

Identificar, resaltar y celebrar la autoridad: la escritura expuesta. Córdoba del Tucumán (siglos XVII y XVIII)*

*Silvano Benito Moya***

Resumen. El hecho de ser Córdoba la urbe principal del Tucumán, posibilitó que la escritura expuesta se diera de forma más o menos frecuente. Su importancia, con la residencia intermitente del gobernador; el obispo y cabildo eclesiástico -permanentes desde 1699-; la universidad, el seminario conciliar, dos monasterios femeninos, conventos de cinco órdenes, y el padre provincial de los jesuitas, construyó un escenario de comunicación, formado por un complejo sistema de signos y símbolos, donde la escritura sirvió a las autoridades civiles y eclesiásticas para manifestarse y afianzarse, cumpliendo diversos papeles: memoria, indicación, propagandístico, exaltación de la fe y legitimación del poder, entre otros.

Palabras clave: Cultura Escrita; Escritura expuesta; Córdoba del Tucumán; Historia Cultural.

Identification, enhancement and celebration of authority: Public Writing in Córdoba del Tucumán (17th and 18th centuries)

Abstract. The fact that Córdoba was the main town in Tucumán made possible that public writing was more or less frequent. Its importance achieved by the intermittent residence of the governor, bishop and ecclesiastical council (permanent since 1699), university, council seminary, female monasteries, convents of the five religious orders and the provincial father of the Jesuits built a communication stance formed by a complex system of signs and symbols. Writing served the civil and ecclesiastical authorities to manifest themselves by means of several roles such as memory, indications, propaganda, exaltation of the faith, the legitimation of power and others.

Keywords: Culture of writing; Writing; Córdoba del Tucumán; Cultural history.

* Fecha de recepción del artículo: 18/11/2014. Fecha de aprobación: 29/01/2015.

** Doctor en Historia por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Investigador Asistente de Conicet, Argentina. E-mail: scribalatino_ar@yahoo.com

Identificar, salientar e celebrar a autoridade: a escrita exposta. Córdoba de Tucumán (séculos XVII-XVIII)

Resumo. O fato de Córdoba ser a principal urbe da região de Tucumán possibilitou que a escrita exposta se apresentasse de forma mais ou menos frequente. A cidade com a residência intermitente do governador, do bispo e do cabildo eclesiástico – permanente a partir de 1699 - a universidade, o seminário conciliar, dois mosteiros femininos, conventos de cinco ordens e o padre provincial dos jesuítas, construiu um cenário de comunicação, formado por um complexo sistema de signos e símbolos, no qual a escritura serviu às autoridades civis e eclesiásticas para se manifestarem e afiançarem, cumprindo diversos papéis: memória, indicação; propagandístico, exaltação da fé e legitimação do poder, entre outros.

Palavras Chave: Cultura Escrita; Escritura exposta; Córdoba del Tucumán; História Cultural.

Introducción

La ciudad hispanoamericana del Barroco y del Neoclasicismo es un tejido para lo lúdico, la instrumentalización propagandística del poder civil, militar y religioso, en una tramoya teatral que juega con profundos significados públicos y privados, del ser y del parecer, de olores, sonidos y colores, que sirven para perpetuar sistemas culturales, o buscar su legitimación social. Por eso la urbe puede ser leída como un amalgamamiento de *textos* comunicativos capaces de ser leídos, interpretados, reinterpretados, asimilados, emulados, censurados, pero nunca ignorados, aún por quienes no puedan descifrar sus jeroglíficos. La gramática urbana, no necesariamente está ligada íntimamente a la escritura, pero esta juega un papel importante en ese teatro, que busca la cohesión social como meta final. Córdoba del Tucumán es una de estas ciudades. Su tejido urbano era un escenario de comunicación formado por un complejo sistema de signos y símbolos que servía al poder civil y al eclesiástico para manifestarse y afianzarse.

De todos estos *textos* urbanísticos ligados a significados de calles, plazas, mercado, edificios públicos y privados, lo escrito y su publicidad, conjuntamente con las derivaciones tecnológicas para concretarse, tanto en objetos como acciones, componían un sistema gobernado por códigos que no sólo comunicaban mensajes, sino que portaban diversos sentidos en sí mismos.

