissitudes of the picture on its way to finding a place for the memory.

**Key-words:** painting; portrait; communication functions; cult image; representation; relic.

## Introducción

La Santa Casa de Ejercicios Espirituales y Beaterio de Buenos Aires es un edificio que data del año 1795, corolario arquitectónico de una historia particular. Su<sup>1</sup> visita en la actualidad permite conocer las múltiples actividades que allí se realizan y las dependencias del lugar, incluida la celda número ocho, donde vivió y falleció su fundadora, María Antonia de San José.<sup>2</sup> Al ingresar a ese pequeño recinto, en primer término, nos interpela su retrato exhibido frente a la puerta de entrada que evoca su presencia (imagen 1). Ese efecto lo enfatizan una red de relaciones de otros objetos identificados con María Antonia: el báculo de madera que usaba en sus misiones; dos esculturas, una de San Ignacio de Loyola, fundador de la Orden de los Jesuitas y otra de San José, Santo del que era devota; una imagen de vestir de la Virgen de los Dolores que apodó “Abadesa” y un trozo de madera sobre el que reposó su cuerpo al fallecer.



**Imagen. 1.** De la autora. *Puerta de ingreso a la celda No 8 Santa Casa de Ejercicios Espirituales.* 2015. Fotografía.

En el reconocimiento de la singularidad de ciertos artefactos visuales es necesario señalar que estos no son vehículos pasivos de ideas, sino que despliegan un papel activo en el vaivén de su experiencia en determinados contextos históricos que convoca el estudio de sus formas, usos y trayectorias (Appadurai, 1991, p. 100; Moxey, 2016, p. 125). Desde esta perspectiva cultural de análisis, y debido a la centralidad del retrato de María Antonia en la Santa Casa nos interrogamos: ¿De dónde proviene? ¿Quién lo hizo? ¿Cuáles fueron sus usos y caminos recorridos hasta llegar a ese lugar? A primera vista, el cuadro presenta los rasgos convencionales de los retratos femeninos del período colonial, tales como la incorporación de texto en el espacio pictórico con información usual de sus biografías. La inscripción que leemos en la cartela agrega que lo pintó José de Salas en 1799, año del fallecimiento de María Antonia a los 69 años.

1 Edificio que aún funciona en la actualidad, ubicado en la calle Independencia 1190 esquina Salta en la Ciudad de Buenos Aires.

2 De la Paz y Figueroa era el apellido familiar de María Antonia quien, al momento de comenzar a vestir la capa de los jesuitas se identificó como María Antonia de San José en honor al Santo hacia el que profesaba especial devoción.

Dicho cuadro se conecta con diferentes circunstancias históricas que podemos examinar en la intersección entre palabra e imagen. A este respecto, Mitchell (2009, p. 80), sin desconocer lo particular del signo visual y escrito, postula que existe una imbricación entre ambas modalidades de representación. De acuerdo con el autor, sus nexos los encontramos fuera del marco del cuadro, pero también dentro, como por ejemplo con la presencia de texto en la superficie pictórica. Por otra parte, los vínculos entre imagen y palabra no sólo son los que permanecen dentro de los límites del marco sino, también, los conjugados en el espacio institucional. En particular cuando, en el ámbito religioso, la relación entre imagen y lugar prefiguran su pretensión de culto (Belting, 2017, p. 22).

A partir de estas ideas, en este artículo indagamos cómo y cuándo el retrato de María Antonia pintado por Salas adquirió un rol singular en la memoria de la Santa Casa. En esta dirección examinamos la compleja relación entre productores de las imágenes, sus características y redes de atribución de sentido, así como sus destinatarios y el mundo social que las instrumentalizaron. Consideramos que si bien es cierto que los retratos no responden a un único fin y que sus usos son discontinuos y variables, también lo es el hecho de que existen una jerarquía de roles que desempeñan, verificables si estudiamos su actuación en determinados contextos históricos y comunicacionales. En este sentido, el modo de uso en las exequias de María Antonia del retrato suyo pintado por Salas atribuyó al cuadro las características funcionales de la reliquia, valoración de la imagen que incidió en las formas de su institucionalización.

En lo que sigue, en primer lugar, examinamos la fortuna crítica del retrato de María Antonia pintado por Salas en la bibliografía especializada, seguido, analizamos las representaciones verbales y no verbales de María Antonia en relación con las características de los retratos femeninos en el período colonial, y, en tercer lugar, estudiamos de qué manera las prácticas sociales de apropiación y recepción en el contexto de la ceremonia fúnebre de María Antonia confirieron al cuadro una función singular reactualizada en momentos posteriores en la memoria institucional de la Santa Casa.

### **El retrato de María Antonia pintado por Salas en la historiografía: aportes y desafíos**

En la historiografía artística argentina, la aproximación al retrato de María Antonia pintado por Salas, por lo general, da cuenta del aspecto formal, estado de conservación y factura del cuadro. En esta dirección, los estudios sobre la pintura en el período colonial encuentran dificultades para justipreciar las destrezas de Salas en el tratamiento del color y la técnica del modelado, producto de los innumerables repintes efectuados sobre la obra (Schenone, 1983, p. 72). A causa de esas intervenciones plásticas, Adolfo Luis Ribera juzga que el cuadro vale más por la relevancia histórica de la figura retratada que por sus cualidades intrínsecas (Ribera, 1982, p. 111). Asimismo, este autor, con un matiz de la evaluación antes expresada, definió al cuadro como una reliquia histórico-artística, no solo porque Salas fue un prestigioso pintor del período colonial en Buenos Aires, “sino porque es el testimonio que nos transmite la *vera efigie* de María An-

tonia” (Onetto, 1986, p. 87).

