EL COLEGIO DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS EN SAN MIGUEL DE TUCUMÁN. NOTICIAS SOBRE EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA*

CELIA TERÁN

Creación de imágenes virtuales: Licenciada María Cristina Vaca

INTRODUCCIÓN

La idea central que propongo en este trabajo es la de recrear, en carácter de reconstrucción virtual, una obra de arte desaparecida, pero documentada mediante escritos emanados de funcionarios que la contemplaron, describieron evaluaron y tasaron. El contenido de dichos documentos incitaron mi imaginación y me animaron a elaborar una propuesta que, francamente, rompe con el estricto y dogmático respeto por la veracidad que se nos exige en nuestra profesión.

Sin embargo, mi veta artística, algo irreverente al menor descuido, me empujó a esta suerte de artilugio dedicado a dar una presencia visual aproximada de lo que ya fue. Lo hice, valga la comparación irrespetuosa, tal como André Malraux planteó su *Museo Imaginario*: a partir de las posibilidades que le proporcionaban los avances científicos de la reproducción gráfica de su tiempo, a los que animó con el hálito poético con el que conjugaba sus teorías sobre el arte.

Al estar inserta en este *tercer mundo* al que, parece, nos tendremos que habituar, he asumido con conciencia las limitaciones que han afectado duramente los alcances de mi propuesta. Insuficiencias tecnológicas referidas a las posibilidades de contar con el *software* para la concreción del producto

NOTA: Este trabajo ha sido realizado dentro del marco del Proyecto "El patrimonio cultural de Tucumán", dirigido por la autora, y avalado y financiado por el Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Universidad Nacional de Tucumán y por el CONICET, que la respalda como Investigador Independiente de Carrera.

* Este trabajo fue presentado en el Primer Simposio Internacional de Arte Colonial, celebrado en Buenos Aires, en noviembre de 2003. En dicha ocasión, la ponencia versó sobre las numerosas y detalladas imágenes creadas, pero el texto quedó sin comentar e inédito.

visual fueron manejadas con el equipamiento disponible. En lo estrictamente iconográfico, no es fácil disponer de modelos editados con la calidad gráfica a la que se aspira. Por ello, propongo este trabajo dispuesta a generar disputas y controversias y, en especial, a recibir aportes que lo puedan enriquecer y acotar. Creo que el objetivo fundamental ha sido el ponernos, al menos virtualmente, en presencia de un conjunto relevante del patrimonio artístico del Noroeste argentino, casi totalmente desaparecido. Los avatares históricos que conocemos, en los que las decisiones de la Corona se entremezclaron con las acciones de los funcionarios que debieron ejecutarlas, dieron como resultado una definitiva desarticulación del importante conjunto de bienes que concentró la Compañía de Jesús en estas tierras. A partir de la constitución de la Real Junta de Temporalidades y de la designación de sus funcionarios, tenemos un material documental muy voluminoso, que transcribe las descripciones, las tasaciones, las denuncias, las protestas, y los demás papeles generados con tales trámites. En cuanto al tema que nos preocupa, los documentos no son suficientes para recomponer el camino recorrido por cada bien, salvo excepciones que mencionaremos, y como resultado, tenemos que prácticamente todo este patrimonio artístico-religioso monumental ha desaparecido. Por ello hemos encarado este trabajo para, al menos, tener una aproximación visual de la magnitud del conjunto, que en este caso, se limita al retablo mayor de la iglesia de Santa María Magdalena. De los bienes ubicados en otros sectores, se conservaron piezas que hacen suponer, con mayor precisión, el interés y el valor de este tema. Sin embargo, en esta instancia, al tratar solamente una obra monumental de lo que se llamaba "arquitectura en madera", es decir, un retablo tallado, dorado y, posiblemente, policromado y las piezas individuales que lo enriquecían —esculturas, pinturas, platería—, de las que nada se ha recuperado, se trata de destacar, justamente, la concepción de tal conjunto para cumplimentar, con mayor eficiencia, los objetivos de la iglesia para estas obras: el culto, la ornamentación y la enseñanza, y más en el caso de la Compañía de Jesús, puestos en servicio de su lema: "Para Mayor Gloria de Dios". A los investigadores, pueden interesarles los recursos mecánicos utilizados en esta obra, para dar cabida, dentro de su marco, a un mayor número de piezas, así como el conferirles las posibilidades de movilidad, con lo que se multiplicaba y enriquecía el atractivo de su contemplación por parte de los fieles. Para los tucumanos y para el público en general, puede ser un recurso didáctico válido para quienes no logran extraer de los "papeles viejos", la realidad que ellos reflejan.

La digitalización y la creación virtual de las imágenes me permitió alcanzar este objetivo. El resultado visual ha surgido del minucioso estudio

de los documentos y de la bibliografía que me guió en cada caso, y con la que proporcioné los datos necesarios para que actuara quien con un profundo conocimiento de la técnica, gran sensibilidad estética e infinita paciencia, puesta a prueba en horas frente a la pantalla de la computadora, logró conjugar cada una de las imágenes que integran este estudio. Se trata de la licenciada Cristina Vaca, investigadora sin cuya colaboración no hubiera podido "recrear" esta obra.

Hemos trabajado en el conjunto de piezas que conservó la iglesia de Santa María Magdalena del Colegio jesuítico de la ciudad de San Miguel de Tucumán, República Argentina, en su segundo asentamiento, que es el actual y data de 1685. Aún se conservan piezas de éste. Lamentablemente, ninguna estuvo ubicada en el retablo que tratamos en este trabajo. Solamente una imagen de las existentes aparece, durante un corto lapso, ocupando un lugar en dicho conjunto. Creo prudente aclarar que en otros sectores del templo, sí hemos podido detectar las piezas originales, que hoy conserva la iglesia de San Francisco[1].

El trabajo se realizó por aproximación descriptiva y estilística, siempre restringida a la disponibilidad de imágenes documentadas. Hemos perseguido con insistencia el uso de ejemplos acordes con el marco jesuítico, pero no siempre lo hemos logrado. En la mayoría de los casos, los modelos elegidos fueron "trabajados" digitalmente, eliminando elementos o añadiendo otros, con diferentes técnicas de diseño computarizado, con el fin de seguir con mayor fidelidad las descripciones de los documentos de base. El propósito ha sido el de proponer una aproximación visual a dicho retablo, para vivificar el frío relato notarial de los inventarios mediante la atracción de la imagen.