La escritura “de aparato” expuesta en espacios públicos y no tanto, en lugares abiertos o cerrados se daba en forma escasa en la ciudad doctoral, si la comparamos con algunas coetáneas americanas, verdaderas metrópolis cortesanas, tales como México y Lima. Pero no por su reducido número dejaba de ser indicativa, propagandística y de constituirse en un verdadero programa de legitimación de poderes y de cohesión social.

El escrito oficial emanado de la Monarquía y la Iglesia, a través de sus órganos, en muchos casos no sólo era proclamado oralmente, sino que se fijaba por escrito y se publicaba en espacios reglamentados y normalizados para visualizarse, leerse y afirmarse en la sociedad urbana o rural, con apropiaciones diversas según los grupos sociales. Muchas veces ese escrito, oficial o no, perseguía un fin más duradero, con una intencionalidad de memoria desde su factura, por lo que se elegían materiales más duros para trabajarlo y exponerlo.

Este trabajo estudia una serie de escrituras y lenguajes icónicos pensados para su exposición desde su factura, los materiales, y los espacios de exhibición pública o reservada para algunos pocos. Estos son algunos de los sentidos usados por los grupos letrados de Córdoba, en medio de una sociedad con mayoría analfabeta, que les permitieron imponer sus valores hegemónicos y la adhesión al orden imperante entre los siglos XVII y XVIII.

Armando Petrucci definió algunos términos que han quedado como fundantes de la corriente de historia de la cultura escrita, sobre todo en relación a la escritura expuesta, y que serán fundamentales para nuestro objeto de estudio. La escritura expuesta es “cualquier tipo de escritura, concebido para ser usado, y efectivamente usado, en espacios abiertos, o incluso en espacios cerrados, con el fin de permitir la lectura plural (de grupo o de masas) y a distancia de un texto escrito sobre una superficie expuesta”. La exposición la hace de contacto potencialmente masivo, más que un texto librario o en un folio suelto, de abordaje individual. La condición es que tenga una letra lo suficientemente grande y clara, de forma que haga patente el mensaje que porta. De aquí se derivan las escrituras “de aparato” o monumentales, que son “todas las escrituras que tienen carácter de particular solemnidad y funciones principalmente indicativas y designativas”. Son por lo general de módulo grande, redondas, trazadas de forma caligráfica y con cierta elegancia y artificiosidad, y que pueden estar presentes en monumentos como también en los libros o ciertos documentos imbuidos de alguna solemnidad (PETRUCCI, 1999, p. 60; 2013, p. 24).

Otros conceptos definidos por Petrucci, cuyo alcance será similar en nuestro trabajo, tienen que ver con el “dominio del espacio gráfico” y el “programa de exposición gráfica”, que están íntimamente unidos. En el caso de las escrituras expuestas cada espacio gráfico, posible o efectivo, tienen un *dominus*, o responsable en la determinación de su uso. Ese responsable interviene también en las características que tendrán los productos gráficos expuestos. El *programa* se verifica cuando ese *dominus*, representado por el poder público o privado, utiliza los espacios gráficos “con el fin de realizar en ellos una serie de productos escritos homogéneos y coherentes por afinidades gráfico-formales textuales”, y que tienen como fin último autoafirmar y hacer propaganda de la autoridad emisora (PETRUCCI, 1999, p. 61; 2013, p. 25).

1 Piedras, maderas y mamposterías: soportes para la memoria, visibilización y enaltecimiento del poder

La escritura monumental o “de aparato” con fines de exposición existió en la Córdoba del Tucumán colonial, pero en cantidad y espacios muy puntuales; por lo menos así lo muestran los testimonios supervivientes y la referencia a los que otrora hubieron. El soporte pétreo fue el menos recurrido, pues a las dificultades de su trazado a punta seca, se unió, por lo general, la escasísima alfabetización de sus escultores. No es casualidad que muchas de las escrituras epigráficas en existencia, o de las que sólo sabemos por las fuentes, sean de la Compañía de Jesús, única capaz de movilizar tanta cantidad de escultores, tallistas y artesanos indígenas de las misiones del Guairá. Esto se daba, desplazándolos a los lugares de construcción, o bien trayendo las piezas ya acabadas a través del río Paraná.

