

Artígrama, núm. 26, 2011, pp. 625-648. ISSN: 0213-1498

La cubierta y pinturas de la iglesia de la Compañía de Jesús en la ciudad de Córdoba (Argentina)

CARLOS A. PAGE*

Resumen

El presente trabajo propone analizar y redescubrir el sistema constructivo y la ornamentación de la iglesia ubicada en la sede de la antigua provincia jesuítica del Paraguay. Templo comenzado a levantar en las cercanías de 1650 y que hoy se conserva como Patrimonio de la Humanidad.

La construcción de la cubierta siguió el tratado de Philibert Delorme y luego fue profusamente pintado en su interior con diversos motivos. Desde composiciones vegetales, pasando por los retratos de los apóstoles y una serie de ángeles músicos en ascensión hacia la representación de la Coronación de la Virgen de la cúpula. La tarea se realizó posiblemente entre fines del siglo XVII y principios del XVIII.

La iglesia no sólo fue un modelo arquitectónico que se aplicó en otros colegios de la región, sino que también sus pinturas constituyen un importante aporte al arte de la provincia jesuítica del Paraguay. Gran parte de estas obras sufrieron daños irreparables y fueron perdidas definitivamente, otras fueron intervenidas de manera inadecuada. Y finalmente se conservan unas pocas, ocultas bajo el manto de hollín que paradójicamente también las protege.

Palabras Clave:

Jesuitas, arquitectura jesuítica, Philibert Delorme, Tratados de arquitectura, Córdoba del Tucumán.

Abstract

This paper seeks to analyze and rediscover the paintings of the church in the former headquarters of the Jesuit province of Paraguay. Temple started building in the vicinity of 1650 and is now preserved as a World Heritage Site.

The housing construction followed the Treaty of Philibert Delorme and then was thoroughly painted inside with a variety of reasons. Since plant compositions, through the portraits of the apostles and a series of musical angels in ascent to the representation of the Coronation of the Virgin of the dome. The task is made possible between the late seventeenth and early eighteenth centuries.

The church was not only an architectural model that was applied to other schools in the region, but his paintings are an important contribution to the art of the Jesuit province of Paraguay. Much of these works were damaged beyond repair by fire in the 1960's and were definitely lost, others were operated improperly. And finally a few are kept hidden under the blanket of soot, which paradoxically also protects them.

Keywords:

Jesuits, Jesuit architecture, Philibert Delorme, Treaties architecture, Córdoba del Tucumán.

* CONICET-IICPAyU-FAUD-UNC, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Instituto en Conservación del Patrimonio Arquitectónico y Urbano, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Dirección de correo electrónico: capage1@hotmail.com.

Introducción

El descubrimiento de la aplicación del sistema de Philibert Delorme en la cubierta de la iglesia de la Compañía de Jesús de Córdoba [fig. 1], le corresponde al arquitecto Carlos Onetto, quien lo dio a conocer en las páginas de la poco difundida revista *Tecné* de 1943.¹ Hasta entonces la relación de este arquitecto francés con la iglesia jesuítica era desconocida. Aunque los primeros registros que manifiestan la curiosidad que despertó la misma, se sitúan a principios del siglo XX cuando en 1917 se publicaba la memoria de la primera excursión de los alumnos de quinto año de la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires, organizada por los arquitectos Pablo Hary y René Karman. El viaje de estudios duró tres días, en los que se recorrió la ciudad, deteniéndose en el estudio particular de la Catedral, el convento de Santa Catalina y hasta el dique San Roque, ubicado a 30 kilómetros de la ciudad. La mañana del tercer día fue dedicada a levantar croquis y estudios de construcción de la iglesia jesuítica que, junto con muchos otros relevamientos y dibujos fueron publicados en la Revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura.² Al final de las 29 páginas de la Memoria se inserta un artículo firmado por Hary sobre las bóvedas de madera, donde incluye algunos croquis del jesuita historiador Pedro Grenón a quien le cabe también haber sido el primer historiador del monumento.

El dibujo histórico que firmó Hary el 6 de julio de aquel año [fig. 2], tiene un defecto que fue advertido por él mismo y consiste en que las correas longitudinales, tanto en la bóveda como en la cúpula, son más numerosas. Igualmente es innegable su valor artístico.

Le siguieron a Hary otras publicaciones como los trabajos de Juan Kronfuss y Mario J. Buschiazzo.³ Pero fue Onetto quien, como dijimos, entendió que esta obra respondía indiscutiblemente al sistema Delorme. También Sosa Gallardo, quien con más erudición ha profundizado en la historia del templo, llega a idéntica conclusión en 1955, reconociendo tres años después, que no conocía el trabajo de Onetto.⁴ No por ello deja de

¹ ONETTO, C. L., "Bóveda y cúpula de la iglesia de la Compañía en Córdoba", *Tecné*, 2, I, Buenos Aires, 1943.

² *Revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura*, 12, II Buenos Aires, 1917.

³ KRONFUSS, J., *Arquitectura colonial en Argentina*, Córdoba, A. Biffignandi, 1923, p. 207; BUSCHIAZZO, M. J., *La iglesia de la Compañía de Córdoba*, Buenos Aires, Documentos de Arte Argentino, Academia Nacional de Bellas Artes, 1942, p. 52.

⁴ SOSA GALLARDO, S., "La bóveda y la cúpula palacianas de la iglesia de la Compañía de Jesús de Córdoba", *Revista de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, 2, abril-junio, XVII, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1955, y "Notas sobre arquitectura colonial. Acotaciones al tema cubierta de la iglesia de la Compañía de Jesús", *Revista de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, 27, enero-diciembre, XX, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1958.

hacer aportes muy valiosos, como por ejemplo que la pendiente original del techado cubriría uniformemente las naves laterales, reemplazadas por bóvedas de material en el siglo XIX [figs. 3 y 4]. Este no es un dato menor pues tipológicamente varias iglesias construidas por los jesuitas en la región siguieron este modelo de cubierta de madera.

De tal forma, destacados investigadores nos presidieron, manteniendo un debate fructífero en torno a esta cubierta de madera excepcional en un edificio que fue declarado en 2000 Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO.

El tratado de Philibert Delorme en Córdoba

Los tratados de arquitectura europeos fueron utilizados en América con frecuencia. Los encontramos especialmente en las bibliotecas jesuíticas, como la de Córdoba, donde se hallaban los de Serlio, Vignola, Carbone, Torija, Arfe y Villafaña, Uredemanni, Delorme, fray Lorenzo de San Nicolás, además de los jesuitas Donati, Pozzo, Derand y Aquino. De alguna manera cada uno dejó algún sello en la arquitectura de Córdoba, sede de la provincia jesuítica del Paraguay.⁵

Especial importancia reviste para el caso de la iglesia de la Compañía de Jesús de Córdoba, el tratado de Philibert Delorme que inspiró la construcción de la cubierta de la iglesia jesuítica.

Delorme fue, junto a Bullant y Lescot, uno de los arquitectos más relevantes del renacimiento francés. Nació en Lyon en 1514 siendo su padre cantero. Permaneció en Roma entre los años 1533 y 1536, estudiando la arquitectura de la antigüedad y del renacimiento, para regresar a su país donde se le encargó el castillo de Saint-Maur, al Este de París, en 1541. Fue un proyecto muy original en donde se aprecia la carga italianizante del arquitecto francés que le valió ingresar al servicio del cardenal Du Bellay y del rey Enrique II. Este último le encomendó la inspección de la construcción de barcos en los puertos de Normandía y Bretaña, entre 1546 y 1548. Casi paralelamente proyectó el castillo de Diana de Poitiers o chateau d'Anet (1547-1555). En este último, Delorme juntó los elementos clasicistas con la tradición de la arquitectura medieval francesa, lo que constituyó un importante mérito en su carrera.