[1] Estas noticias se recogen en Celia Terán, *Arte y patrimonio en Tucumán: siglos XVI y XVII*, Buenos Aires, Fundación para la investigación del arte argentino, 2002, capítulo III; y en Celia Terán, "La iglesia jesuítica de Santa María Magdalena en San Miguel de Tucumán. Consideraciones sobre su patrimonio artístico", *Centro Cultural Canadá, Revista*, N.º 19, 2003, Córdoba (Argentina), pp. 86-97.

BREVE RESEÑA DEL COLEGIO JESUÍTICO EN SAN MIGUEL DE TUCUMÁN

La presencia jesuítica en San Miguel de Tucumán tuvo una honda relevancia durante el lapso de radicación de la orden en este territorio del noroeste de la Argentina, es decir, desde 1585 en el primer asentamiento de esta ciudad en el sitio denominado Ibatín, al sudoeste del actual marco geográfico, donde permanecieron hasta 1685, año en que el 29 de septiembre se inició el traslado al sitio actual. La importancia relativa del colegio jesuítico y su irradiación en esta primitiva sede han sido comentados en un trabajo anterior[2]. En los dramáticos momentos en que se debatían las ideas a favor o en contra del traslado de la ciudad, entre las voces que se oponían a él mismo, se emitió un razonamiento que rescato para ilustrar este tema. Así exhortaba un vecino:

> ¿Qué medios para mudar el Colegio de la Compañía de Jesús en el que ai tanto obrado y tiene una Iglesia tan curiosa, que sacada la de Córdoba es la mayor que tiene la Compañía en la Provincia?[3].

Cuando en 1685 se concretó la mudanza, Tucumán estaba en franca y total decadencia. Luego de las prolongadas y sangrientas guerras con los calchaquíes, de las que los documentos jesuíticos dan no pocas noticias, en tiempos de la instalación en la nueva sede deberán luchar contra los indígenas del Chaco, en especial contra los mocovíes. Todo esto no era propicio, por cierto, para emprender edificios consolidados. La ciudad va creciendo poco a poco. Y de la iniciación del nuevo templo de los padres de la Compañía no tenemos muchos datos. Recién en la Carta que compila las noticias registradas entre 1714 y 1720, transcripta del original en latín, se comenta que el *Collegium Tucumanense* está regido por el Padre Juan de León, quien trabaja con dos "óptimos operarios", cuya erudición se alaba[4]. Pero no se alude,

[2] Celia TERÁN, *Arte y patrimonio en Tucumán: siglos XVI y XVII*, cit.

[3] Archivo Histórico de Tucumán (en adelante A. H. T.), Auto exhortatorio, volumen I, marzo 15 de 1684, f.126, transcripto en Manuel Lizondo Borda. Prólogo y comentarios de..., Documentos Coloniales. Actas Capitulares de San Miguel de Tucumán, vol. I, Tucumán, 1946, p. 232.

[4] Archivo Provincia Argentina, *Cartas Anuas de la Provincia del Paraguay*, documento A 6-2, s/f, 1714-1720, fs. 333-376v. Copia fotog. del orig. latín., 44 fotog. f. 54. En Archivo Colegio del Salvador, Buenos Aires. Agradezco la concesión del R.P. Martín Morales S. J. y del Institutum Historicum Societatis Iesu el acceso a esta documentación inédita.

directamente, a la existencia física de un colegio, aunque esta actividad la hace presumir. La carta siguiente, que abarca la década de 1720 a 1730, dice, explícita aunque sucintamente, que existe un colegio en la ciudad: *collegio habet*. El rector era el padre Sebastián de San Martín[5]. En la carta Anua, que comprende el lapso de 1730 a 1735, se menciona la presencia de siete padres y dos hermanos, "más dos padres de la Misión de Lules". Comenta el cronista que "su campo de actividad es reducido porque la mayor parte de los habitantes de esta ciudad vive gran parte del año fuera, en sus estancias"[6].

Lamentablemente, las *Cartas* se refieren más a la actividad misional que a las construcciones y, al no haber encontrado ni inventarios ni libros de fábrica, los datos sobre estos temas aún permanecen desconocidos para estos tiempos. De todos modos, para el propósito que desarrollo en esta instancia, muy acotado, he recurrido a la documentación, muy abundante por cierto, generada durante las actuaciones de la Real Junta de Temporalidades en épocas de la expulsión. Básicamente, he trabajado con dos inventarios: uno, refrendado el 10 de septiembre de 1768, y otro, el 10 de mayo de 1774, en ocasión de la entrega de los bienes por parte del primitivo administrador a su sucesor en el cargo. Esta segunda compulsa registra, como vemos, lo que quedó, transcurridos poco menos de seis años del primer registro[7]. Estos papeles básicos han sido entrecruzados con otros que sirvieron para ir desbrozando con mayor claridad el panorama del patrimonio que dejaron los jesuitas, en Tucumán, en tiempos de la expulsión.

[5] Archivo Provincia Argentina, *Cartas Anuas de la Provincia del Paraguay*, documento: A6-3, s/f., 1720-1730, en Archivo Colegio del Salvador, Buenos Aires.

[6] Archivo Provincia Argentina, *Cartas...*, documento A 12-3, p. 111, 1730-1735. Copia fotog. del orig. latín, 44 fotog. f. 54, en Archivo Colegio del Salvador, Buenos Aires.

[7] A. H. T., Sección Judicial. Serie "A", caja 2, expte. 1. He trabajado con el original y con la trascripción en Beatriz Robledo de Selassie, *Compañía de Jesús. Inventario y tasación de sus bienes en San Miguel de Tucumán al 29 de mayo de 1768. Por la Junta Real de Temporalidades*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1976 (mecanografiado). A. H. T. Sección Administrativa, vol. 7,*Gabriel Rubert presenta las cuentas...*, Tucumán, 15 de marzo de 1774, transcripto en ídem, "Documentos Coloniales", Tomo V relativo a los Jesuitas, Serie I, vol. 11,Tucumán 2001, pp. 187-190. Nota: en lo sucesivo, cuando se mencione la descripción original del retablo, sin insertar nota al pie, la información fue extraída de este documento.

El retablo mayor de la iglesia de Santa María Magdalena en el colegio jesuítico de San Miguel de Tucumán

Los avatares de la construcción del nuevo templo están descriptos en un artículo referido a él[8]. Destaco que, en esta instancia y habiendo abordado otros documentos, he avanzado tanto en la comprensión general del tema como en precisiones cronológicas. Por ejemplo, los datos extraídos de las *Cartas Anuas* ya nos permiten aseverar que en la década de 1720 a 1730 existía el colegio. En el trabajo anterior, usando otros documentos, proponía como posible el hecho de que este edificio hubiese estado en construcción hacia 1740, tal sería la fecha del inicio de la mayor actividad en lo que hace al equipamiento del templo. Pero, como dije, en este caso me voy a centrar exclusivamente en el tema del retablo mayor.