Ciertamente no desconocemos los problemas de conservación del cuadro, sus restauraciones y las limitaciones que suponen la falta de estudios recientes sobre su materialidad. Aun así, entendemos que esos repintes por sí mismos reconocen el valor singular otorgado a ese retrato, en tanto imagen primigenia de María Antonia que entrelaza su vida, su fallecimiento y la construcción de la memoria institucional de la Santa Casa. Por otra parte, encontramos que existen aspectos vinculados al funcionamiento del cuadro en el contexto primario de recepción que aún no han sido suficientemente explorados puesto que su evaluación en términos de calidad pictórica enfatiza solo un aspecto de esta imagen, siendo que en el período colonial desempeñaron múltiples funciones simbólicas, en las que el plano estético es una dimensión más a considerar junto con su instrumentalización (Jauregui; Penhos, 1999, p. 49).

Por su parte, los estudios históricos sobre la vida de María Antonia privilegian analizar documentos escritos, pero las representaciones visuales, permanecen en un segundo plano. Se menoscaba así la centralidad de su visualización para la comunidad religiosa de la Santa Casa y la profusión de imágenes que conserva esa institución, gran parte de ellas, como ha sido estudiado por Vanina Scocchera (2017), adquiridas por su fundadora. De cualquier manera, nos permiten comprender el contexto social de producción y recepción primaria del cuadro.

En este sentido, una lectura insoslayable es la investigación realizada por Fraschina (2010). Si bien su objeto principal de indagación no es el retrato de María Antonia pintado por Salas, la autora lo introduce en su análisis para relacionarlo con la oración fúnebre leída por el dominico Fray Julián Perdriel. Siguiendo los postulados de Roger Chartier, interpreta que la imagen –del retrato– y la palabra –del discurso fúnebre–, lucharon por hacer presente a María Antonia, pero producto de la irreductibilidad de un signo a otro, imagen y palabra jamás se confundieron (Fraschina, 2015, pp. 131-132). Roca (2021) retoma los lazos del retrato de María Antonia pintado por Salas con el discurso fúnebre de Perdriel y los vincula con la idea de la construcción para la comunidad de fieles de su imagen de santidad. Si bien coincidimos con esta perspectiva, consideramos que es posible analizar no solo la adecuación de la imagen a la palabra sino sus diversos y, a veces, contradictorios, nexos. Por otra parte, la interacción texto e imagen la encontramos entre los medios de representación –el discurso de Perdriel y el retrato de María Antonia– como señalan Fraschina (2010) y Roca (2021), y también dentro de un mismo medio, en la superficie del cuadro.

Siendo así, dirijamos nuestra atención hacia los trabajos producidos desde el campo de la Historia del Arte, en especial de aquellos que se ocupan del examen de la pintura en los espacios conventuales femeninos del período colonial. La historiografía del arte novohispano se interesa, en mayor medida, en los retratos de monjas coronadas. Esta categoría la utiliza Montero Alarcón para nuclear los retratos de las monjas que visten una corona de flores y velos que cubren sus cabezas, portan cirios y palmas en sus manos (Montero Alarcón, 2008). Según dicha clasificación, el retrato de María Antonia no participa de esa icono-

grafía; pese a ello, el 3 de mayo de 2016, Jaime Borja Gómez, en la conferencia inaugural de la exposición “Monjas coronadas en Colombia: Colección de Arte del Banco de la República”, lo incluyó como un ejemplo más de la pintura *post mortem* de las religiosas de vidas ejemplares y fundadoras de instituciones. Así, gracias a estas recopilaciones disponemos de un conjunto de imágenes para relacionarlas con el cuadro pintado por José de Salas. Pero: ¿Quién era María Antonia de San José?

### Representaciones de María Antonia de San José

Reformulemos la pregunta anterior: ¿Cuáles fueron las particularidades del contexto histórico en el que desarrolló su obra María Antonia de San José? En este sentido, es necesario señalar que, pese a la expulsión de la Orden de los Jesuitas en 1767 de los territorios de la Corona, María Antonia y sus compañeras, promovieron los Ejercicios espirituales en las ciudades de Santiago del Estero, Jujuy, Tucumán, Salta, la Rioja y Córdoba. Esta situación configuró una coyuntura particular para su obra, sumado a que los jesuitas rechazaron la adhesión formal de las mujeres a su orden (Fraschina, 2015, p. 60). Asimismo, la autoridad eclesiástica observaba con desconfianza a estas mujeres que, por elección propia, vestían como religiosas sin haberseles admitido de manera formal los votos de obediencia y castidad.

En el año 1779 María Antonia arribó a Buenos Aires, capital del Virreinato del Río de la Plata, en donde, en principio, organizó los Ejercicios en dos casas alquiladas. Pero sabía que, para garantizar la continuidad de esas prácticas necesitaba contar con un lugar físico permanente. Con este propósito, en 1795 fundó la Santa Casa según el método de San Ignacio de Loyola como espacio de retiro, recogimiento y meditación. Su edificación fue posible gracias a las contribuciones de las familias patricias. Así lo expresa el informe dado al Excmo. Cabildo al Virrey: “que al celo y aplicación de su fundadora se debe, que los vecinos le hubiesen franqueado los recursos de sus caudales para tan piadoso objeto, habiéndose experimentado sus buenos efectos” (Martel, 1899, p. 8).