Su obra contiene algunos rasgos medievales con formas clásicas. Para ello debió ser profundamente imaginativo, aprovechando sus heredados

⁵ MOCCHI, S. y PAGE, C. A., 2005 "Tratados de arquitectura en la Biblioteca Jesuítica de Córdoba", en Page, C. A. (ed.), *Educación y evangelización. La experiencia de un mundo mejor*, Córdoba, Universidad Católica de Córdoba, 2005.



Fig. 1. Iglesia de la Compañía de Jesús en Córdoba.

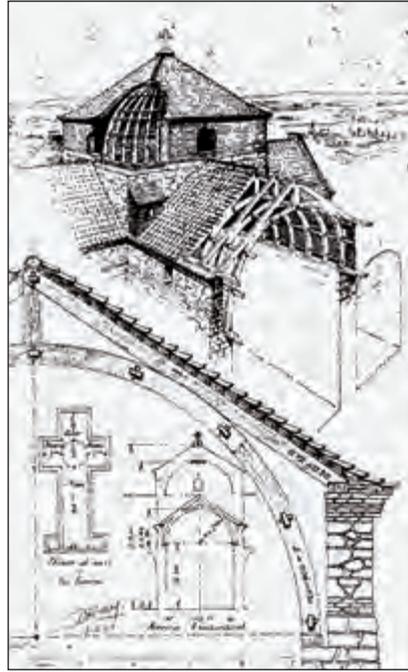


Fig. 2. Dibujo de Pablo Hary 1917.

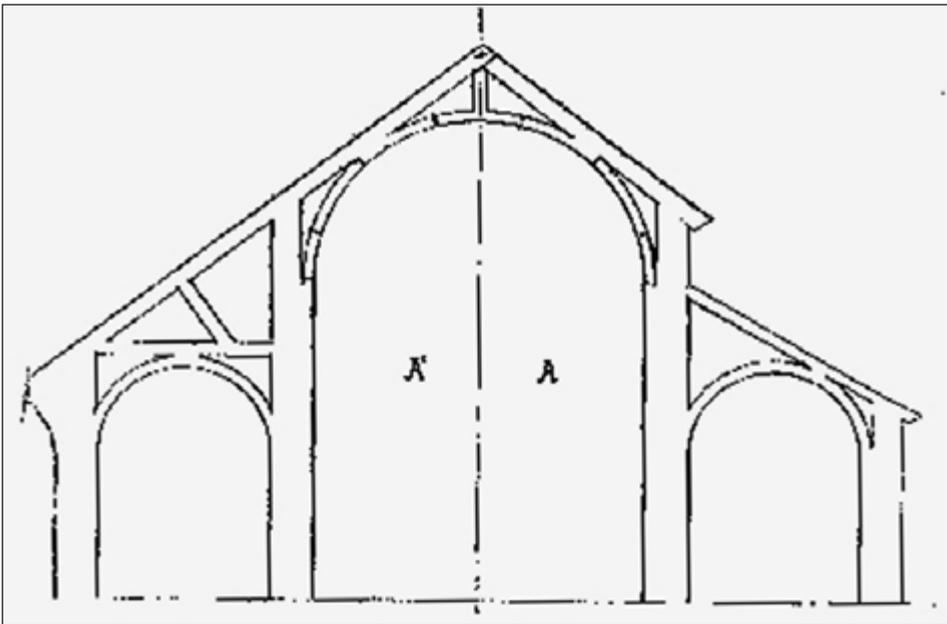


Fig. 3. Descubrimiento de Sosa Gallardo a la izquierda, en la actualidad a la derecha.



Fig. 4. Detalle de la canaleta que quedó donde encastraba el techo original.

conocimientos constructivos. Se sumó su exquisito gusto para resolver edificios notables por su originalidad, inventiva y, en ciertas ocasiones, por su sentido experimental.

Al morir el monarca en 1559, Delorme fue desplazado de la Corte, retirándose a la abadía de Yvry, lo cual le permitió dedicarse a la elaboración de sus dos tratados de arquitectura.

El primero de ellos fue *Le premier tome de l'architecture* publicado en 1547.⁶ En este tratado teórico busca abarcar la totalidad de la arquitectura siguiendo los temas vitruvianos al que aporta sus conocimientos como constructor. Se desarrolla en 282 folios de texto y 205 grabados. Se divide en 10 libros⁷ donde da a conocer el orden francés por él inventado, uti-

⁶ *Le premier tome de l'architecture de Philibert de l'Orme conseiller et aumosnier ordinaire du Roy, BC Abbé de S. Serge lex Angiers*, Paris, 1547. En 1981 apareció una edición facsimilar de los libros III y IV, de la edición de Bruselas de 1648 de Pierre Mardaga.

⁷ El primero trata de las relaciones entre comitente y arquitecto, del emplazamiento de la obra, el clima y los materiales. El libro segundo analiza los principios de geometría, replanteo de obras y cimientos. En los libros tercero y cuarto aborda el tema de la estereometría, tanto el labrado, como el ensamble de piedras, además de formas complejas como bóvedas, arcos y escaleras. Los libros quinto al séptimo se refieren a los órdenes arquitectónicos. El octavo se centra en las puertas, marcos y bastidores de ventanas y el décimo en las chimeneas.

lizado en el palacio de las Tullerías, además de su particular método esteométrico y las conocidas representaciones alegóricas de los arquitectos malos y los buenos con las que concluye su tratado. Como el título de la obra lo señala, Delorme tenía previsto publicar otros tomos, pero vuelve a la Corte al servicio de Catalina de Médicis y quizás ya no haya tenido tiempo para terminar su obra inconclusa.

Su otra publicación fue *Nouvelles inventions pour bien bastir et a petits fraiz*, [Nuevos inventos para construir bien y barato] publicado en París en 1561. Es el primer tratado francés sobre la práctica de la construcción. Sumamente conciso aborda, en sus 57 folios y 34 grabados, únicamente la estructura de madera ligera por él inventada.

Este libro constituye un tratado práctico de arquitectura, en el que se incluye un manual completo de cómo levantar una casa y un probado sistema para fabricar armaduras para cubrir grandes luces partiendo de piezas menudas de madera: *les petits bois*.

El sistema Delorme consta de una gran armazón ligera, en forma de bóveda y también cúpula, que evita la utilización de grandes vigas horizontales. Esta cubierta persigue alcanzar bajos costos en los materiales. Para ello se emplean maderas en pequeñas dimensiones a los fines de contrarrestar la escasez y el elevado costo de secciones de gran escuadría. Pero tenía la gran dificultad del excesivo costo de mano de obra, debido al ensamble de las numerosas piezas que lo componían. Circunstancia esta última que en Córdoba quedará zanjada debido a que la mano de obra la aportaron los indígenas y esclavizados africanos.