La "Capilla Mayor", decía el inventario de 1768, tenía un retablo de "talla que llena toda la testera". Como en la descripción del edificio se menciona que su ancho era de 10 varas, si trasladamos esta cifra a la "vara de Castilla", en uso, que se contaba como 0,835 metros por unidad, se puede transferir esta medida, a unos 8,35 metros. Para la altura no se poseen precisiones en las referencias, por lo que se trabaja con los conceptos de proporción. Tal retablo estaba "dorado y pintado" y se componía de tres cuerpos. El documento describe el primer tramo "con nichos de tres caras sobre torno". En el segundo cuerpo, se encontraban otros "tres nichos, cada uno de dos caras". El tercer cuerpo no se describe, y al concluir, se dice que "al pie del retablo" existía "una mesa de altar de hermosa hechura todo de talla que sirve también de frontal, la que se completaba con" un Sagrario de la misma estructura que el retablo. Posiblemente, este plano inferior fue contado como cuerpo, con lo que se completaría el número de tres declarado. Por lo tanto, el retablo era una importante pieza tallada en madera, dorada y policromada, en algunos casos sin terminar la decoración, cuyo sector inferior se concretaba con un banco tallado, que hacía las veces de frontal, de singular belleza. Todo este conjunto con sus imágenes y cuadros se tasa en la suma de $10 000, cifra que es significativa por su magnitud, si la comparamos, por ejemplo, con los $12 000 en que, en el mismo documento, se tasa a las tierras del Potrero de Tafí, o sea al actual Valle de Tafí, uno de los lugares

[8] Celia Terán, *La iglesia jesuítica de Santa María Magdalena en San Miguel de Tucumán. Consideraciones sobre su patrimonio artístico*, cit., 2003.

más fecundos y bellos de la geografía de Tucumán. Es tan rica la descripción de los bienes que atesoraba la obra monumental sobre la que venimos hablando, que creo fundamental transcribirla.

La existencia de nichos de múltiples caras montadas sobre torno es lo que hace de este retablo una pieza curiosa, que es lo que queremos destacar. Si bien es dable suponer que no se trata de un ejemplo único dentro de la retablística colonial, lo considero una rareza para destacar, al menos en el marco geográfico en el que se asienta[9].

En cuanto al torno, el uso de artilugios para producir una suerte de "efectos especiales" en las piezas del arte religioso tiene antecedentes remotos. El que registro con mayor antigüedad, dentro de este tipo, pero con diferencias, es el de los dos mecanismos que tienen las imágenes de la Virgen de los Reyes y el Niño Dios que lleva en brazos, que se conservan en la Capilla Real de la Catedral de Sevilla. En ellas, un artefacto de similares características pudo ser accionado para producir el giro de las cabezas de dichos iconos. Dada la datación de dicha imagen, cuyos remotos orígenes aún se discuten, pero que la relacionan con Fernando III de España y con San Luis de Francia, es decir con el siglo XIII, como su importancia al tener el rango de Patrona de la Ciudad y de la Arquidiócesis de Sevilla, el ejemplo me pareció significativo. El investigador José Hernández Díaz, quien fue autorizado, luego de laboriosas tramitaciones, a estudiar y documentar este icono, bajo la caución de que los escritos y documentos obtenidos fueran conservados por la Arquidiócesis, logró elaborar un estudio minucioso, aunque no del todo completo, ya que no se le permitió el despojamiento total de las vestimentas. Esto le permitió conocer lo siguiente:

> Es de gran interés consignar que la cabeza tenía un dispositivo especial de movimientos del que puede observarse por una ventana escapular una rueda dentada de madera y una correa que rodea al eje; máquina hoy inutilizada, pues, además, todo el bloque superior está unido al tronco por grapas metálicas.

[9] Sobre este tema y en ocasión del "Simposio", Monseñor Eugenio Guasta, a quien agradezco, me recordó la existencia de un sector del altar mayor de la Catedral de Buenos Aires que cuenta con este artilugio, en este caso, realizado posteriormente y restringido a dos caras.

Presenta dos ilustraciones aunque, lamentablemente, la calidad de éstas no nos permite ver con claridad el aparato, cuya diferencia con el del retablo que estudiamos es que están colocados en el cuerpo de las imágenes, sujetos por las grapas, y que sirven para producir la rotación de las cabezas de la Virgen y del Niño[10]. En nuestro caso, sería simplemente algo parecido o igual a los tornos de los conventos de recoletos: una máquina de base circular, a modo de cajón, dividido en compartimentos, que gira sobre un eje y, colocado en un hueco abierto de una pared medianera (en este caso el fondo del retablo), se pueden exhibir por separado las piezas que alberga cada celda sin que se vean las otras ni a quien las hace girar.

En el primer cuerpo, este sector circular, tal como lo define el inventario, tenía tres subdivisiones que permitían la exhibición de este número de obras distintas. Es allí donde se encontraba la que sería la pieza más valiosa del conjunto. Dice que en el medio, se veía "un sitial de colocar la custodia del Santísimo, de dos varas y cuartas de alto". Tal espacio, como vemos, tenía casi dos metros de alto y estaba "forrado de láminas de plata de realce". Esto quiere decir que dicha lámina llevaba un trabajo ornamental en relieve, ya sea repujado o cincelado. Se añade que ella, en muchas partes, "estaba sobredorada", lo que contribuiría a la riqueza de su aspecto. La ornamentación se realzaba con un trabajo de "esmaltado con piedras de varios colores llamadas comúnmente de Francia".

Para concebir el aspecto visual de esta pieza, me encontré con un problema inicial, de índole semántica. ¿Qué se entendía por "sitial"? Los diccionarios y demás bibliografía de base me llevaron a lo que la palabra nos sugiere: a un sitio de honor que tiene, en cada caso, características propias. No encontré dicha denominación en los documentos referidos a equipamientos litúrgicos, inventarios o detalles de piezas de platería. Una búsqueda más profunda me llevó a un testamento redactado en Tucumán, en 1788, que menciona, entre los bienes de quien refrendaba dichos papeles, "un sitial dorado y en él una imagen de Nuestra señora de las Mercedes con su vestido y corona de plata"[11]. Cabe consignar que en los cuatro documentos en que se

[10] José Hernández Díaz, *La Virgen de los reyes. Patrona de Sevilla y de la Archidiócesis*, Estudio iconográfico por..., Sevilla, 1947, p. 25 y láminas 11 y 12.