Ahora bien, la máxima autoridad eclesiástica, el provisor don Francisco Tubau y Sala, después del fallecimiento de María Antonia obstaculizó la ejecución de su testamento. Precisamente, porque la Casa había sido construida con limosnas del público afirmaba que debía quedar a cargo de la real protección y la potestad eclesiástica. Asimismo, el fiscal del Consejo de Indias, por un lado, censuró la calidad de la fundación de la Santa Casa y, por otro, criticó que fuera conducida por mujeres (Fraschina, 2010, pp. 253-262). Más allá de estos cuestionamientos, las acciones misericordiosas de María Antonia se convirtieron en referente identitario de la comunidad porteña por su ejemplaridad.

Entonces: ¿de qué manera perpetuar el recuerdo de su obra? En la sociedad virreinal, este interrogante condujo a la elaboración de una multiplicidad de imágenes y textos. En este aspecto, las cartas y la hagiografía sobre María Antonia de San José la describen como una mujer ilustre, gran maravilla de nuestros días, mujer fuerte que lleva el estandarte de San Ignacio, espíritu gigantesco, modesta, humilde, constante,

consoladora, prudente, milagrosa, pobre (Fraschina, 2010, pp. 226-231). *El estandarte de la mujer fuerte de nuestros días*, un opúsculo sin nombre de autor, publicado en francés en 1781 con el fin de que los jesuitas expulsos en Europa conocieran a María Antonia, en unas quince páginas, compuso una imagen suya por medio de la palabra (Fraschina, 2015, pp. 102-103).<sup>3</sup>

A la circulación de textos y relatos, después del fallecimiento de María Antonia se sumó su representación visual mediante la pincelada del madrileño José de Salas. El pintor que, además produjo obras como dorador y ornamentista, estudió en la Real Academia de San Fernando, aunque nos faltan datos del itinerario que lo condujo de Madrid a Buenos Aires, pues es limitada la documentación conocida sobre Salas (Ribeira, 1948, pp. 100-102). Aunque sí sabemos que produjo cuadros de temas religiosos y retratos, escudos reales y de la ciudad, y que se dedicó a la enseñanza artística.<sup>4</sup> Así lo promocionó en un anuncio publicado el 16 de septiembre de 1801 en el *Telégrafo Mercantil*, en donde afirma ser reconocido por sus “excelentes obras” y promocionaba sus clases de pintura impartidas “poco después del toque de las Oraciones” (cit. Schenone, 1983, p. 82).

En esa publicación expresó su valoración acerca de la pintura, a la que llamaba “escritura viva”. Salas afirmaba que, como medio de expresión: “la pintura nació de la necesidad de reproducir gráficamente no solo los objetos, sino también las pasiones, los afectos, las acciones y todas aquellas demostraciones difíciles a la palabra”. En estas ideas es probable que resuene el concepto de imagen de San Ignacio de Loyola, líder religioso iniciador de una tradición icónica que jerarquizó los sentidos, entre ellos el de la visión. Para sus Ejercicios solicitaba la representación material de los lugares, de los personajes con sus vestimentas, mostrando sus actitudes y acciones; las cosas más abstractas debían encontrar un movimiento material en el que pintarse y acabar en un cuadro viviente (Barthes, p. 78). Veamos de qué manera se conjugan estas ideas en el retrato de la fundadora de la Santa Casa en Buenos Aires (imagen 2).

---

3 Traducido al castellano por H. Martel en 1899.

4 Al pintor José de Salas se le reconoce la autoría del retrato del canónigo Dr. Riglos y Alvarado ubicado en el Museo de Lujan Enrique Udaondo. Otros cuadros han sido mencionados en la documentación sobre el artista, pero no han perdurado. Por otra parte, en un análisis del retrato de Feliz de Azara hoy en el Museo Histórico, Marta Penhos (2012) examinó los elementos que permitirían conjeturar acerca de su atribución a Salas.



**Imagen. 2.** José de Salas. *Retrato de María Antonia de San José*. 1799. Óleo sobre tela. 125 x 90 cm. Santa Casa de Ejercicios Espirituales

El cuadro de Salas que retrata a María Antonia es un óleo cuyas dimensiones son 125 cm de alto por 90 cm de ancho, incluido el marco de madera. La paleta de colores aplicada se limita al ocre, rojo y negro. El cuerpo de la beata, que ocupa la mayor parte de la superficie pictórica, viste una sotana negra, característica de la Orden de los Jesuitas, y velo blanco, símbolo de su pureza y castidad. Su rostro destaca por la forma angular y por la mirada ensimismada de sus ojos azules. En su mano derecha sostiene una cruz alta y en la izquierda un libro abierto. Salas representó a María Antonia en un primer plano dramático que acentúa la sensación de su cercanía con el espacio del espectador. En el plano del fondo, distinguimos un edificio pintado en una escala de valor cromático baja. En la parte inferior del cuadro, en una franja horizontal, observamos una cartela con un texto que a continuación transcribimos:

Doña María Antonia de la Paz. Fundadora de esta Santa Casa. Nació en la ciudad de Santiago del Estero el año de 1730; i murió en esta Capital el día 7 de marzo de 1799. Este retrato es obra de Don José Salas, quien, por afecto a esta Señora, lo colocó graciosamente...para perpetuar su memoria.

En el siglo XVIII, la inscripción de textos en los cuadros fue una práctica común. A su vez, este retrato comparte ciertos convencionalismos que examina Estrabidis (2003) en su selección de retratos femeninos de la nobleza del virreinato de Lima. En estos, el autor destaca la reiteración de una fórmula visual en la representación caracterizada por la sobriedad en la vestimenta, la ausencia de joyas y la manifestación de la condición piadosa de las mujeres mediante la presencia de objetos devocionales y las inscripciones en las cartelas que destacan sus obras misericordiosas.