El procedimiento constructivo contemplaba el uso de tablas de madera aplicadas de canto y unidas en sus extremos, donde se las recorta en forma oblicua para formar el arco deseado de acuerdo a una monteada o plantilla confeccionada previamente. Las cerchas resultantes se clavan de plano y de a pares una con otra, colocándola en alberca cada 60 ó 90 cm. aproximadamente. Para evitar el deslizamiento se colocan riostas o costillas en forma alternada cada tres cerchas, fijándolas con clavijas de madera a ambos lados. Con ello se evita el uso de clavos, pues el hierro era para la época muy costoso, siendo éste uno de los puntos claves del éxito que tuvo el sistema.

La estructura de madera de Delorme fue ampliamente conocida en Europa, que aplicó su inventor en el *Hall aux de blés* de París de cuarenta metros de diámetro, entre muchas otras obras lamentablemente desaparecidas.⁸

⁸ Galería en el Hôtel de Bullioud, Lyon (1536) el Château d'Anet (1547-1555) construido para Diana de Poitiers, la Tumba de Francisco I, Saint Denis (1547-1558), el Château de Madrid, París (1548-1555), la Capilla y galería del Château de Vicennes, París (1548-1556), el Palacio de las Tullerías, París (1564-1570).

No fue usado mayormente después de su muerte y hasta desaparece casi totalmente. Es aplicado a fines del siglo XVIII por arquitectos como Joseph Chalgin, pero recién es redescubierto en 1800 por G. Detournelle, quien publica un pequeño texto ilustrado sobre el sistema Delorme, utilizándose en varios edificios como la desaparecida cervecería de Rennes de 26 metros de luz, en el establo real de Sant-Germain de 8 metros y en el Sénarmom de Fontainebleau de 22 metros. Estos ejemplos se suman a las numerosas viviendas levantadas a lo largo del valle de Lozere, no casualmente formada por antiguos soldados del ejército imperial que utilizó ampliamente el sistema para grandes construcciones.

El sistema Delorme fue sin dudas el antecedente más remoto en la utilización de las maderas laminadas que usó tres siglos después el Coronel Emy en Francia y en vigas laminadas curvas, el suizo Otto Hetzer que reemplazó los pernos de aquel por un adhesivo natural.

La noticia de la llegada a Córdoba del segundo libro mencionado de Delorme la brinda superficialmente la nota necrológica del constructor de la iglesia jesuítica Felipe Lemaire. Allí se especifica que este H. coadjutor, también francés, *ideó este plan estudiando su ejecución por medio de un libro de arquitectura encargado especialmente en Francia.*⁹ Éste, será el dato fundamental por el que el arquitecto Onetto lo relaciona en 1943 por primera vez con la obra de Delorme. Se suma a ello un antecedente también importante que demuestra la imperiosa necesidad de libros de arquitectura que reclamaban los arquitectos. Ejemplo de ello es el pedido de un libro de arquitectura y dibujo que, en 1631, hizo el carpintero y coadjutor Bartolomé Cardeñosa y a quien el general Viteleschi prometiera enviar tres años después.¹⁰ Aunque no se especificó el nombre del autor, Sosa Gallardo sospecha que fue el mismo libro de Delorme,¹¹ ampliamente conocido en Europa.

El carpintero y escultor francés Felipe Lemaire

No podemos soslayar la figura principal de la construcción de la iglesia de la Compañía de Jesús de Córdoba que fue sede de la provincia jesuítica y por tanto lugar del asentamiento del Colegio Máximo y No-

⁹ PAGE, C. A., "La nota necrológica sobre Felipe Lemaire escrita en las Cartas Anuas de la Provincia Jesuítica del Paraguay", *Anales del instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"*, 35-36, Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, 2000-2001.

¹⁰ FURLONG S.I., G., *Arquitectos argentinos durante la dominación hispánica*, Buenos Aires, Ed. Huarpes SA, 1946, p. 54.

¹¹ SOSA GALLARDO, S., "Notas sobre arquitectura...", *op. cit.*, p. 26.

viciado. Se hizo en otra oportunidad,¹² transcribiendo íntegramente la fuente en que se basaron todos los historiadores y es el obituario inserto en la Carta Anua del periodo 1669-1672. Allí se dio a conocer no solamente sus aptitudes técnicas, sino también una parte desconocida que hace referencia a su personalidad y a las virtudes que lo destacan como hombre de bien.

El H. Felipe Lemaire nació en Lille,¹³ ciudad regada por el Deûle y ubicada al norte de Francia en las cercanías de la frontera con Bélgica. La antigua ciudad fue cedida a Francia por los condes de Flandes en 1312, pasando luego a poder de Borboña, Austria y España hasta que en 1713 se restableció la autoridad francesa. De allí quizás que se confundiera al H. Lemaire como belga.

Ingresó a la Compañía de Jesús en la provincia del Paraguay el 2 de noviembre de 1640. Sus últimos votos los obtuvo en Santiago del Estero el 2 de mayo de 1654, falleciendo en Córdoba en 1671.¹⁴ Con estos datos, el P. Hugo Storni SJ nos brinda la última y más fidedigna información conocida sobre el “arquitecto” de la iglesia de la Compañía de Jesús de Córdoba.

Varios investigadores se refirieron a él, incluso utilizando fragmentos de la famosa Carta Anua mencionada.¹⁵ La noticia necrológica está compuesta por nueve fojas y media, no lleva fecha ni firma. Posiblemente fue enviada por el provincial P. Cristóbal Gómez quien asumía en 1672. Lo hacía sucediendo al P. Agustín de Aragón quien llevaba los destinos de la provincia desde 1669, en que tuvo que reemplazar al provincial P. Andrés de Rada. Está dirigida al P. General Pablo Oliva y trata generalidades de los colegios, casos edificantes, las misiones, incluyendo las notas necrológicas del sacerdote Francisco Velázquez, el artista y cartógrafo belga Luis de la Croix (o de la Cruz) y Felipe Lemaire.

En una parte de la carta se hace referencia a la flamante iglesia construida en la sede del provincialato, manifestándose que *el mismo día comenzó la congregación provincial*,¹⁶ y también *la consagración de nuestra iglesia, después*

¹² PAGE, C. A., “La nota necrológica...”, *op. cit.*, p. 137.

¹³ DELATTRE S.I., P. y LAMALLE S.I., E., “Jésuites wallons, flamands, français missionaires au Paraguay (1608-1767)”, *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 16, Roma, 1947, pp. 98-176.

¹⁴ STORNI S.I., H., *Catálogo de los jesuitas de la Provincia del Paraguay (cuenca del Plata) 1585-1768*, Roma, Institutum Historicum S.I., 1980, p. 160.

¹⁵ Fundamentalmente FURLONG S.I., G., *Arquitectos...*, *op. cit.*, pp. 71 a 80. Aunque anteriormente dio por primera vez la noticia GRENON S.I., P., “Origen de la iglesia de la Compañía en Córdoba (R.A.). Estudios históricos. Un error”, *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*, 4, VII, Córdoba, 1920.

¹⁶ Según un documento de la colección de Mons. Pablo Cabrera la iglesia se consagró el 29 de junio de 1671, fecha que también afirma el P. Joaquín Gracia. El dato lo obtienen de un documento que es una nota elevada por los curas rectores de la Catedral de Córdoba el 8 de febrero de 1794 para utilizar el templo como sede parroquial (Instituto de Estudios Americanistas, doc. n° 2.776). Pero si nos atenemos a que *el mismo día comenzó la congregación provincial*, es decir la undécima, pues el acta correspondiente, depositada en el archivo romano de la Orden, lleva la fecha de 8 de agosto.