[11] A. H. T., Sección Judicial Civil, Serie A, expte. 1, caja 36, Molina, José de, liquidación de su testamentaria, 1788, f. 25v.

menciona la pieza que estudiamos —uno de ellos procedente de Buenos Aires—, en todos, se la nombra con esta denominación. Otra noticia sobre una pieza similar la he recogido del Padre Furlong, quien, citando a Alcides D'Orbigny, menciona que "San Luis" (la ciudad argentina de ese nombre) "tenía un trono con testera de plata, filigrana y pedrería donde se exponía el Santísimo"[12]. Los diccionarios dan una primera acepción de esta palabra en el sentido de un sitio donde se sienta un personaje de gran jerarquía, pero se trata de un asiento con características propias, que no responden a lo que venimos estudiando. Héctor Schenone define lo que es un "expositorio o manifestador" como un objeto "donde se ponía de manifiesto la Hostia consagrada dentro de la custodia" y aclara en su exhaustiva e imprescindible obra sobre la iconografía colonial:

> de este tipo son la mayoría de los que existen en ciertos países andinos, cuyas puertas, estando cerradas, reconstruyen una forma semicilíndrica y al abrirse se deslizan lateralmente, mostrando un interior ricamente ornado en cuyo centro aparece la custodia[13].

Por ello, tomando como modelo una pieza que pudiera tener cierta similitud con la que describe esta información, en la imagen se han eliminado las puertas para apreciar su visión con la Custodia.

Completaba el documento la descripción de tan lujosa obra de orfebrería aclarando que, "al parecer se compone de cincuenta marcos de plata", por lo que, haciendo las equivalencias, el conjunto poseía un peso aproximado de once kilos y medio de plata labrada, esmaltada y enriquecida con dorados y piedras preciosas engastadas. La tasación no especifica, por separado, el valor de esta pieza, y se calcula solamente su peso según apreciación del tasador. Su valor debió de ser conocido, ya que el 18 de septiembre de 1869, a pesar de que las tramitaciones legales estaban trabadas, se procede, por orden del gobernador Francisco Bucarelli, a entregar el objeto a un intermediario, el vecino Francisco Lovato. La intención final era la de ser

[12] Guillermo Furlong, S. J., *Historia Social y Cultural del Río de la Plata. 1536-1810. El transplante cultural: Arte*, Buenos Aires, T.E.A., 1969, pp. 580-581.

[13] Héctor H. Schenone, *Iconografía del arte colonial, Los santos*, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992, vol. II, p. 814.

remitido a Buenos Aires para su envío a España. La descripción coincide con la del documento inventarial, y se insta al inmediato cumplimiento de la entrega alegando "Lovato la poca seguridad que tengo de que se conserve esta alhaja sin que padezca alguna extracción...". Lo curioso de este documento es que en el expediente total, que consta de cinco actuaciones, en dos de ellas se mencionan los bienes considerados como "alhajas" que deben ser remitidas, y no aparece este "sitial", aunque sí, uno de menor cuantía. Es el exhorto final en el que se exige la entrega de esta valiosa pieza y se documenta el hecho[14]. El relativo interés de esta pieza dentro del total que se embargó a la Compañía fue rescatado por el padre Guillermo Furlong, quien, al comentar el valor de los bienes enviados a la Corona de España, aclara que el historiador Adolfo Luis Ribera pone de relevancia:

> la platería que se halló entre los bienes de los jesuitas expulsados del país en 1767, era por valor de 45.443 pesos y seis reales de plata corriente, y en parte se remitió desde Buenos Aires a España.

Y añade:

> en 9 cajones se enviaron 3.675 marcos de plata, cantidad exorbitante, si se recuerda que en esa época, en Tucumán, se tasó solo en 50 marcos, por los plateros de la ciudad, y en 70 marcos por los plateros de Buenos Aires, Mariano Zarco y Manuel Nin, "un sitial forrado en plata de realce, en muchas partes sobredorado y esmaltado en piedras de varios colores, con dos varas y un cuarto de alto"[15].

Los plateros que retasaron la pieza, en este caso pesándola con balanzas ad-hoc, como se ve, añadieron 20 marcos a su peso. Ellos eran Mariano Antonio Zarco y García de Alcalá, español que había sido Mayordomo de su

[14] A. H. T. Instrucción dada para la venta y remisión que fueron de los Padres Jesuitas, Buenos Aires, 21 de julio de 1769 (fs.318 a 323 vta.), en A. H. T., *Documentos Coloniales. Relativo a los Jesuitas. Siglos XVI, XVII y XVIII*, tomo III, serie 1, vol. 9, Tucumán, 2000, p. 141.

[15] Guillermo FURLONG, S. J., *Historia Social y Cultural del Río de la Plata.1536-1810. Artes*, cit., p. 600.

gremio, y Manuel Nis de Nascimento, quienes fueron encomendados para pesar las alhajas de plata de los jesuitas, según nos comenta Adolfo Luis Ribera[16]. En cuanto a las técnicas descriptas en esta pieza, solamente quiero destacar que la presencia de sectores trabajados con esmaltes a fuego y en relieve con el procedimiento que se conoce como *champlevé*, aparece en piezas investigadas por la experta Cristina Esteras Martín, quien estudia dos custodias existentes en la Argentina: la que perteneció a la Catedral de Córdoba y hoy se encuentra en la colección Porcel, a la que data en el "tercer cuarto del siglo XVII", considerando como "lo más" notable de tal pieza "el empleo de planos superpuestos de esmalte *champlevé* sobre color plata en tonalidades azul, presuntamente verde y amarillo" y la custodia que estuvo en el convento de las Clarisas y de San Francisco en Buenos Aires, de la que remarca como "novedoso" que en una pieza que data de 1780, "se sigan utilizando aplicaciones esmaltadas"[17]. Si seguimos estos comentarios y deducciones, compatibilizándolos con las fechas de realización de las piezas, podríamos tener pie para pensar que el "sitial" de Tucumán pudo haber sido realizado en el siglo XVII, para la antigua iglesia de la Compañía en Ibatín, que estaba en máximo florecimiento en épocas del traslado, y fue llevado por los Padres a su nuevo emplazamiento en el siglo siguiente.

En el mismo basamento que cobijaba el sitial, y alojado en otra de sus caras, el inventario menciona la presencia de "un lienzo de Nuestra Señora de Belén de medio cuerpo con marco grande de madera de talla todo dorado". De esta manera, cuando no se exponía el Santísimo, el lugar de honor del retablo era ocupado por una imagen de la Virgen María, pintada y ricamente enmarcada. Para trabajar con la advocación de *Nuestra Señora de Belén*, tuve que apelar a la bibliografía en la que, eliminando la que alude a María en el pesebre el día del nacimiento de Jesús, aparecen dos variables de esta iconografía, ambas con mucho predicamento en el Alto Perú. La más interesante en cuanto a sus características formales, de neto corte andino en su planteo pictórico, es la que sigue la propuesta de "estatua pintada" (*statue painting*), tal como Bárbara Duncan califica a estas obras que provienen de

[16] Adolfo Luis Ribera, *Diccionario de orfebres rioplatenses. Siglos XVI al XX*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1996. Asiento: Zarco...