En el retrato de María Antonia, además de la información biográfica de la retratada usualmente incorporada, Salas introdujo su nombre, un elemento distintivo de este cuadro frente a la mayor parte de la producción artística anónima del período colonial. Con este procedimiento, el pintor se inserta en el discurso pictórico en forma de nombre-firma (Stoichita, 1996, p. 110). Por otra parte, Salas expresa en la cartela que

hizo el retrato de María Antonia con el propósito de “perpetuar su memoria”. En este sentido, si atendemos a una de las definiciones clásicas del retrato que señala que permite hacer presente a la persona ausente, la intención de “perpetuar su memoria” podría asignarse tanto a María Antonia como a José de Salas.

El retrato, por regla general, es el resultado material de la interacción de dos fuerzas, la del pintor y su modelo (Pope-Hennessy, 1985). Este es el principio fascinante de su enigma, en especial cuando Salas pintó el retrato de María Antonia después de que ella falleciera. Por consiguiente, nos preguntamos: ¿Cómo dirimieron esas relaciones de fuerza? Según Ribera (1982), el pintor realizó un boceto del natural, no obstante, como ha señalado Guerra (2016) se desconoce aún documentación que acredite esta circunstancia. ¿Y cómo lo produjo Salas? En este punto proponemos mantener el interrogante abierto, pues la inscripción en la cartela de otro retrato de María Antonia pintado en 1861 por Fernando García del Molino indica que lo realizó “habiendo aparecido el bosquejo original”, en referencia al dibujo realizado por Salas. Más allá de que no contemos con el mencionado boceto no descartamos que aún sea posible hallarlo.

De manera provisoria, para continuar con nuestro análisis sobre la producción del cuadro nos valemos de la información proveniente de los estudios sobre los retratos monjiles del período colonial. Por ejemplo, en el Reino de Nueva Granada, al fallecer una monja de vida ejemplar, las autoridades del convento encargaban la rápida confección de su retrato. El cuerpo amortajado de la religiosa permanecía en el coro bajo de la iglesia en donde el artista lo observaba a través de una reja y dibujaba el rostro de la monja fallecida. Después el pintor utilizaba ese boceto para concluir la obra en su taller. La imagen resultante muestra a las monjas yacentes con *rigor mortis* en sus rostros. Un ejemplo es el retrato anónimo de Sor María Gertrudis Teresa de Santa Inés realizado hacia 1730. La religiosa fue representada con la fisonomía de una mujer de edad avanzada y con aspecto mortuorio en su rostro (imagen 3).



**Imagen 3.** Anónimo. *Retrato de Sor María Gertrudis Teresa de Santa Inés*. Ca. 1730. Óleo sobre tela. 80 x 102,5 cm. Convento de Santa Inés. Colombia. Bogotá.

En cambio, en el caso de María Antonia, Salas no la representó en posición yacente, pero sí lo hizo un testigo ocular. Se trata del relato del escribano Juan José Rocha, redactado en el acta de defunción de María Antonia que a continuación transcribimos:

Habiendo pasado en la tarde de este día, en consorcio del Señor Alcalde de primer voto, a la Casa de los Santos Ejercicios, estando en una de sus viviendas, vi en medio de ella, un cadáver puesto sobre un catre de cuero, rodeado con cuatro velas de cera que le alumbraba, y acercándome a él conocí que era el de la Madre Beata María Antonia de San José, y que por lo yerto de su rostro estaba naturalmente muerta (Cit. Frascina, 2015, p. 126).

Este informe compone una imagen mediante palabras semejante a la de la monja coronada que mencionamos antes. Pero, al contemplar en la actualidad el retrato de María Antonia pintado por Salas observamos que la muestra joven, esbelta y vívida, sin el aspecto “yerto de su rostro” aludido por el escribano en el acta de defunción. Asimismo, su apariencia facial no se condice con el aspecto que podría tener al fallecer, quien tendría entonces 69 años según las fechas que registra el pintor en la cartela, en la que aclara que María Antonia nació en 1730 y murió en 1799. A propósito de esta consignación de fechas, señalamos que se pueden relacionar con cierta función notarial del cuadro. Pero, continuemos con el análisis de su representación visual en relación con otras imágenes de religiosas.

La tradición oral frecuente en los espacios conventuales en el período colonial favorecía la transmisión de relatos que describían a las mujeres de vidas ejemplares. Estos solían destacar, por un lado, su belleza, como en los casos de Santa Rosa de Lima y la Beata Mariana de Jesús (Mujica Pinilla, 2004), y, por el otro, su juventud. Tal es así que, si bien como mencionamos antes, en el ejemplo de Sor María Gertrudis Teresa de Santa Inés, quien a la sazón fuera retratada como una mujer anciana y con *rigor mortis*, según relata su hagiógrafo Calvo de la Riba, un año después de su muerte, cuando su cuerpo fue exhumado lo encontraron con su rostro y manos incorruptos (Torres Rodríguez, 2020, p. 27). Para recordar este acontecimiento milagroso, el convento encargó la confección de un nuevo cuadro que la muestra con un rostro jovial.



**Imagen 4.** Anónimo. *Retrato de Sor María Gertrudis Teresa de Santa Inés*. 1730. Óleo sobre tela. 59 x 73 cm. Colección Particular.