Del siglo XVII destacan el escudo de la Universidad de Córdoba del Tucumán (fig. 1) y la otrora existente lápida de la tumba del obispo Fr. Fernando de Trejo y Sanabria. El primero está tallado en piedra sapo, y ocupa la parte superior del arco del claustro que daba entrada a la capilla de la Congregación de Estudiantes -hoy Salón de Grados-, en uno de los antiguos patios de la universidad. Toda su factura obedece más a un emblema que a un escudo, por lo que sus fuentes han sido buscadas en menor medida en la heráldica. La descripción de sus jeroglíficos ha dado lugar a las interpretaciones más diversas, que sin duda han movido la imaginación a falta de una documentación sobre sus significados.¹ Allí se leen tres leyendas en escritura capital cuadrada: “VT PORTET NOMEN MEUM CORAM GENTIBUS” en

¹ El primer estudio dedicado expresamente a los ejemplares más antiguos del escudo universitario fue del jesuita Pedro Grenón, que apareció en dos partes: Grenón (1921) y Grenón (1922). Sobre sus interpretaciones heráldicas le salió a la palestra el afamado heraldista Luis G. Martínez Villada (1921), originando un pequeño debate. Dos autores se han ocupado luego, Luis Roberto Altamira (1952) y Horacio Pedro Sanmartino (1991). Con motivo del cumplimiento de los cuatrocientos años de la antigua corporación universitaria se ha ocupado del tema Agustín Massanet (2013).

la filacteria flotante que cruza el campo; UNIVERSITAS CORDUBENSIS TUCUMANIÆ en el lema ubicado debajo del óvalo; e “INITIVM SAPP. TIMOR DOMINI”² en una cartela a los pies del frontispicio del emblema.

Figura 1 - Escudo de la Universidad de Córdoba del Tucumán.



El escudo y sus leyendas representa un verdadero programa universitario identitario, primero el *nombre*, con el cual se desea sea “nominada” la institución y su proyecto, luego un verdadero programa interno y externo. La filacteria del campo del ovalo, contiene las palabras que sacadas de Pablo en el Nuevo Testamento (He, 9, 15), implican el perfil buscado para el egresado, llevar la fe “a las gentes”, pero también el *nombre* de la Universidad en su actuar; una patente empresa tridentina, resume en un versículo bíblico. El programa interno, hasta tiene un espacio más destacado

² Initium sapientiae timor Domini.

en el escudo, ya no una filacteria sino una cartela, al pie del escudo y no confundida en su óvalo, y de escritura capital epigráfica de módulo mayúsculo de fácil lectura, allí es David en el Antiguo Testamento quien habla (Sal, 110 [111], 10), pues quien no siga los designios de Dios, con humildad, nunca alcanzará la sabiduría.

Sobre la lápida del obispo Trejo y Sanabria, quien murió en Córdoba el 24 de diciembre de 1614, dice el cronista jesuita Pedro Lozano, que se grabaron su escudo de armas “y una breve inscripción en medio del Presbyterio de esta nuestra Iglesia” (LOZANO, 1755, p. 794). Quizá la lápida descrita por Lozano se haya esculpido mucho después de la muerte del obispo, ya que el templo al que aludía el cronista jesuita fue finalizado a fines del siglo XVII. No obstante, para el siglo XVIII la piedra estaba en el presbiterio, donde la puedo ver Lozano, lugar de no fácil acceso para cualquier feligrés. Aunque no sepamos el contenido literal, podemos imaginar su retórica latina persuasiva, pues “de continuo -escribe este cronista ignaciano-, con la memoria de su mortalidad, nos excita al agradecimiento de su cordial afecto y beneficios”.