*de haber gastado en esta hermosísima construcción nada menos que doce años, sin dejar nunca la mano de la obra. Esto no quiere decir, que ella esté ya del todo concluida, sin embargo, nos pareció bien, ponerla en disposición de un modo, para que pudiese ser consagrada.*¹⁷

En otro pasaje de la Anua se menciona que: *Pareció que uno de los sujetos del colegio estaba sólo esperando esta fecha feliz, para poder morir luego santamente.*¹⁸ Obviamente se refiere al H. Lemaire.

Antes de arribar a tierras americanas sabemos por su nota necrológica que estuvo en Bélgica, Inglaterra y Portugal. Que de allí llegó a Brasil donde pasó al Paraguay como coadjutor. Su llegada a tierras americanas, como señala el P. Storni, aconteció en 1640, cuando tenía 32 años y, como se redacta en la Carta Anua, en Europa ya era *un afamado maestro en construcciones navales. Sus conocimientos de arquitectura nos vinieron muy a propósito.* También sabemos que la iglesia de Córdoba se inició y continuó lentamente ya avanzada la década de 1650. Por estos motivos es que reafirmamos la hipótesis sustentada hace un tiempo, en que se adjudica la obra al coadjutor Lemaire, desde los cimientos hasta su techado.¹⁹ Desechamos con ello la propuesta que se planteara durante muchos años que al ser tan ancha la nave, los jesuitas no supieron qué hacer y a Lemaire se le ocurrió construir una quilla de barco invertida. Por el contrario Lemaire y los jesuitas sabían bien qué hacer desde un comienzo. Para ello, también lo señala la Carta Anua, buscó un libro de arquitectura que no pudo ser otro que el de Delorme.

Volviendo a la cubierta, también la Anua nos brinda un detalle importante, señalando que fue construido con maderas de la tapera de San José, ubicada a una legua y media de la reducción de Corpus, *traídas acá en balsas por el río Paraná, no sin gran solicitud y trabajo, sufridos primero al cortarlas, en las selvas infestadas por tigres, después por las peripecias del viaje en un río revuelto por las tempestades.* Efectivamente más de trescientas leguas tuvieron que recorrer hasta el Carcarañá y de allí remontarse hacia Córdoba con una deficiente caballada e indiada que seguramente componían la caravana.

Es interesante la nota necrológica en otros aspectos no conocidos de Lemaire, como por ejemplo, al señalarse que fue también escultor y, sobre todas las cosas, un cándido religioso de la Compañía de Jesús. Por ello también surgen comentarios referidos a su personalidad y hasta su aspecto.

¹⁷ Efectivamente aún faltaban construir las torres y la ornamentación general. Aquellas se construyeron entre 1673 y 1674. No obstante la consagración se llevó a cabo y fue presidida por fray Gabriel de Gillestegui, obispo de La Paz, en ausencia del de Tucumán don Francisco de Botja.

¹⁸ Biblioteca del Colegio del Salvador, *Cartas Anuas de la Provincia del Paraguay desde el año 1669 hasta el de 1672 inclusive* Estante 11, f. 172 r.

¹⁹ PAGE, C. A., *La manzana jesuítica de la ciudad de Córdoba*, Córdoba, Eudecor, 1999, p. 49.

Humilde y desprendido de sí mismo señala su contemporáneo biógrafo, agregando que era muy piadoso y puntual.

Lemaire aparece en los Catálogos de la Provincia del Paraguay, tanto públicos como secretos, es decir aquellos que se inscribían los datos personales por un lado y sus aptitudes por el otro. Son llamados Trienales pero no cubren precisamente ese periodo. Lemair figura como carpintero en todos los Catálogos de su tiempo (1644, 1647, 1651, 1656, 1660, 1663, 1669 y 1670). Mientras que de sus aptitudes se lo evalúa generalmente como bueno de ingenio y de juicio, suficiente o medio de prudencia, mucha experiencia y temperamental de carácter. Excepto una evaluación del año 1656 que lo califica de mediocre en inteligencia y juicio, exiguo en prudencia y nulo en experiencia.²⁰

Sufrió posiblemente de pulmonía ya que se menciona *Era muy enfermo de pecho, teniendo que lanzar mucha flema áspera, pareciendo que vomitaba las mismas entrañas, tanto que daba lástima verlo sufrir tanto*. De tal manera el hacedor del templo jesuítico falleció a los 62 años de edad.

La construcción de la iglesia y su cubierta

La iglesia tiene aproximadamente un ancho de 10 metros y una longitud de 50, incluyendo el crucero que tiene 10 de ancho y 10 del transepto. La bóveda de medio punto que la cubre está compuesta por una serie de cerchas ubicadas de a pares de 7 cm por 30 cm, distantes entre sí 79 cm. La longitud de cada una que forma el arco, Lemaire la llevó a 2,90 m, mientras que Delorme aconsejaba sólo un metro. Están unidas por riostras o correas cortas, cuya sección es de 4,5 cm x 13,5 cm separadas entre sí por 35 cm. Se fijan a través de clavijones o cuñas [figs. 5 y 6].

Estas cuñas de madera, insertas en las correas, tienen una importancia destacada ya que mantienen apretadas las cerchas, sin necesidad de usar clavos, uniéndolas e impidiendo movimientos longitudinales que harían desplomar el techo. Los clavos sólo se usan para fijar las tablas sobre las correas y, lógicamente son de hierro de forja hechos uno por uno. Su empleo en esta estructura los historiadores lo negaron por mucho tiempo.

A un metro de la base interior del muro, donde se apoyan las cerchas, se encuentran unos nudillos o zoquetes que llevan en el extremo opuesto al empotrado en el muro, una ranura donde encastra la cercha a los fines de cooperar con el arriostamiento de la armadura.

²⁰ Archivo Romano de la Compañía de Jesús [A.R.S.I.] Paraq. 4-1, ff. 162 v., 177 r., 200 v. y 222 v.; y Paraq. 4-2, ff. 248 r. y 259 r.



Fig. 5. Detalle interior de la bóveda.

Lemaire no siguió las recomendaciones de Delorme que establecía las medidas de cada parte de la estructura de acuerdo a la luz a cubrir, sino que sobredimensionó la estructura, utilizando excesivo material. Apropiadamente adoptó este criterio al trabajar con cedro (madera blanda) y no con roble o alerce (maderas duras) que proponía el libro. Se arriesgaba con ello a que el cedro es muy sensible a la humedad, tanto en la capilaridad del suelo como en condensaciones en malas ventilaciones. Pero el sistema constructivo le permite una muy buena aireación que mantiene la madera seca. Cuando se produce alguna filtración es probable que la madera sea atacada en el sector por insectos xilófagos, como está sucediendo en este momento en algunos lugares.

Luego de la estructura del arco se procedió a la cubierta de la nave y las capillas laterales. La misma es un techo a dos aguas que se hizo con ladrillos de 32 x 16 cm donde se pegaron las tejas en las naves y ladrillos en el crucero. Desconocemos por qué se emplearon distintos materiales y hasta sospechamos que los ladrillos, a pesar de ser muy antiguos, resultan de una renovación de la cubierta y que posiblemente fueron los del piso interior original. Sostiene el techo de la nave unas gran-



Fig. 6. Detalle del perfil interior de la bóveda.

des vigas de 7 metros de longitud, con una sección de 30 x 16 cm, que se apoyan sobre las cerchas, siendo recortadas en su unión para quedar encastradas. Las vigas se ubican distantes un metro una de otra, unidas por alfajías cada 24 cm donde finalmente se asientan los ladrillos y luego las tejas. La transmisión de fuerzas las recibe el muro en forma oblicua por las vigas y vertical por las cerchas.