En lo concerniente al retrato de María Antonia nos interrogamos: ¿Cuáles fueron los marcos de referencia en los que se basó el pintor? Quizás el rostro de María Antonia en el cuadro de Salas condense los relatos de las personas que la conocieron. Su hagiografía, escrita en el siglo XIX que los recopiló, la describe joven, bella, de ojos azules y tez blanca; una mujer de acción, apostólica y misionera. Sin embargo, Ambrosio Funes, su primer biógrafo, contemporáneo suyo, la describe como “una mujer de edad avanzada, ignorada, pobre, sin poder, sin autoridad, sin talentos y aún sin razón” (Fraschina, 2010, p. 227). Ambos estereotipos femeninos -el de la juventud y la madurez- están vinculados a las ideas sobre las religiosas en el periodo colonial. Aunque, en el caso de las beatas pesaba más la caracterización de ancianas, pobres y desamparadas (Fraschina, 2015, p. 47-60).

¿Deberíamos conceder que el rostro de María Antonia fue rejuvenecido en los sucesivos repintes? Según la opinión de los últimos restauradores: es probable. Sostienen que el original la mostraba demacrada y avejentada (Guerra, 2016, p. 58).<sup>5</sup> De ahí que los cambios se dirigieron a construir una imagen verosímil, es decir, de acuerdo con el relato que la describe joven, bella y de tez blanca. En este punto, es necesario mencionar que, si bien la crítica del arte señala las modificaciones operadas sobre el cuadro, no se ha enfatizado lo suficiente sobre los aspectos constantes. Nos referimos al método de pintura de *mezze figure* (Stochita, 1996, p. 159) que aplica Salas en el retrato. El cuerpo de la beata desborda la situación de comunicación visual, configurando una imagen narrativa de impacto hacia afuera del campo de la representación. Esta cuestión nos permite reflexionar sobre la relación del cuadro con sus espectadores en el contexto primario de recepción, luego del fallecimiento de María Antonia, que a continuación analizamos.

### **Trayectorias del retrato en la memoria institucional**

La hora *mortis* de María Antonia debía ser austera. En su testamento expresó su voluntad de “un entierro menor rezado, y sin el menor aparato de solemnidad”. Encomendó que cuatro peones que trabajaban en la edificación de la Santa Casa trasladaran su cuerpo para su eterno reposo a la Parroquia de la Piedad. Sin embargo, ese deseo de discreción contrariaba el rol de los rituales de muerte de las personas ejemplares en la sociedad virreinal consideradas referentes identitarios (Diez Bogue, 1986). Sobre la base del dolor común, los vecinos de la sociedad porteña cumplieron por un lapso de tiempo breve el mandato de María Antonia, pero, cuatro meses después de su fallecimiento, el 12 de julio de 1799, organizaron sus exequias en la iglesia del Convento de Santo Domingo.

Francisco Letamendi, un comerciante de la ciudad que se encontraba presente en el evento, describió el despliegue escenográfico. En una carta a Ambrosio Funes, señala: “el día 12 del presente se hicieron las *sumptuosas* y bien merecidas honras de la Madre Beata cuya oración fúnebre de hora y media la hizo el P.

---

5 En la última restauración sobre el retrato de María Antonia pintado por Salas que data de 1999, los restauradores evaluaron que al cuadro se le aplicaron repintes desde 1860 y que el cambio más rotundo sobre la fisonomía de María Antonia fue realizado en 1930 (Guerra, 2016, p. 58).

Prior Perdriel: pusieron un túmulo de consideración, muchas velas, etc. y su retrato en el medio” (cit. Franchina, 2010). Estas palabras de Letamendi, por lo general en la bibliografía son mencionadas con el fin de examinar la imagen de santidad que construyó Perdriel en el discurso. Aunque también sus dichos nos informan sobre la modalidad de uso del cuadro, que, por su calidad de tabla transportable, desempeñó una función simbólica, pues podía ser trasladado a los lugares de la memoria para que fuera recordada y velar por sus derechos. En la ceremonia fúnebre, el retrato ofreció a los asistentes una experiencia común de visión iconográfica de la beata.

Además, según lo expresamos antes, ese evento fue realizado cuatro meses después de la sepultura del cuerpo de María Antonia en el camposanto de la Parroquia Nuestra Señora de la Piedad. En consecuencia, el túmulo que describe Letamendi estaba vacío, cuestión significativa puesto que, la exhibición del retrato muestra una voluntad mimética de sustitución, semejante, “por lo que corresponde a su función y no así en su forma, al uso, durante el siglo XIV, de los maniqués de cera, ubicados sobre el catafalco real en los funerales de los soberanos ingleses y franceses” (Ginzburg, 2000, pp. 85-86). De manera que, la actuación del cuadro, expuesto sobre un escenario en la ceremonia fúnebre de María Antonia le otorgó a esa imagen, en cuanto a efectividad y prueba de autenticidad, las características funcionales de la reliquia, convirtiéndose en recipiente de su presencia.

Un objeto que en principio se trató de un presente individual de Salas con un propósito afectivo amplió sus funciones en su recepción colectiva. Es probable que el pintor no previera el uso del cuadro en el espacio público, pues recordemos que lo hizo “por afecto a esta Señora”. Agregó, además, que “lo colocó graciosamente...”. ¿Dónde lo ubicó? ¿En la celda de María Antonia? No lo sabemos con precisión. Sin embargo, los lugares en donde se encuentran las imágenes en el espacio religioso están en estrecha relación con los efectos que se espera que provoquen en la memoria. La bibliografía y la documentación posibilitan entrever ciertos momentos coyunturales en los que la comunidad religiosa otorgó al retrato de María Antonia un rol singular vinculado al ejercicio de la memoria de carácter ritual preestablecido por algún momento oficial (Nora, 2008, p. 21-25).