[17] Cristina Esteras Martín, "La orfebrería barroca en el Río de la Plata, Paraguay y Chile", en Ramón Gutiérrez (a cargo de) *Barroco Iberoamericano, de los Andes a las Pampas*, Barcelona, Zurbaran, Lunwerg, 1977, p. 449.

la transposición pictórica de modelos venerados de imágenes ubicadas en altares. Lo curioso de este tipo de reinterpretación de un modelo es que no sólo se reproducen los rasgos y las características generales de la imagen de culto, sino que se la complementa con todos los elementos que la acompañan en el altar: cortinados, candeleros con velas, manteles bordados, sectores del retablo... Es una suerte de "verdadero retrato" que, en casos, fue clasificado como una suerte de naturaleza, ya que repetía un modelo inanimado. El modelo de mayor prestigio está en la Catedral del Cuzco y representa la figura del ilustre Obispo Mollinedo ante el altar de la Virgen. Data de finales del siglo XVII, y su autor es Basilio de Santa Cruz Pumacallao[18]. Existe una saga maravillosa de diferentes versiones llenas de encanto y de una ingenua belleza. Sin embargo, dado que la pintura que estaba en Tucumán representaba a María de medio cuerpo, esta iconografía no cabía en tal propuesta. Por ello, opté por seleccionar una obra de tal advocación realizada por Mateo Pérez de Alescio, pintor italiano de renombrado prestigio, que arribó a Lima en 1588[19]. Del original, existen controversias que no viene al caso mencionar en este trabajo. Pero de tal modelo, he seleccionado una versión que podría coincidir con las características que hubiera presentado la existente en Tucumán. Se trata de una versión anónima, del siglo XVII, de la escuela cuzqueña, que conserva el Museo de Arte de La Paz[20]. Al no contar sino con una reproducción en blanco y negro, digitalmente se coloreó la pintura, y se añadió el importante marco que menciona el documento. El modelo tiene mucho que ver con la que se conoce como la *Virgen de la Leche*, ya que representa a María amamantando al Niño.

Si rotamos el mismo torno y dejamos atrás el sitial y la pintura, vemos que el tercer sitio estaba aún vacío. Así lo dice el inventario con curiosa terminología: "y en la tercera cara simulacro alguno destinado para el que quisiera colocar".

Siguiendo la visión del retablo, vemos que "en el nicho del mismo primer cuerpo de la parte del Evangelio", también de tres compartimentos,

[18] Barbara DUNCAN, "Statue Paintings of the Virgin", *Gloria in Excelsis. The Virgin and the Angels in Viceregal painting of Peru and Bolivia*, New York, Center for Interamérica Relations, 1986, p. 47.

[19] José DE MESA y Teresa GISBERT, "El pintor Mateo Pérez de Alescio", *Cuadernos de Arte y Arqueología*, 2, (1972), p. 69.

[20] Ídem, ibídem, p. 111, figura 38.

el torno permitía ver, "en la primera cara una imagen de talla de San Luis Gonzaga de vara y media de alto con un crucifijo a proporción en las manos, todo de madera encarnada".

El modelo que hemos seleccionado procede de los talleres misioneros. Empujando el torno, se imponía a la vista una importante obra, al parecer: "un lienzo de dos varas y media de alto y de ancho a proporción", o sea, una gran pintura de más de dos metros de altura, en la que "está pintada de buen pincel Nuestra Señora de los Dolores". Lamentablemente, no hemos podido conocer más sobre esta importante obra que, además, en su registro conlleva una suerte de crítica de arte al ser calificada de "buen pincel". Al menos, podemos suponer que no se trataba de una tela de la escuela popular, sino alguna de taller calificado, salvo que desconfiáramos del ojo crítico del tasador. Pero sí se puede afirmar que un neófito puede determinar tal calificación, aunque más no sea, respondiendo a un criterio básico de "cosa reconocible y realizada por un experto", que es lo que la gente espera, en general, de las obras de arte. El modelo elegido, transformado del original, ha sido escogido porque responde a las características iconográficas y porque la ilustración está reproducida en color. Al desconocer la procedencia de la obra perdida, el margen de selección de criterios para una aproximación visual no está acotado. Siguiendo el recorrido del retablo y rotando el torno, los tasadores se encontraban con una cara "sin imagen alguna".

Corriéndonos hacia el lado de la Epístola, vemos que se exhibía la imagen de *San Etanislao de Cosca* (sic), de las mismas dimensiones de la que le hacía de *pendent* en el retablo, o sea, de la de San Luis. No dan más detalles sobre esta pieza, y proponemos un modelo de corte popular, de singular ingenuidad y encanto, existente en Jujuy. Con el mismo criterio que en el anterior, otro de los compartimentos contenía una pintura, en este caso de San Juan Evangelista, que, como la iconografía tradicional del Calvario lo exige, obviamente acompañaba a la *Dolorosa.* En otros documentos, se alude a esta figura como *San Joseph*, luego se corrige como *San Juan Baptista*, pero, es evidente que el dato del primer documento es el verdadero, a causa de las normativas iconográficas[21]. En este caso, la imagen visual se

[21] A. H. T., Documentos Coloniales, Tomo V Relativo a los Jesuitas. Serie I, vol. 11, Reemplazo de Gabriel Rubert por Pedro Miguel de Prieto, 1-5-1774 y A. G. N., sala IX-22.2.3 (1784), citado por Sara Peña de Bascary, "Los franciscanos reciben el Colegio y Templo jesuíticos de Tucumán", en prensa para la *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Tucumán*. Agradezco la gentileza de la investigadora, quien me proporcionó el documento inédito.

ha obtenido a partir de un original esculpido, el que se ha trabajado por tratamiento de superficies, aplanando los volúmenes, para aproximar su aspecto al de una obra en dos dimensiones. La pintura poseía el mismo tamaño que la de la *Dolorosa* —"a proporción del expresado de Dolores", decía el inventario—, por lo que sería, igualmente, una obra de gran aliento. En este sitio, igualmente, el tercer lugar estaba vacío.