En el interior de la iglesia, las cerchas sobresalen, siendo cubiertas por unos baquetones revestidos con un medio bocel, todo debidamente pintado. Entre ellos se ubican las tablas curvadas, de unos 2 cm de espesor, clavadas a las correas. En el intradós y únicamente en la unión de las tablas se fijó un lienzo de unos 10 cm de ancho a los fines de cubrir la junta y luego pintar la superficie de la madera y el lienzo.

El P. Grenón comentaba a Hary en 1917, que calculaba que las vigas rectas de la tijera alcanzarían a 250, mientras las cerchas llegarían a cubrir una circunferencia de un kilómetro de diámetro. A ello le sumaban unas tres mil clavijas.²¹

La cúpula ostenta el mismo sistema, donde las 30 cerchas que la componen están separadas una de otra y en la base por 1,06 cm. Son también de a pares y del mismo largo que en la bóveda aunque de menores dimensiones: 4,5 x 26 cm. La primera correa se encuentra a 38 cm y las restantes a 35, siendo de iguales dimensiones que en la bóveda. La cúpula se apoya sobre un tambor y éste sobre las cuatro pechinas que transmiten el peso de la estructura de madera a los cuatro arcos de ladrillos que cierran las bóvedas.

Cubre la cúpula una pirámide de vigas de madera y cubierta de ladrillos, que se apoya sobre los muros de piedra. Ésta es independiente de la cúpula a diferencia de la que presenta Delorme en su libro que, incluso, posee linterna que Lemaire no consideró, sino que simplemente hoy se ubica un pináculo rematado por una cruz de “piedra sapo” (o de talco). Aunque aparentemente antigua también, es un aditamento posterior, ya que una fotografía de 1875 muestra allí la existencia de un adorno de una esfera de cobre que simboliza el triunfo del Cristianismo. Sobre ella se ubicaba una veleta.²²

Las pinturas de la bóveda y la cúpula

En 1942 la Academia Nacional de Bellas Artes publicó el libro de Mario J. Buschiazzo sobre la iglesia de la Compañía de Jesús de Córdoba. Más

²¹ HARY, P., “Apuntes arquitectónicos sobre bóvedas de madera”, *Revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura*, II, 12, Buenos Aires, 1917.

²² SOSA GALLARDO, S., “Notas...”, *op. cit.*, p. 41.

allá de algunos leves deslices históricos, se presenta como aún insuperable, por la maravillosa serie de 117 fotografías que posee.

Unos años después, entre 1957 y 1958, los suizos Félix Plattner SI y Albert Lunte realizaron un largo viaje por América registrando el patrimonio artístico que nos legaron los antiguos jesuitas. El resultado de aquella travesía fue la conformación de la más rica colección gráfica sobre la temática, depositada hoy en el Archivo de la Compañía de Jesús en Zurich. Algunas de estas fotografías fueron publicadas por Plattner, incluso la tapa de uno de sus libros fue ilustrada con el interior de la iglesia de Córdoba²³ [fig. 7].

Hacemos estas referencias porque el libro de Buschiazzo contiene gran parte de las pinturas que ya no existen. De ahí también que el archivo Plattner cobra un alto valor documental.

Efectivamente en setiembre de 1967 se produjo un incendio en el templo, originado en el órgano que se ubicaba en el coro. Al encontrarse la iglesia totalmente cerrada, sin circulación de aire, el humo ocasionó más daño que el fuego y las pérdidas fueron lamentables, aunque más que por el humo, por la intervención que luego se hizo en el techo. Inmediatamente de superado el siniestro llegó a Córdoba el jefe de la División Restauración del Servicio del Patrimonio Histórico y Artístico del Brasil Edson Motta (1910-1981) quien hizo una serie de recomendaciones para salvaguardar las pinturas. El reconocido restaurador brasilero sugirió seguir con los criterios internacionales que aconsejaban no repintar o reconstruir las pinturas de valor artístico y admitir la reconstrucción artesanal de las pinturas ornamentales con la condición de que sean reconocibles. Proponía ade-



Fig. 7. Fotografía del interior de la iglesia tomada por Plattner en 1958 antes del incendio.

²³ PLATTNER, F., *Deutsche Meister des Barock in Südamerika im 17. und 18. Jahrhundert* [Maestros alemanes del barroco en América del Sur en el siglo XVII y XVIII], Freiburg, 1960.

más fijar las pinturas que eran posibles de recuperar²⁴ y conservar las maderas calcinadas pues en esa condición quedaban imputrescibles y sanas de polilla. Nada de eso se hizo, los técnicos de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos decidieron reemplazar las maderas hasta el arco toral, repintando toda la bóveda. Inmediatamente el arquitecto Buschiazzo se trasladó a Córdoba para inspeccionar las obras y el 17 de septiembre elevó un severo informe al Presidente de la Comisión don Leonidas de Vedia en contra de lo que se hizo. Se frenaron las obras, aunque se llegó a repintar la totalidad de la bóveda, manteniéndose solamente las calles de la cúpula, que quedaron cubiertas del hollín que oculta las pinturas originales que hay debajo, permaneciendo así hasta la actualidad.²⁵

De tal manera que nos cabe el análisis de dos instancias de la conformación pictórica del techo: la bóveda por un lado y la cúpula por el otro.

La bóveda se encuentra —como dijimos— dividida en innumerables calles separadas por gruesos baquetones dorados y policromados. Cada una de ellas fue cubierta parcialmente, en las uniones de tres tablas, con un lienzo de 8 cm de ancho con el objeto de unificar la superficie para evitar posibles fisuras y proceder a pintarlas en su totalidad [fig. 8]. Para la nave se representó un motivo de ramas ondulantes, sin floración, que aún se conservan regularmente ya que ha habido desprendimientos en el sector del coro y del repinte general. Se utilizaron colores planos en las tonalidades del verde, carmín, azul, negro y oro sobre un fondo azul claro.

La aplicación de pinturas con motivos vegetales, que recuerdan los ornamentos de los códices, se adoptó en muchas iglesias de la región como las de Yaguarón y Capiatá, y la de la Santísima Trinidad de Asunción, cuyas bóvedas de madera estaban adornadas con motivos policromados de follaje y floración, incluso con adornos geométricos simulando casetones octogonales.

En el arranque de la bóveda se encuentran una serie de alrededor de 70 retratos de jesuitas. Estas pinturas cuyo origen se desconoce, se ubican alternado las empresas sacras, cargadas de simbolismos y leyendas latinas.²⁶ Es común decir que estas pinturas se encontraban anteriormente

²⁴ Después de varios ensayos Motta encontró la mejor solución para el fijado. Realizó aplicaciones de cera “microcristalina” y resina de “Damar”, puestas en caliente y a pincel o soplete, según las zonas. Enseguida usaba una plancha especial para fijar la preparación aplicada. Una vez enfriada la mezcla se quita el excedente de tal forma que quedaba muy bien fijada la carbonilla y madera calcinada.

²⁵ PAGE, C. A., *La manzana...*, *op. cit.*, p. 163.

²⁶ GORI I. y BARBIERI S., *Empresas sacras en la Iglesia de la Compañía de Jesús de Córdoba, Argentina*, Córdoba, 1992.