En las postrimerías del siglo XVIII, al parecer la lápida seguía en el mismo sitio, y era tenida al menos presente por la población. En el pleito que se suscitó entre los franciscanos –por entonces administradores de la universidad- y la justicia real, reclamando aquellos, los bienes de la donación que el obispo Fernando de Trejo y Sanabria había hecho por escritura pública de 1613, y luego por testamento de 1614 -año que murió- al Colegio de la Compañía de Jesús, se dio la peculiar situación de encontrarse en la estancia de Alta Gracia una supuesta longeva liberta Lucía Trejo, que había sido esclava del obispo. Se dispuso entonces realizar una sumaria información interrogándola. Pero en el auto del 29 de abril de 1779, que da inicio al trámite judicial, el procurador general interino Felipe Antonio González dice,

que el obispo falleció en 1614: “según se asienta por el Padre Pedro Lozano, en la Historia de la Compañía de esta Provincia, en el tomo 2º, capítulo 20, fojas 787, y *lo manifiesta la suscripcion, que se halla esculpida en el Colegio*” (CABRERA, 1914, p. 437).³

Al parecer se hacía referencia a dicha lápida, salvo que hubiese existido alguna otra inscripción conmemorativa que desconocemos.

En esos finales del siglo XVIII, en que se labró la sumaria información de Lucía Trejo, a causa del desarrollo y embellecimiento urbanístico de la ciudad, como consecuencia de las reformas ilustradas borbónicas, se generó un espacio propicio para otras escrituras monumentales en piedra. El gobernador-intendente marqués de Sobre Monte mandó erigir, para embellecer la ciudad dos fuentes y un paseo público que han sido immortalizados en la pluma del poeta coetáneo Cristóbal de Aguilar, quien también ejerció como su secretario y mejor propagandista. Una se ubicaba en la Plaza Mayor, y la otra en la calle Ancha o de Santo Domingo, pues pasaba por el frente de la iglesia y convento de ese nombre.⁴

Sendas obras fueron encargadas a Manuel López, y se llevaron a cabo no sin cuantiosas dificultades técnicas. El museo provincial “Marqués de Sobre Monte” conserva actualmente parte de una lápida de piedra canteada, que debió estar exhibida en alguna parte de la fuente de la Plaza Mayor. Allí se lee: “D(O)N CARLOS III Y SIENDO / DE ESTA P[RO]V(IN)CIA EL BRIG(ADIE)R / ...[M]ONTE SE HIZO ESTA / ...STO Y FUENTES. DIRIJI / ...[MANUE]L LOPEZ Y APROBADA / A DE 18, DE FEBRERO DE 1794” (figs. 2 y 3).

³ La bastardilla es nuestra.

⁴ Los diseños de estas fuentes que se conservan en el Archivo General de Indias, fueron publicados en blanco y negro por Pedro Torres Lanzas (1921), obra que se reeditó por el propio AGI en 1988, como láminas LX y LXI, p. 130 y 131. Los bocetos con el color original que ilustran el artículo son una atención de la Dra. Ana María Martínez de Sánchez, a quien agradecemos particularmente.

Figura 2 - Cartela en piedra sapo de la Fuente de la Plaza Mayor.
(Museo Histórico Provincial Marqués de Sobre Monte)



La fecha es la de la real cédula, datada en Aranjuez, por la que el rey aprobó la obra; pero también aparece el nombre de su constructor Manuel López, que en el mismo documento regió recibió el título de *ingeniero voluntario* (PAGE, 2008, p. 283; MARTÍNEZ DE SÁNCHEZ, 2011, p. 30-32).

En una carta enviada por Sobre Monte al marqués de Bajamar Antonio Porlier describía la de la calle Ancha compuesta por “un pilar octógono con pilón de la propia figura, la mayor parte de la piedra, y sobre dicho pilar una hermosa medalla color pizarra con filetes y lazos dorados con dos inscripciones, la principal con los augustos nombres de los Reyes nuestros Señores de esta forma: *Carolo IV et Ludovica Imperatoribus*, y en el dorso *Pretor Populi ad Populum -1791-*, por haber contribuido el gobernador a su construcción no siendo contraste con el objeto” (Carta n° 26 del 24/09/1792. In: TORRE REVELLO, 1946).

Figura 3 - Diseño de la Fuente de la Plaza Mayor.