Pasando al "segundo cuerpo", como lo nomina el tasador, también tiene tres nichos, con la diferencia de que en ellos solamente se han construido dos compartimentos. En el del medio, es decir en el lugar preferencial, había:

> una imagen de madera de talla de San Ignacio de Loyola, de vara y media de alto, vestido con ornamento sacerdotal de la misma talla con la diadema de metal sobredorada, en la mano derecha el nombre de Jesús hecho de plata sobredorada con peso de dos marcos, y en la izquierda un libro de madera con título de las Constituciones de la Compañía.

El modelo base elegido es la imagen que conserva el Museo de Arte Hispanoamericano *Isaac Fernández Blanco*, de Buenos Aires, a la que se ha complementado con los atributos que se describen para la de Tucumán. La contracara de la rodela tenía una imagen de "San Francisco Javier de la misma estructura, vestida de roquete y estola, con un crucifijo proporcionado también de madera". Como en Tucumán poseemos, en la iglesia de San Ignacio de La Cocha, una talla misionera de este santo, aunque su actitud, vestimenta y atributos no coinciden con tal descripción, se la ha incorporado al retablo con su aspecto actual. Por ello, no tiene el roquete ni el crucifijo a los que aludía la descripción, sino que está vestido con el manteo típico de los jesuitas.

Siguiendo en el mismo cuerpo, y trasladándonos hacia el sector izquierdo que mira de frente al retablo, es decir, donde en la liturgia preconciliar se leía el Evangelio, nos encontraríamos con una imagen de la titular del templo, *Santa María Magdalena*, que se describe como "de la misma estatura y estructura" (que las de San Francisco Javier), la que, en su visión como anacoreta, estaba representada "con una disciplina en la mano y en la otra una cruz". Se conocen magníficas versiones de imágenes de la Santa, dentro de la historia de la escultura de España e Iberoamérica, que la representan en su faz de mujer mundana o en esta otra, la de sufriente arrepentida. En la Península, posiblemente una de las más celebradas sea la que Pedro de Mena

realizó para el Convento de la Visitación de Madrid. Ricardo de Orueta y Duarte, que estudió la obra de este escultor español, expresa sobre esta versión iconográfica de la santa sufriente:

> No era desconocida en Castilla la representación de la Magdalena cubierta con una estera, en actitud de marchar, mirando apasionadamente a un crucifijo sostenido con la mano izquierda...

Comenta que abundan en España muchas posteriores a las de Mena. Pero menciona otras anteriores, "debidas más bien al arte de Castilla que al de Andalucía", entre ellas las de las iglesias de San Miguel, de Valladolid, y San Bartolomé, de Pontevedra[22]. La obra que se ha elegido es la de la iglesia de Santo Domingo, en Buenos Aires. El otro cubículo de este nicho no poseía imagen alguna.

Cruzando hacia el lado de la *Epístola*, es decir a la derecha del espectador, frente al altar, el nicho bipartito cobijaba una imagen de San Francisco de Borja, que poseía la "misma estructura" que la de la Santa Patrona y estaba "vestido con sotana y manteo de su religión, y al pie una calavera coronada, y un sombrero de cardenal de la misma fábrica", es decir, de madera tallada. Este santo, venerado como "Tercer General de la Compañía de Jesús" y que en su vida mundana tuvo el rango de Duque de Gandía, es representado con los atributos más conocidos de su iconografía: la calavera y la corona, y se le añadía el capelo cardenalicio, en ocasiones como la que mencionamos. Estos elementos eran, al decir de Héctor Schenone, "símbolo de las dignidades a las cuales renunció"[23]. En el sector posterior, estaba emplazada una imagen de *San Juan de Pomoceno*, como lo menciona el tasador, que era, lógicamente, la efigie de San Juan Nepomuceno, de la orden de San Agustín, pero muy apreciado por la Compañía de Jesús, que lo había designado "patrono secundario" y había difundido su culto especialmente después de la canonización, ocurrida en 1721, tal como lo consigna Héctor Schenone. En el altar de Tucumán, vestía, siguiendo muy de cerca las normas de su iconografía, "roquete y muzeta" (sic) "con una lengua en la mano y una palma en la otra". El erudito que tomamos como referencia ineludible para

[22] Ricardo de Orueta y Duarte, *Pedro de Mena*, Málaga, Universidad de Málaga, 1988, p. 177.

[23] Héctor H. Schenone, *Iconografía del Arte Colonial, Los santos*, vol. II, pp. 399-400.

los temas de iconografía nos aclara que la muceta, una capa que llegaba hasta la cintura, era una prenda concedida como "un privilegio". La usaban desde los papas hasta los grandes dignatarios y, "hasta hace poco", se la bordeaba con piel de armiño[24]. En el caso de la imagen que elegimos, lleva, como se estipulaba para este santo, el color morado realzado por el forro de piel. En el altar se lo veía, además, "con una lengua en la mano y una palma en la otra". La palma alude, como se sabe, al martirio. En cuanto a la lengua, nos recuerda que se atribuía su martirologio a la causa de haberse negado a revelar un secreto de confesión. A este respecto, Schenone manifiesta que se lo representaba, también, acompañado por un ángel con un dedo en los labios, para aludir a este motivo.

Finaliza la descripción mencionándose que "al pie del retablo se encontraba una mesa de altar de hermosa hechura, todo de talla que sirve también de frontal y un Sagrario de la misma estructura que el retablo", es decir, de madera tallada y dorada.

Nos encontramos así frente a una magnífica obra en la que debieron intervenir varios factores para su concreción. Lo inicial era el contar con fondos suficientes para pagar los gastos que emergían tanto de la adquisición de piezas, como se deduce por la descripción de éstas, como de la contratación eventual de artistas o artesanos calificados o la dotación de materiales, en caso de contar con personal idóneo entre los miembros de la congregación. Nos internamos así en el espinoso tema de las autorías, sobre el que aún no se dispone de suficiente material para proponer datos concluyentes. Sin embargo, podemos comenzar a desbrozar el camino aportando lo que tenemos en carpeta. Hasta aquí, he trabajado con los datos insertos en el primer inventario de 1768. Para el propósito del trabajo, es material suficiente. Sin embargo, si queremos tener una idea aproximada del destino que les cupo a tantas y a tan valiosas piezas, poseemos otros documentos que nos acercan a ello, aunque no llegan a cubrir la totalidad de la historia.