Fig. 8. Restos del lienzo que cubría las uniones de tablas de la bóveda.

en los claustros de la universidad y que eran de tamaño mayor, aunque Sosa Gallardo no acepta esa hipótesis. Lo cierto es que pocas se han podido identificar, una de ellas la del P. Roque González de Santa Cruz. También creemos que pudieron ser producidas en las reducciones guaraníicas donde se encontraban activos talleres que enviaban su producción a diversos puntos de la región.²⁷ Podemos mencionar que los retratos tuvieron suma importancia en la Compañía de Jesús pues revelan una clara intención de divulgar las virtudes y valores de los iniciadores y miembros del Instituto, como la serie de generales comenzada por Arnold van Westerhout (1651-1725), grabados donde podrían estar inspirados algunos de los retratos de la iglesia de Córdoba. De hecho la obra de este artista no podía estar ausente en una biblioteca jesuítica.

La bóveda de la capilla doméstica es de similar factura que el templo mayor. Está compuesta por ricos roleos de acanto con mayor detalle que los motivos de la iglesia, pues éstas podían ser observadas desde menor altura, exigiendo mayor nitidez y detalle. Se disponen sobre calles, enmarcadas por tallados y dorados nervios. En ellas se representan las letanías por una serie de tarjetas sostenidas por angelitos con caracteres que reproducen las invocaciones de las letanías [fig. 9]. Finalmente y en lugar preferencial se ubica un pintura representando a la Virgen de Monserrat cubriendo con sus brazos las figuras inclinadas de varios jesuitas, ilustrando la jaculatoria *Mostrate esse Matrem*.

²⁷ RIBERA A. L., "La pintura en las misiones jesuíticas de guaraníes", *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana*, XVI, 26, Buenos Aires, 1980, p. 523.



Fig. 9. Detalle de la pintura del techo de la Capilla Doméstica.



Fig. 10. San Marcos, desaparecida pintura ubicada en una de las cuatro pechinas.

Volviendo al templo mayor y ubicándonos en la cúpula, observamos las pechinas, conformadas por los cuatro triángulos curvilíneos que dan origen al anillo de la cúpula con los arcos torales donde estriban. Hoy se encuentran desnudas. Antes del incendio se ubicaron las representaciones de los evangelistas. Allí estaban San Mateo con el Hombre como atributo, quien narra la vida de Nuestro Señor, hijo del Hombre. Sigue San Marcos con el león [fig. 10], iniciando su escrito con la predicación de Juan el Bautista. Continúa San Lucas con el toro como alegoría del sacerdocio y el templo donde Zacarías (padre de Juan el Bautista) ejerció el apostolado y dio inicio a su relato. Finalmente aparece San Juan, representado joven, con el águila, símbolo de la elevación lograda en el inicio a su crónica al referirse a la naturaleza divina del Verbo y el simulacro del misterio de la Concepción Inmaculada de María según también lo describió en el Apocalipsis.²⁸ Las alegorías del conjunto hacen alusión a los tetramorfos en la visión de San Juan del Apocalipsis cuando describe cuatro ángeles zoomorfos que los estudiosos han interpretado desde el siglo VI como los cuatro evangelistas.

Sobre las pechinas y decorando el tambor, se repiten empresas sacras y retratos, sosteniendo un pequeño balcón por donde arranca la cúpula.

²⁸ ALTAMIRA L. R., *Córdoba, sus pintores y sus pinturas (Siglos XVII y XVIII)*, Universidad Nacional de Córdoba, 1954, p. 10.



Fig. 11. Querubines.



Fig. 12. Grupo de virtudes.



Figs. 13 y 14. Los ángeles de Santa Rosa y uno de la cúpula de Córdoba.

Reiteramos que las pinturas de cada una de las calles de la misma, sufrieron los efectos de la fuerte humareda que causó el mencionado incendio, con lo cual los restos pictóricos sólo son apreciables desde una muy corta distancia.

Las pinturas de las calles de la cúpula son parte de una misma composición que remata en el ápice con la Coronación de la Virgen. Representan una serie de ángeles en sus distintos rangos, que siguen el orden de la *Jerarquía Celeste* de Dionisio Areopagita (seudónimo de un teólogo bizantino), en medio de nutridas nubes. En el primer término de la tríade se ubican jóvenes ángeles, con largas túnicas y cabellos ondulados, largos y sueltos, con una leve y dulce sonrisa que amerita el acontecimiento, sosteniendo en sus manos libros e instrumentos musicales como guitarras, violoncelos, contrabajos, laúdes y flautas. Luego le siguen “querubines” [fig. 11], representados por bebés alados, patronos de la sabiduría y guardianes de la gloria de Dios que sostienen flores y otros hacen resonar serpentones. Se remata con “virtudes” [fig. 12] con una hilera en primer plano bien nítida y otras tres por arriba apenas esfumada. Estas son caritas de niños con alas y sin cuerpo porque necesitan ser veloces, encontrándose más cerca del cielo porque realizan los milagros.

La similitud con los ángeles del fresco de la capilla de Loreto en Santa Rosa es notable. Este pueblo jesuítico-guaraní fue fundado por el P. Diego Ransonnier en 1698 con un grupo de familias de Santa María de Fe. La capilla es la única en su tipo que se conserva, a pesar que se construyeron muchas desde tiempos e indicación del P. Diego de Torres. Y las pinturas también son únicas en su tipo [figs. 13 y 14].

El lienzo que remataba la cúpula de la iglesia de Córdoba, del que sólo quedaron las maderas que lo sustentaban, representaba la Coronación de la Virgen, de una singular factura con una composición triangular con vértice hacia abajo. Se observaba la digna figura del Padre ubicado a la diestra del Hijo sosteniendo un cetro con la mano izquierda simbolizando el gobierno, y al Hijo en el otro extremo también sosteniendo un cetro en su mano derecha. Ambos con sus otras manos mantenían la Corona, acompañada de la paloma del Espíritu Santo, que va acercándose a la cabeza de María, ubicada en el centro de la composición, con una expresión de modestia mirando al espectador y señalándose su corazón con la mano derecha, mueve a la reverencia. Todos coronados por un triángulo en representación de la Santísima Trinidad y a sus pies las “virtudes” [fig. 15].

Recordemos que esta iconografía, no descripta en los textos bíblicos, aparece por primera vez en el tímpano de la catedral de Notre Dame de Senlis (1190), aunque con sólo los personajes de Cristo coronando a su

madre. La incorporación de los Apóstoles a la representación aparece con Lorenzo Mónaco (1414) y la Trinidad coronando a la Virgen es utilizado por El Greco recién en 1591. El modelo aquí representado es seguramente español y responde a los utilizados tanto por el Greco (1591) y sobre todo por Velázquez (1645) [fig. 16] y que tienen precisamente las mismas características de encontrarse coronadas por la Trinidad: Padre e Hijo y Espíritu Santo representado por la paloma.

El autor de las pinturas

Obviamente en los años iniciales de la Compañía de Jesús en la región, fue escaso el personal técnico del que se disponía, sobre todo antes de la llegada de Luis Berger en 1617. Pero todos los caminos conducen a pensar que ante la importancia de la empresa, la misma no fue realizada por una única mano y que ni siquiera haya sido de exclusiva competencia de miembros del Instituto.