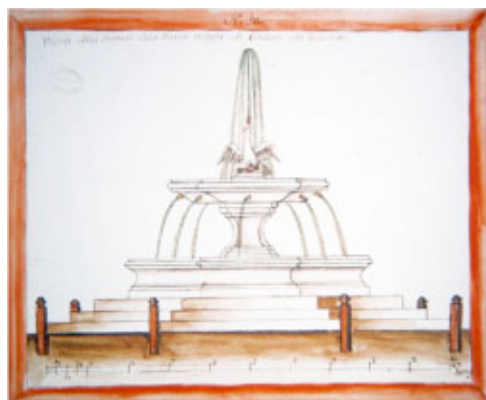


Figura 4 - Vista de la Fuente de la calle Ancha de Santo Domingo.



La fuente era ocasión y objeto propicio para la propaganda de la monarquía con los nombres del rey Carlos IV y su esposa María Luisa de Borbón-Parma, bajo el título de *imperatores*, y no de *reges*. Pero, como el propio Sobre Monte lo comunicaba, al dorso y sin contraste, para legitimación social del poder y para memoria, el gobernador-intendente asumía el título de *prator* (fig. 4).

La redacción en la lengua latina, conocida por una minúscula elite en la ciudad; y la referencia a dos investiduras de ese mundo pretérito del Imperio Romano; no estaban dirigidas solo a esa minoría altamente

alfabetizada, sino también a los que aún sabiendo leer no conocían latín, y más todavía a los que sin saber leer entendían que lo contenido en ese medallón era importante, justamente porque estaba en un pilar, formaba parte de una fuente y estaba esculpido en la piedra, cuyo soporte escriturario no era habitual en la ciudad. El efecto propagandístico cerraba perfectamente, llegando a todos los sectores; los acomodados que paseaban por La Alameda, o los subalternos, que cada día iban por agua para sus casas o las de sus amos.

Cristóbal de Aguilar en el diálogo ocho, hace referencia a esta fuente al registrar un episodio:

Ha habido hombre tan infame
que de golpe arrojó al suelo
en pedazos la medalla
de piedra que por trofeo
decoraba el pedestal
de la fuente que tenemos
en la ancha calle; y, en fin,
estos malignos sujetos
que cuanto es de su parte
ponen el impedimento
de engrandecer a la patria
eran dignos de un severo
castigo que en adelante
les sirviera de escarmiento.⁵

En la documentación no hay registro de que se haya efectuado tal atentado, que hubiera sido muy grave, y seguramente hubiera motivado a una investigación judicial por contener la medalla los nombres de los monarcas y del propio gobernador-intendente. Creemos, en cambio, que aquí la ficción del poeta se enlaza con la realidad, para causar el asombro en el auditorio que escuchaba la obra leída en voz alta en la tertulia, o en los lectores silenciosos en el retiro de sus aposentos o el campo.

⁵ La obra de Cristóbal de Aguilar es el Diálogo 8 Elogio hecho al magnífico paseo del estanque y alameda que tiene esta ciudad de Córdoba y a los sujetos que han propendido a su construcción, v. 234-247. En 1989 se publicaron sus obras hasta entonces en copias manuscritas con estudios de Daisy Rípodas Ardanaz y Antonio E. Serrano Redonnet.

También la piedra sirvió para esculpir las fechas en que ciertas partes de edificios grandes se finalizaban, como aún se puede ver por fuera del templo de la Compañía de Jesús, o en algunas de las estancias jesuíticas como las de Alta Gracia y Jesús María. En un sillar se grababa el año, por lo general en números arábigos y se colocaba en la parte superior del aparejo, o de modo visible en el centro (figs. 5, 6 y 7).

Figura 5 - Espadaña de la Iglesia de la estancia de Jesús María.



Figura 6 - Pináculo del pórtico de la estancia de Alta Gracia.



Figura 7 - Templo de la Compañía de Jesús.



Las figuras muestran esta costumbre en los edificios de la Compañía de Jesús, aunque no siempre privativos de ella. De 1659 es el más antiguo de los sillares y corresponde al pórtico de entrada al casco de la estancia de Alta Gracia; la fecha de 1667 es del sillar externo del transepto norte del templo de los santos Tiburcio y Valeriano de la Compañía en la ciudad de Córdoba; y 1762 ocupa el centro de la espadaña de la iglesia de la estancia de Jesús María; que, al igual que la estancia de Alta Gracia, posee otras fechas indicativas en otros sitios.