Sin embargo, encontramos discontinuidades en su uso a lo largo del tiempo. Si bien Salas lo pintó para perpetuar su memoria, el cuadro no siempre estuvo disponible. Los materiales perecederos usados para su confección amenazaron ese propósito. Este dilema entre el fin y el medio utilizado cuestiona la idea *ars longa, vita brevis*, proverbio citado por Clutter cuando señala que “al igual que las cosas vivientes, los objetos se consumen y mueren” (Castelnuovo; Giuseppe, 2016, p. 302). ¿Cuándo comenzó a evidenciar deterioro el cuadro? Las primeras noticias nos llegan de otro retrato de María Antonia. Se trata del cuadro pintado por Fernando García del Molino en 1861, con el fin de relevar al de Salas. Es probable que este encargo implicara un desafío significativo por el prestigio de la imagen primigenia. Tal es así que García del Molino remitió a esa obra, según consta en la cartela que, a continuación, transcribimos:

Da. María Antonia de la Paz. Fundadora de esta Santa Casa de ejercicios Espirituales de Buenos Aires, Montevideo y otras. Nació en la ciudad de Santiago del Estero en el año 1730 y murió en esta B° Ayres el 7 de marzo de 1799. D n. José de Salas (a) el Madrileño hizo el retrato de la Fundadora y obsequió con él esta Casa. No estando ya bueno este y habiéndolo aparecido el bosquejo original, su paisano Cura de Sn Telmo Dn Ramón García costeó el presente en el año 1861. Pint. p. Fdo García del Molino.

Nagel y Wood (2017, p. 85) señalan que si bien lo que se denomina reliquia sería un tipo de objeto irremplazable, las sociedades buscaron las modalidades de mitigar las consecuencias de las pérdidas, destrucciones o deterioros de sus objetos preciados por medio de reparaciones, renovaciones e incluso su reemplazo. Por medio de la operatoria de intertextualidad, García del Molino inscribió su obra en relación con el retrato pintado por Salas, lo cual confirma la persistencia de esa imagen en la memoria institucional, pese a su desgaste.

Ahora bien, ¿en qué contexto se sitúa el encargo costeado por el Cura de San Telmo Ramón García? Es posible vincularlo con dos circunstancias importantes para la Santa Casa. En primer lugar, con el traslado de los restos mortuorios de María Antonia a una urna, antes de la demolición de la antigua iglesia de Nuestra Señora de la Piedad. En segundo, con el inicio del proceso para que la Congregación Vaticana encargada de las causas de los Santos la proclamara Venerable. Al respecto de este último, los peticionantes necesitaban objetos, textos, relatos e imágenes que brindaran testimonio de su vocación de santidad para sustentarlos.

En ocasiones, la perdurabilidad en la memoria de las imágenes obedece a decisiones mínimas, de múltiples individualidades (Malosetti Costa, 2022, p. 17). Así, el 13 de septiembre de 1913, una vez más, vinculado a una ceremonia de traslado de los restos mortuorios de María Antonia, a la nueva iglesia de la Piedad, reapareció el retrato pintado por Salas. ¿De qué manera? Veamos que indican los testimonios. Según refieren, los miembros de la Santa Casa depositaron los siguientes objetos en la urna de la beata: un tubo de vidrio de mediano tamaño con el sermón fúnebre pronunciado por F. Julián Perdiel, las actas de la segunda exhumación, un ejemplar del diario *El Pueblo* y una fotografía del retrato de María Antonia pintado por Salas (Fraschina, 2015, p. 196).

El gesto de fotografiar el cuadro es indicativo de que, pese a su fragilidad y vulnerabilidad frente al paso del tiempo, incluso a sus repintes, era considerado portador de la *vera efigie* de María Antonia. De hecho, esas huellas situadas en el sepulcro de la beata por sus fieles con el propósito de brindar sosiego y conjurarla del olvido, para nuestra investigación, en cambio, son un indicio de la reactualización del valor singular de retrato de María Antonia. Artefacto visual que desempeñó un rol activo cuando la comunidad de fieles de la Santa Casa solicitó al Vaticano que se le reconociera el “honor de los altares”.

Ante los altares, María Antonia asumió los votos simples; promesa privada y temporaria de castidad y pobreza. Sobre un altar fue ubicado su retrato, según observamos en la fotografía (imagen 5). En este caso no se trata solo de una reproducción fotográfica enfocada a su imagen, como el de la foto guardada en la

urna funeraria que describimos antes; sino de su puesta en situación en un contexto expositivo.



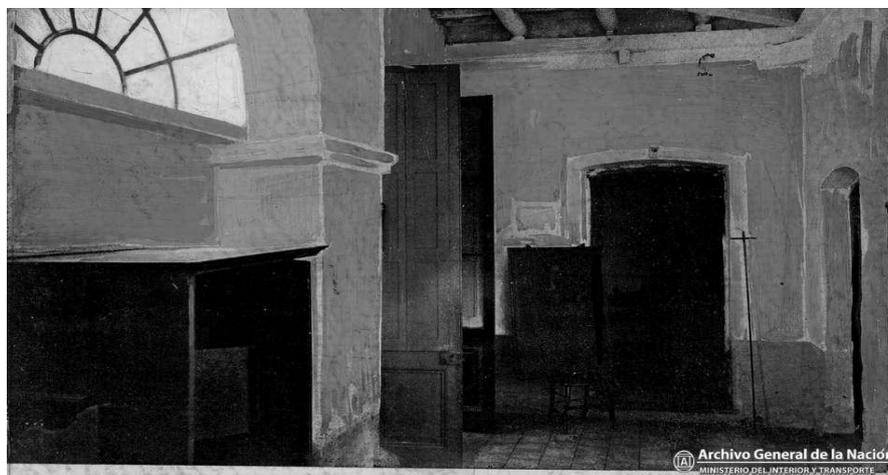
**Imagen 5.** Anónimo. *Retrato de María Antonia pintado por Salas en la Santa Casa de Ejercicios Espirituales de Buenos Aires.* Fotografía b/n. 1930. AGN. Inv. 66 120.