La hipótesis se acrecienta pues no se conoce el autor o los autores de todas estas pinturas, incluso, ni siquiera de los 70 retratos mencionados. Poco sustentable es que fueran del mencionado Luis de la Cruz, quien estuvo en Córdoba en la misma época que Lemaire, falleciendo ambos el mismo año de la consagración del templo (1671). Fecha en que la iglesia igualmente no estaba concluida como deja testimonio la Carta Anua de 1672 citada.

Una persona posible en atribuir como autor de las pinturas, sobre todo las de la cúpula, es el H. José Brasanelli quien llega a Buenos Aires en 1691. Fueron bien demostradas las hábiles cualidades de este coadjutor tanto en la arquitectura, la escultura, como en la pintura. Pero lo cierto es que si bien no hay testimonios documentales que demuestren su permanencia en Córdoba en los primeros tiempos de su llegada, es impensable que el provincial Lauro Núñez no se haya valido de sus conocimientos en sus ambiciosos planes edilicios. Por tanto es posible que a su llegada en 1691 se pusiera a trabajar en las pinturas y luego de enviado a las reducciones, remitiera desde allá los nuevos retablos de la iglesia y el de la capilla doméstica, según claramente lo demostró Sustersic.²⁹

No obstante hubo otro pintor, tanto en Córdoba como en las reducciones, llamado José Gómez quien —dice Furlong— *trabajaba como pintor en las reducciones de guaraníes*.³⁰ Efectivamente así fue, pero recién había ingresado al Instituto en 1683, haciendo sus primeros votos dos años después

²⁹ SUSTERSIC D. B., "Sobre la autoría de los retablos de la iglesia jesuítica de Córdoba y su capilla doméstica", *Jesuitas-400 años en Córdoba*, Córdoba, Argentina, Tomo 1, pp. 323-336.

³⁰ FURLONG S.I., G., *Arte en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Tea ed., 1993, p. 233.



Fig. 15. La Coronación de la Virgen.



Fig. 16. Coronación de la Virgen de Velázquez 1645.

y obteniendo el sacerdocio en 1692 y sus últimos votos en 1702.³¹ Según los catálogos³² que consultamos, se encontraba en Córdoba hasta en 1710, aunque cinco años después se lo ubica en Santa Fe, para regresar luego a Córdoba y dejarla definitivamente en 1720 en que lo ubicamos en La Rioja. En 1730 estaba en Asunción y dos años después en San Carlos como compañero del P. Pablo Benítez.³³ A partir de 1739 se lo menciona en las doctrinas del Uruguay muriendo en la reducción de Santa Ana en 1756. Es decir que al P. Gómez lo tenemos un buen tiempo de permanencia tanto en Córdoba como en las reducciones. Por tanto no descartamos que haya ayudado a Brasanell, no sólo en Córdoba sino también en las reducciones.

El dato singular, fehaciente y documentado de una persona que realmente intervino en la ornamentación del edificio en pie más emblemático de la Compañía de Jesús del Paraguay, curiosamente lo obtenemos de un documento testamentario del pintor y dorador Nicolás Palacios, quien en 1688 señala que fue él quien tuvo una importante intervención en la decoración del templo.³⁴ Efectivamente en el Inventario, tasación y partición de sus bienes, donde se incluye su testamento, el propio Palacios expresa que

³¹ STORNI S.I., H., *Catálogo...*, *op. cit.*, p. 121.

³² A.R.S.I., Paraq. 4-2 1669-1770 Catal. Trien.

³³ FURLONG S.I., G., *Misiones y sus pueblos de guaraníes*, Posadas, 1978, p. 154

³⁴ Este dato fue dado a conocer por primera vez por, ALTAMIRA L. R., *Córdoba, sus pintores...*, *op. cit.*, pp. 100-102.

de la dote de su segunda esposa no recibió las *docientas yeguas y diez hechotes* ofrecidos, y *no se hisso cargo de ellas como marido ligitimo sino es movido depura caridad y que saliendole la conbeniencia de dorar los retablos del colexio de la comp^a. de Jhs. y abiendole obligado la just^a dexo algunas ieguas de las que avia resevido antes de cassado en la estancia y tierras de Antonio Pedernera a su hermano.*³⁵ Esta afirmación se repite en los autos y cláusulas que declaró ante su confesor el P. Bartolomé Quintero SJ, incorporados unos folios más adelante del citado expediente. Es más, hasta creemos que su propio hijo Agustín pudo haberlo ayudado, pues heredó el oficio, como se colige en el documento en el que se obliga a dorar el retablo del altar mayor del monasterio de Santa Catalina en 1693.³⁶

En principio nos pareció extraño que en este tipo de trabajos intervinieran personas ajenas al Instituto, que aparentemente contaban con sobrados recursos técnicos (coadjutores) y humanos (esclavos o indios). Pero como vimos antes, fue una época en que se disponía de un escaso personal técnico hasta la llegada de Brasanelli al poco tiempo. Por tanto esos retablos que menciona Palacio fueron anteriores a los del coadjutor italiano.

Lo que sabemos de Brasanelli lo debemos a las sistemáticas investigaciones de Sustersic, pero del P. Gómez no tenemos conocimiento de prácticamente nada y poco hemos encontrado. Pero ¿quién fue el dorador y pintor Nicolás Palacio? El largo expediente testamentario es amplio en datos biográficos sobre el extinto. Hijo de Diego de Palacios y Francisca de Galarza, había nacido en Tarija, contrayendo matrimonio con Da. Juliana de Luján con quien tuvo por hijos a Agustín, María (casada con Jerónimo Rodríguez y fallecida al tiempo del testamento) y Petronila. Al morir su esposa contrajo segundas nupcias con Da. Ana Rodríguez de Pedernera, nacida en Córdoba y fallecida en la misma ciudad en 1695. Nicolás falleció el 2 de diciembre de 1688 y fue enterrado según voluntad testamentaria en el convento de los dominicos con hábito franciscano como mortaja.

Vivió en la cuadra sur de la actual calle Tucumán, entre Deán Funes y Colón, en una humilde casa construida en la mitad de un solar, con sala y aposento con techos de tirantes y tejas, que se adjudicó a su esposa Ana.³⁷

También en el expediente mencionado se realiza un detallado inventario de sus bienes, donde lógicamente se incorporan sus herramientas de trabajo. Allí se mencionan panes de oro, varios atados de pinceles de distin-

³⁵ Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba [A.H.P.C.], Escribanía 1, 1690, Leg. 170, f. 17 v.

³⁶ A.H.P.C., Escribanía 1, 1693, Leg. 89, f. 244 r.

³⁷ LUQUE COLOMBRES, C. A., *Orígenes históricos de la propiedad urbana de Córdoba (Siglos XVI y XVII)*, Córdoba, Instituto de Estudios Americanistas de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, 1980, p. 37.

to tamaño, algunos de pelo de ardilla (especiales para grandes superficies). Contaba con elementos como piedras para moler colores, aceite de linaza, casi medio kilo de “pez de Castilla”, que era una resina para fijar colores. Poseía varios papeles de colores y vitelas para pintar, 23 estampas de papel, plomo. Entre sus herramientas se encuentran varias que hacen alusión a sus posibles trabajos en talla de madera como un escoplo, martillo, tenazas de mollear, sierritas, gubias, limas, formones, barrenas para taladrar.

Este documento entonces señala la autoría de los dorados de anteriores retablos realizados antes de 1688, que no son otros que los siete altares de la indulgencia que declaró Inocencio XI de 1690, reemplazados por los retablos de Brasanelli. El mismo Sustersic sospechó de la presencia de un dorador local en base a las andas que registró fechadas en 1675³⁸ y que posiblemente hayan sido doradas por Palacios.