El 1.º de mayo de 1774, en ocasión de entregar don Gabriel Rubert los bienes que estaban bajo su responsabilidad a quien lo reemplazaría, don Pedro Miguel de Prieto, se elabora otra revisión de ellos. Las novedades que registra este documento son: que ya no se encontraba el sitial de plata, que, como vimos, había sido entregado para ser remitido a España, y que en el

[24] Héctor H. SCHENONE, *Iconografía del Arte Colonial. Los Santos*, vol. II, Fundación Tarea, Buenos Aires, 1992, p. 821.

espacio que se consignaba aún sin imagen en el mismo nicho, habían puesto a "Nuestra Señora del Rosario, con corona imperial de plata y el Niño con corona imperial de plata". Dicha imagen, que es muy valiosa, era venerada por la comunidad católica de Tucumán, y en especial por la indígena, ya que pertenecía a la "Cofradía de los Naturales". Como estaba en el colegio que la Compañía tuvo en el antiguo sitio de Ibatín, su descripción y su estudio se incluyen en una obra relativa a los siglos XVI y XVII. La documentación que trabajamos nos permite considerarla, hasta lo que conocemos, la más antigua imagen de la Virgen María, documentada, que existe aún en Tucumán. Hoy se conserva en la Basílica de Nuestra Señora del Rosario[25]. La nómina de entrega de los bienes registra, con más detalles, los objetos en metales preciosos, datos que nos permitieron completar la información del documento base en cuanto a aureolas, coronas y demás atributos en metal. Transcurridos diez años, se hace el traspaso de lo que queda del patrimonio jesuítico a la orden de San Francisco. Cuando los franciscanos reciben el retablo, se acota, como una diferencia, que todos los nichos tenían tres caras, no, como decía el original, que el primer cuerpo tenía tres, y el segundo, dos. Este documento confunde a San Juan Evangelista con *San Joseph*, y aclara luego, persistiendo en el error del personaje que se trata, que "el lienzo que se dijo de Nro Padre san Joseph, es de San Juan Bautista"[26].

Noticias sobre posibles artistas que trabajaron con la Compañía de Jesús

Hacia el primer tercio del siglo XVIII, el edificio jesuítico se estaba construyendo, como se dijo a comienzos del trabajo. En ese tiempo, tenemos registrada en Tucumán la presencia del padre Luis Florentín, quien, según nos cuenta el Padre Furlong, estaba calificado de "escultor, natural del Paraguay" y además, "era pintor y arquitecto"[27].

La figura del Padre Florentín, para este tema, es tan interesante como misteriosa. Interesante, porque según Furlong, "fue él quien construyó el

[25] Celia Terán, *Arte y patrimonio...*

[26] Archivo General de la Nación, Fondo Biblioteca Nacional de Buenos Aires, manuscrito 62, "Libro de Consultas de la Compañía de Jesús", p. 131. Agradezco a la investigadora Sara Peña de Bascary la copia de este documento.

[27] Guillermo Furlong, S.J., *Historia Social y Cultural del Río de la Plata. 1536-1810*, p. 291.

templo jesuítico de Tucumán y lo adornó con estatuas y altares 'que entallaba y pulía con gran destreza'", según extrae de los documentos de la Orden. Intentando mayores precisiones, comprobamos que tales noticias están registradas en la crónica necrológica de tan insigne jesuita, pero a la fecha, aún no pudimos localizar este documento[28]. Como se sabe, las noticias necrológicas de los Padres se consignaban en las Cartas Anuas correspondientes al tiempo de su fallecimiento. Lo que he podido conocer del padre Luis Florentín es que nació en Asunción del Paraguay el 22 de junio de 1685. Ingresó a la Compañía de Jesús el 20 de noviembre de 1701 y tomó sus primeros votos el 21 de noviembre de 1703. Finalizó su incorporación en Córdoba, donde había tomado sus últimos votos el 2 de febrero de 1718. El Padre Hugo Storni, que proporcionó estos datos, consigna que el Padre Florentín falleció, en San Miguel de Tucumán, el 26 de marzo de 1746[29]. Lamentablemente, en el archivo con el que trabajé no pude encontrar la Carta Anua correspondiente a dicho año, que es el documento que debe recoger, en detalle, las líneas generales de la biografía de este artista jesuita.

Lo curioso de la alusión por parte del padre Furlong a un artista que, por lo que comenta, pareció haber sido importante es que cuando revisamos otras obras del historiador jesuita, advertimos que su nombre no figura en ninguna de las obras editadas y referidas a los arquitectos o a los artesanos argentinos durante la dominación hispánica, y dentro de su copiosa bibliografía especializada, la transcripta es la única información que logramos obtener. De todos modos, la frase de que "fue él quien construyó el templo jesuítico de Tucumán y lo adornó con estatuas y altares 'que entallaba y pulía con gran destreza'", es suficientemente clara como para atribuirle un papel protagónico tanto en la ejecución del templo como en la de su patrimonio cúltico y ornamental. La precisión de su capacidad para entallar y para pulir imágenes y altares nos certifica, igualmente, que al menos algunas de las obras de escultura exhibidas salieron de sus manos. Por eso, nos queda la urgente necesidad de ahondar en la figura de este desconocido personaje que, al parecer, tuvo un papel protagónico en el arte colonial de estas tierras, solo si consideramos el dato de que fue quien emprendió y dirigió una obra del alcance de la que estamos estudiando.

[28] Guillermo FURLONG, S. J., *Historia Social y Cultural del Río de la Plata. 1536-1810. El trasplante cultural: Arte*, TEA, Buenos Aires, 1969, p. 291.

[29] Hugo STORNI, S.I., *Catálogo de los Jesuitas de la provincia del Paraguay (Cuenca del Plata), 1585-1768*, Institutum Historium S.I., Roma, 1980, asiento: 495/848: Florentín, Luis s.

De la pluma de Sara Peña de Bascary, encontramos mayor información sobre el padre Florentín. Esta autora nos informa que el 20 de septiembre de 1739, el referido jesuita es propuesto para el rectorado del Colegio de Tucumán, y que su candidatura había sido aceptada, según consta en el *Libro de Consultas de la Compañía de Jesús*, documento mediante el que Peña trabajó este tema[30]. Este *Libro* nos informa que el templo del colegio de Tucumán aún estaba en construcción en 1740[31]. Esto se corrobora con otra mención del *Libro*, redactada en 1741, en la que se expresa que si se designaba como "visitador" al Padre Francisco Lardin —por entonces rector del Colegio de Tucumán—, "se atrasaría la fábrica de la iglesia"[32]. Es así como, entre 1739 y 1741, la historiadora tucumana encuentra documentada, en dicho libro, la presencia de tres arquitectos o artistas jesuitas en San Miguel de Tucumán: los mencionados padres Luis Florentín y Francisco Lardin, así como el "Hermano Blanqui" —como lo menciona el documento—, quien, "por petición propia había sido trasladado a Tucumán". Peña comenta:

> por lo visto, el renombrado arquitecto estuvo casi dos años en el Colegio tucumano, precisamente en la época en que las Consultas hablan de la fábrica de la iglesia, cuando trabajaban en ella los sucesivos rectores Lardin y Florentin.