A primera vista, la toma frontal sugiere que el asunto de la fotografía fue el cuadro, pero, además, registra el modo en que era tratado. El retrato es el elemento central ubicado por encima de un mueble oficiando de altar sobre el que fueron dispuestos dos candelabros, un florero con calas y la imagen del Manuelito, diminutivo de Emanuel que significa “Dios está con nosotros”; una talla de madera y pasta policromada de autor anónimo de fines del siglo XVIII, encargada por María Antonia al padre Juárez en una carta enviada en 1784. El encuadre, con dificultad, permite ver del lado izquierdo parte de una talla de San José y del derecho, una silla del siglo XVIII con asiento y respaldo labrado en cuero.

Desde lo alto, pende la imagen de María Antonia sostenida con un cordón cuyos extremos terminan en dos lazos con borlas y flecos. A su vez, destaca por encima de un paño con pliegues voluminosos. Esta modalidad de exhibición era usual en el ámbito religioso cuando una pieza devocional presentaba deterioro o sobre la cual se hubieran efectuado cambios, pues distraía la atención de las evidencias materiales al mostrarla entre velos. Los elementos -el Manuelito, la silla, la escultura, el florero- desempeñan un rol paratextual. La decoración narrativa en torno al cuadro que contemplamos en la fotografía le concede prestancia y adquiere una función expositiva.

Si bien la toma cerrada imposibilita reconocer en qué sector de la Santa Casa estaba exhibido el retrato de María Antonia, sabemos que en los edificios religiosos existe una jerarquía de lugares (Samuel, 2009, pp. 10-12). Por ello, recordemos la pregunta que planteamos al comienzo de este artículo: ¿Cuál fue su trayectoria hasta llegar al lugar en dónde se encuentra en la actualidad? A lo largo de nuestro recorrido, hemos señalado distintos momentos de la vida social del cuadro y la transformación de sus funciones, aunque resulta complejo reconstruir todas las vicisitudes que forman parte de su historia. No obstante, la siguiente

fotografía nos muestra un momento clave de su circulación (imagen 6).<sup>6</sup> Si la miramos en detalle, notaremos el báculo de madera y el retrato de María Antonia pintado por Salas ubicado en la puerta de ingreso del que sería su sitio como lugar de la memoria: la celda número ocho donde vivió y murió la beata, lugar significativo en la Santa Casa.



**Imagen 6.** Anónimo. *Puerta de ingreso a la celda que ocupó María Antonia de San José. Santa Casa de Ejercicios Espirituales de Buenos Aires.* Fotografía b/n. S/F. AGN. Inv. 1211

### Consideraciones finales

El análisis del retrato de María Antonia pintado por José de Salas desde los estudios de la cultura visual nos muestra su valor como foco de observación ritual que satisface necesidades tanto individuales como colectivas. Dicha perspectiva nos permitió examinar el cuadro a partir de diferentes aspectos que incluyeron, no solo la historia de María Antonia, sino, también la del pintor, las características de su obra en comparación con otros retratos femeninos del período colonial, la interacción entre texto e imagen en la misma superficie pictórica y las relaciones de intertextualidad, además de sus vaivenes en la memoria institucional.

Asimismo, planteamos que existen una multiplicidad de actuaciones del retrato de María Antonia en el contexto de su recepción primaria que lo ligaron un sentido afectivo y notarial hasta que, con la experiencia colectiva de su visualización, se agregaron las características funcionales de la reliquia. Si bien Ribera (1986) lo había definido como una reliquia histórico-artística, en este artículo precisamos en qué circunstancias y cómo adquirió ese estatus singular. En esta dirección, ubicamos el primer momento en la ceremonia fúnebre de María Antonia, cuando su uso relevó a la beata fallecida y enfatizó su presencia en esa imagen.

En algunos casos, remitimos a documentos extensamente citados en la bibliografía sobre María Antonia

<sup>6</sup> Fotografía disponible para la consulta al público en el Archivo General de la Nación (AGN). Sin datos en dorso que nos permitan conocer el contexto de situación de la toma. Inv. 1211

-las cartas de Letamendi y Funes, el discurso de Perdriel, el acta de defunción redactada por el escribano Rocha- no obstante, las ponderamos desde otro punto de vista para indagar sobre las diferentes y, en ocasiones disonantes, imágenes de la beata construidas mediante las palabras. Esto sin menoscabar que nuestro objeto principal de estudio es el retrato de María Antonia pintado por Salas, un cuadro desplazado durante años por la crítica del arte a un somero comentario por sus repintes. Sin embargo, en este artículo entendimos esas intervenciones plásticas como indicadoras de la dinámica de mitigación del deterioro de un objeto valorado por su singularidad en la memoria institucional de la Santa Casa. De ahí que nos interrogamos por el significado simbólico de esas reparaciones.

Disponer de estudios actualizados sobre la materialidad del cuadro posibilitará dar respuesta a interrogantes que permanecen abiertos en nuestra investigación. En especial, al respecto del rostro de María Antonia en el retrato, cuyo análisis puede ser subdividido en partes significantes: la posición de los ojos, la forma de las cejas, los gestos faciales; elementos que, en la pintura barroca poseen una función retórica (Stoichita, 1996, pp. 153-154). Por otra parte, permitirán conocer detalles de la forma de producción del cuadro. Ahora bien, para suplir las lagunas sobre estas cuestiones, lo comparamos con otras representaciones visuales femeninas del período colonial. Esto nos permitió trascender su circunscripción en la historia del retrato en Buenos Aires al relacionarlo con ejemplos en la retratística de los virreinos de Nueva España, del Perú y de Nueva Granada.