El oro llegaba del Perú por medio de los jesuitas del Paraguay que enviaban para colocar las mulas que les llegaban de Salta. Estaban por largos años tanto en Potosí, Oruro, Cusco, Juli, etc. Es del caso el H. Francisco de Sepúlveda (1615-1681), quien por su correspondencia con el provincial Agustín de Aragón, estuvo en diversas partes, al menos tres años antes y durante su provincialato (1669-1672). Tenía un compañero que iba rotando, siendo los H. Ortiz, Álvarez y otros. Por tanto era el nexo que tenían no sólo para vender sino también adquirir algunos productos. Tal es el caso de oro necesario para las iglesias. Fue así que al responder al provincial dos cartas que le había enviado en 1669, le expresa no recordar que el P. rector de Córdoba le había encargado *oro para acabar el retablo de el Coll^o de Cordova*. Pero responde que de todas formas conseguirá el oro que comprará con cargo del Colegio, lo pondrá en cajones como había hecho en otras oportunidades y lo enviará con el primer arriero que salga.³⁹

De la construcción y dorado de este antiguo y desaparecido retablo también dio noticias Levinton, manifestando que el procurador Cristóbal Altamirano (1670-1674) llevó órdenes del P. provincial Agustín de Aragón de traer de Europa *cuadros para el retablo del altar mayor y santos de bulto según las medidas que se remiten*.⁴⁰ Ciertamente el P. Altamirano no regresó hasta 1674 y debieron de arreglársela como pudieron en ornamentar el flamante retablo que no sabemos cómo era, aunque según este encargo parece ser que era para colocar pinturas e imágenes de bulto. Pues es lógico suponer que para esa fecha no debe haber tenido las columnas salomónicas y otros ornatos, pero sí había sido dorado.

³⁸ SUSTERSIC, D., “Sobre la autoría...”, *op. cit.* p. 337.

³⁹ A.G.N., Sala IX, 6-9-3, Carta del H. Francisco de Sepúlveda al provincial Agustín de Aragón, Potosí, 6 de octubre 1669.

⁴⁰ A.G.N., Sala IX, 7-1-2. cit, Levinton 2009-213.

El legado de la iglesia de Lemaire en la región

El ejemplo del sistema constructivo pergeñado por Delorme y que utilizó Lemaire en Córdoba sirvió de modelo para otras construcciones jesuíticas como las iglesias del Instituto ubicadas en Asunción, Santa Fe y Salta, todas ellas desaparecidas. Pero la abundancia de maderas y mano de obra produjo una alta difusión de las bóvedas encamonadas con armaduras de madera tanto en las misiones, como en Brasil, Perú, Chile y gran parte de América. Incluso antes de la iglesia de Lemaire se construyeron otras de madera como la iglesia jesuítica de Santiago de Chile, comenzada en 1606, que tenía una cúpula construida con alerce,⁴¹ aunque no sabemos si fue con el sistema Delorme. También fueron de madera las medias naranjas de las iglesias de San Francisco y La Merced, ambas en la provincia de Jujuy.

Conocemos la cubierta de la desaparecida iglesia jesuítica de Asunción, gracias al relevamiento que en 1788 realizó el ingeniero geógrafo Julio Ramón de César, donde incluye un detalle constructivo del techo con las cerchas curvas y arriostradas como el sistema Delorme. De César calificó el templo como de magnífica construcción, proponiendo que se trasladara allí la Catedral.⁴²

La mencionada iglesia de Santa Fe fue construida a fines del siglo XVII, aunque sus techos sufrieron diversas averías que motivaron su reconstrucción. Fue emprendida por el H. bávaro José Schmidt (1690-1752)⁴³ quien proyectó una bóveda de madera como lo hizo también en la iglesia de los jesuitas en Salta. Pero para 1748 los problemas de Santa Fe persistían quizás porque aún no estaba cubierta con tejas, interviniendo posteriormente el H. Antonio Harschl.⁴⁴ El techado de la nave principal subsistió hasta 1936 en que fue demolido, a pesar de las recomendaciones de conservarlo y sólo reemplazar las partes dañadas. Un informe del carpintero Nicolás Erice elevado en plena demolición manifiesta que la cubierta *era un barco invertido cuyos costados eran de madera tan duras que se hallaban en excelente estado de conservación*.⁴⁵

En cuanto a la iglesia de Salta y según el inventario de la Junta de Temporalidades, tenía 45 varas de largo *con su crucero, coro y media naranja*

⁴¹ BENAVIDES RODRÍGUEZ, A., *La arquitectura en el Alto Perú y en la Capitanía General de Chile*, Santiago de Chile, Erdilla, 1941, p. 254.

⁴² FURLONG S.I., G., *Misiones...*, *op. cit.*, p. 341.

⁴³ DE PAULA, A., GUTIÉRREZ, R. y VIÑUALES, G., *Influencia alemana en la Arquitectura Argentina*, Departamento de Historia de la Arquitectura, Universidad Nacional del Nordeste, s/f., p. 22.

⁴⁴ CALVO, L. M., *La Compañía de Jesús en Santa Fe*, Santa Fe, Ediciones Culturales Santaefesinas, Subsecretaría de Cultura, Fundación Arcien, 1993, p. 25.

⁴⁵ FURLONG S.I., G., *Historia del Colegio de la Inmaculada de la ciudad de Santa Fe y de sus irradiaciones culturales, espirituales y sociales*, vol. 1 (1610-1861), Buenos Aires, 1962, p. 254.

*con techo falso de madera pintada y dorada, pero su deterioro era bastante pronunciado ya que se menciona además para caerse una de dichas torres, como asimismo la media naranja.*⁴⁶ Reparaciones que no hicieron los padres franciscanos que la ocuparon hasta que concluyeron su propio colegio e iglesia.

El sistema Delorme también fue usado por los franciscanos en la construcción de algunas de sus iglesias como la de Capiatá. Ubicada en las cercanías de la reducción de Itá, fue proyectada a mediados del siglo XVIII posiblemente por el portugués José Sousa Cavadas. Originalmente no tuvo bóveda, como la de Yaguarón, del mismo autor. Pero posteriormente en Capiatá se le incorporó la misma, quedando tapados los capiteles tallados. El maestro portugués posiblemente tomó como modelo la iglesia jesuítica de Asunción.

De tal forma el sistema Delorme alcanzó tanta difusión que se propaló incluso en esta lejana región de América. Sólo ha llegado hasta la actualidad la cubierta de la iglesia del Colegio de los jesuitas de Córdoba, por otra parte el edificio en pie más antiguo de la Argentina.

Ese mismo techado, si bien conservó su estructura, no tuvieron igual suerte gran parte de sus pinturas, arruinadas en el incendio de 1967 y posterior "restauración". Gracias a los testimonios fotográficos, especialmente de Buschiazzo, presentamos aquí una confirmación de las hipótesis de Sustersic sobre la autoría de las mismas, relacionando las obras íntimamente con el mural de la Capilla de Loreto de Santa Rosa (Paraguay) que hablan de un posible mismo autor: el H. José Brasanelli.

⁴⁶MAEDER, E. J. A., *Los bienes de los jesuitas*, Instituto de Investigaciones Geohistóricas-CONICET, Resistencia, 2001, p. 261.