Concluye aventurando la hipótesis de que si el hermano Blanqui hubiera tenido injerencia en la construcción del templo de Tucumán, ésta "pudo haber sido su última obra ya que murió en 1740"[33]. Este dato no concuerda con las noticias que nos da el padre Furlong, quien hace al hermano Blanqui en Córdoba, en su último año de vida, afanándose en la construcción del

[30] Sara Peña de Bascary, "El Libro de consultas de la Compañía de Jesús", *Investigaciones II*, Casa Histórica de la Independencia, Tucumán,, 1987, p. 136.

[31] Ibídem, p. 131.

[32] Archivo Histórico de la Nación, Fondo Biblioteca Nacional de Buenos Aires, manuscrito 62, "Libro de Consultas de la Compañía de Jesús", citado por Sara Peña de Bascary en ídem, p. 131.

[33] Sara Peña de Bascary, "El libro de consultas...", cit., p. 135.

pórtico de la Catedral, "única parte de la misma que consta haber él realizado"[34]. El *Memorial* que el historiador jesuita cita, dice que "dejando fenecido esto que era la dificultad, [Blanqui] va camino para Buenos Aires [...] para la dirección del convento de monjas que allá se está haciendo"[35].

También documentada aparece la presencia en Tucumán del hermano José Ott, "natural de Lebruc, en Alemania", quien era, "según parece" —conjetura el padre Furlong—, "un excelente carpintero y, a mediados del siglo XVIII, debió de hacer no pocas obras de carpintería y albañilería en el Colegio de Tucumán". Furlong infiere esta idea por el hecho de que, como expresa, "años después, en 1763, se anotaba que 'la fábrica del Colegio ha sido muy mejorada'", dato que extrae del "Catálogo Económico" de la Compañía, para ese año, que pudo copiar en el archivo de Munich[36]. Trabajando sobre la biografía de este hermano coadjutor, vemos que nace en "Lechbruck, Baviera, Alemania Federal, el 10 de agosto de 1719" y que llega a la Provincia del Paraguay en 1745. Se constata su presencia en Córdoba, en 1751, donde pronuncia sus últimos votos. El 7 de agosto de 1767, fecha de la expulsión, estaba en San Miguel de Tucumán[37]. El mismo historiador menciona que el hermano Ott estuvo en Tucumán durante "quince años consecutivos" y que, "desterrado del país en 1767, volvió a sus lares germánicos". Su fallecimiento es registrado por el padre Storni, en 1772, en la ciudad de Landsbug, Baviera.

La presencia del ebanista europeo en el colegio de San Miguel de Tucumán es registrada, en el acta levantada el 30 de marzo de 1769, por la Junta de Temporalidades, la que menciona al hermano Ott como integrante del grupo de "jesuitas, sacerdotes y profesos", expulsados de nuestra ciudad, figurando como uno de los "quajutores que se hallaban allí"[38]. Si seguimos a Furlong, su arribo a esta ciudad se realizó quince años antes, es decir, en

[34] Guillermo FURLONG, S. J., *Arquitectos argentinos durante la dominación hispánica*, Buenos Aires, Huarpes, 1956, p. 190.

[35] *Memorial* del Administrador de la catedral de Córdoba, 5-2-1739, citado por Furlong, en ídem, p. 190.

[36] Guillermo FURLONG, S. J., "Arquitectos...", cit.

[37] Hugo STORNI I., S. J., *Catálogo de los Jesuitas de la provincia del Paraguay...*, cit. asiento 1044/1285, Ott, José c.

[38] Beatriz ROBLEDO DE SELASSIE, "Compañía de Jesús, inventario y tasación de sus bienes en San Miguel de Tucumán al 29 de mayo de 1768. Por la Junta real de temporalidades", Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1976, folleto mecanografiado, p. 77.

1754. Desde entonces, debió de poner al servicio del templo su capacitación especial en el trabajo de la madera, oficio para el que los naturales de Baviera están familiarizados, dada la calidad de sus maderas y la tradición en el trabajo con ella. Como en partes del inventario se consigna la existencia de importantes piezas talladas: el frontal del altar, la ornamentación del retablo, los arcos del templo, los marcos de cuadros, y otras piezas, es fácil suponer que el hermano Ott estuvo muy ocupado en su oficio hasta que fue expulsado. Se puede precisar, incluso, que no había concluido su trabajo, ya que en la descripción de ciertas tallas, se menciona su calidad de incompleta, por ejemplo, que carecían aún de dorado.

De esta documentación, se infiere que, desde 1730 y hasta 1768, los jesuitas se encontraron en plena construcción y enriquecimiento de su iglesia de San Miguel de Tucumán, la que logra hacerse de un interesante patrimonio en el que había no pocas obras de relevancia, según nos revela la información documental que se pudo estudiar.

Mucho queda aún por desbrozar. Este trabajo es una punta de iceberg que puede servir de base para futuras indagaciones que nos permitan aproximarnos, con mayor sustento documental, a este capítulo de la historia del arte de la Provincia jesuítica del Paraguay en su colegio de San Miguel de Tucumán.

Resumen

Este trabajo rescata documental y visualmente un curioso retablo existente en el Colegio de la Compañía de Jesús en San Miguel de Tucumán, en el testero de la iglesia de Santa María Magdalena. Los documentos trabajados pertenecen al tiempo de la expulsión, y de ellos se extraen las descripciones y demás datos que conforman el corpus del texto. Dada la curiosa morfología del retablo: una pieza con elementos móviles que permitían la exhibición alternativa de imágenes o de pinturas dentro de cada nicho, con la colaboración de una experta en computación, se propone su reconstrucción virtual, ya que la mayoría de los componentes han desaparecido. Sobre las condiciones de su realización y sobre sus autores, se presentan los datos, aún insuficientes, de los que se dispone.

Palabras clave

Tucumán, arte colonial, jesuitas, retablo, imágenes virtuales.

ABSTRACT

This work rescues documental and visually a curious altarpiece existent in the Colegio of Jesus´Company in San Miguel of Tucumán, in the *testero* of Santa María Magdalena,s Church. The worked documents belong to the time of the expulsion of the Jesuits. The descriptions and other data that are extracted, conform the corpus of the text. Given the curious morphology of the altarpiece that I refer, since it was a piece with mobile elements; that they allowed the alternative exhibition of images or paintings inside each niche, with the cooperation of an expert in digital art, she intends a virtual reconstruction since most of their components have disappeared. On the conditions of their realization and their authors, the data, even insufficient, are presented for later researches.

Keywords

Tucuman, colonial art, Jesuit, altarpiece, digital images.