Por último, es cierto que el marco define el área que pertenece al cuadro y lo que está por fuera, pero, el método aplicado por Salas al retratar a María Antonia como una figura de medio cuerpo provoca el efecto de sobrepasar esos límites. Esto dota a la obra de una vida propia que al estudiarla en diferentes contextos históricos y comunicacionales posibilitó señalar sus lugares y momentos en la memoria institucional. Así, las fotografías realizadas al retrato de María Antonia que incorporamos en este artículo, además de aportar documentos visuales no analizados hasta este momento, nos informaron sobre el tratamiento, las formas de exhibición y sus redes de relaciones con otros objetos vinculados a María Antonia

## Fuentes y bibliografía

### Fuentes

Academia Nacional de Bellas Artes. (1983). *Historia general del arte en la Argentina. Desde los comienzos hasta fines del siglo XVIII*. Vol. 2, Buenos Aires.

Martel, H. (1899). *El estandarte de la mujer fuerte en nuestros días*. Buenos Aires: Biedma.

Sanguinetti, M. (1965). *San Telmo y su pasado histórico*. Buenos Aires: Ediciones República de San Telmo.

## Bibliografía

- Appadurai, A. (1991). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Grijalbo.
- Barthes, R. ([1971] 2010). *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Cátedra.
- Belting, H. (2021). *Faces. Una historia del rostro*. Madrid: Akal.
- Castelnuovo, E; Giuseppe, S. (2016) *Arte e historia en la Edad Media III. Sobre el ver: público, formas y funciones*. Madrid: Akal.
- Diez Borgue, J. (1986). *Teatro y fiesta en el barroco, España e Iberoamérica*. Madrid: Ediciones del Serbal.
- Estrabidis, R. (2003). El retrato del siglo XVIII en Lima como símbolo de poder. En et. al., *El barroco peruano* (pp. 135-136.). Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Fraschina, A. (2010). *Mujeres consagradas en el Buenos Aires colonial*. Buenos Aires: Eudeba.
- Fraschina, A. (2015). *La expulsión no fue ausencia. María Antonia de San José, beata de la Compañía de Jesús: biografía y legado*. Rosario: Prohistoria Ediciones.
- Ginzburg, C. (2000). *Ojazos de madera: nueve reflexiones sobre la distancia*. Barcelona: Península.
- Guerra, D. (2016). *In articulo mortis: el retrato fotográfico de difuntos y los inicios de la prensa ilustrada en la Argentina, 1898-1913*. [Tesis de doctorado. Sociology.] Université Rennes. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01372026>
- Jáuregui, A.; Penhos, M. (1999). Las imágenes en la argentina colonial. Entre la devoción y el arte. En Burucúa, J. E. (Ed.) *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Vol 1 (pp. 45-105). Buenos Aires: Sudamericana.
- Malosetti Costa, L. (2022). *Retratos públicos. Pintura y fotografía en la construcción de imágenes heroicas en América Latina desde el siglo XIX*. Buenos Aires: FCE.
- Mitchell, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
- Montero Alarcón, A. (2008). *Monjas coronadas: profesión y muerte en Hispanoamérica Virreinal*. México: Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato; Plaza y Valdés.
- Moxey, K. (2016). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Buenos Aires: Sans Soleil.
- Mujica Pinilla, R. (2004). *Rosa Limensis: mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima: FCE.
- Nagel, A.; Wood, C. (2017). *Renacimiento anacronista*. Madrid: Akal.
- Nora, P. (2008). *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Montevideo: Trilce.
- Onetto, C. L. (1986). *Santa Casa de Ejercicios Espirituales*. Buenos Aires: Fundación Banco Boston.

- Penhos, M. (2014). Travesías del cuerpo: los retratos de Félix de Azara. *Estudios de teoría literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 3(5), 287-301. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/856/875>
- Pope-Hennessy, J. (1985). *El retrato en el Renacimiento*. Madrid: Akal.
- Ribera, A. L. (1948). Los pintores del Buenos Aires Colonial. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, (1), 146-169. [http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/anales/Anales\\_01.pdf](http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/anales/Anales_01.pdf)
- Ribera, A. L. (1982). *El retrato en Buenos Aires 1580-1870 (Vol. Colección del IV centenario de Buenos Aires)*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Roca, F. (2021). Morir al siglo o convertir al mundo: modelos de santidad en el Buenos Aires tardo colonial. *Itinerantes: Revista de Historia y Religión*, (15), 198-224. <https://revistas.unsta.edu.ar/index.php/Itinerantes/article/view/281/567>
- Samuel, R. (2009). *Teatros de la memoria. Pasado y presente de la cultura contemporánea*. Volumen I. Valencia: Universitat de València.
- Schenone, H. H. (1983). Pintura. *En Historia del Arte en la Argentina*. Tomo II (pp.11-91). Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Scocchera, V. (6 de junio de 2017). Intercambios epistolares entre Córdoba, Buenos Aires y Roma: circulación de imágenes, objetos devocionales y documentos eclesiásticos durante el período de supresión jesuita. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.70671>
- Stoichita, V. (1996). *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza.
- Stoichita, V. (2011). *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Madrid: Cátedra.
- Torres Rodriguez, A. (2020). *Historia de la singular vida, y admirables virtudes de la venerable madre sor María de Gertrudis Theresa de Santa Inés*. Bogotá: Museo Colonial y de Santa Clara.