Respecto de los pináculos del pórtico de la entrada, la misma sumaria información de 1779, que se hizo para averiguar la edad de la negra libre Lucía Trejo, da algunos detalles importantes.

Hay sobre la portada de este edificio, dos piedras de sapo labradas en cuatro, de las que salen en cada una, una pirámide, y estas tienen esculpidas el año de mil seiscientos cincuenta y nueve, las cuales piedras, se asienta, fueron sacadas de otra portada vieja, para poner en esta, que se concluyó el año de 1762 (CABRERA, 1914, p. 443).

Del mismo modo que los sillares descritos, en sitios adecuados en lo alto de los patios o en su centro, se colocaban relojes de sol, que se podían visualizar de diferentes ángulos, siempre en dirección este-oeste (figs. 8, 9, 10 y 11).

Estas piedras eran verdaderas y complejísimas escrituras expuestas, que dependía del diseño y la abundancia de información su mayor o menor dificultad para encarar su lectura y correcta interpretación. Por cierto, venían algunos trataditos que procuraban enseñar sobre ello.⁶ En Córdoba los había simples como el de la estancia de Alta Gracia, o más complejos como el de Jesús María; aunque los había muy completos como el del Colegio de Santa Fe.

⁶ Colección documental “Mons. Dr. Pablo Cabrera”, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, documento n° 12139.

Figura 8 - Reloj de sol.
(Estancia de Alta Gracia)



Figura 9 - Reloj de sol.
(Museo Nacional Estancia de Jesús María)



Figura 10 - Reloj de sol del colegio jesuíta de Santa Fe.
(Museo Nacional Estancia de Jesús María).

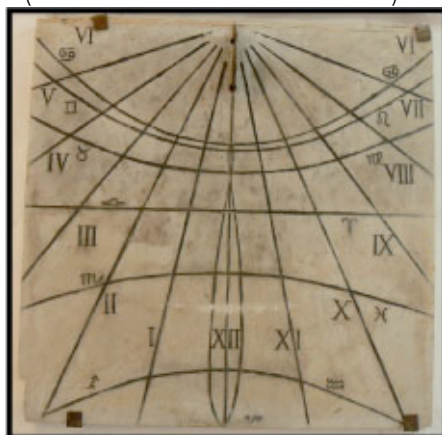
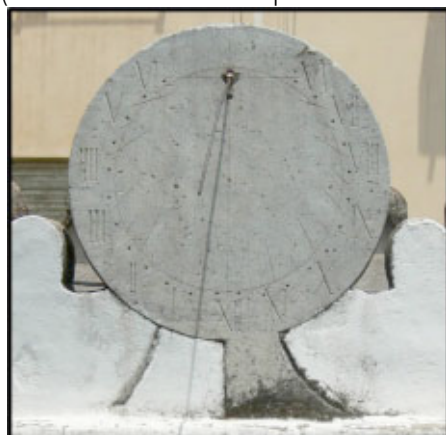


Figura 11 - Reloj de sol.
(Museo Histórico Provincial Marqués de Sobre Monte)



Mediante una artificiosa combinación de números romanos y arábigos, que iban desde las seis de la mañana a seis de la tarde, o de siete a seis, daban la hora. También, en lo más complejos, no faltaban los equinoccios y solsticios que iniciaban las estaciones del año, y los signos del zodiaco, que también era una forma distinta de fraccionar el tiempo. Todos, sillares con fechas y relojes, estuvieron dedicados a fraccionar el tiempo, en unos para memoria, y en otros para medir las actividades desde la salida del sol hasta su puesta, el sembrado de los campos y las cosechas o el inicio de las fiestas. La idea de dejar la fecha del

feliz acontecimiento del remate edilicio era indicativo, y en cierto modo propagandístico, pues aunque no se nombrara al mecenas, fautor o arquitecto, por mucho tiempo debía quedar memoria de quien era el superior de la casa o el administrador de la estancia.

Aunque no queden testimonios, algunas casas debieron lucir en los portales los escudos familiares. Las constituciones redactadas por el gobernador del Tucumán Tomás Félix de Argandoña para el Colegio de Nuestra Señora de Monserrat en 1687, preveían que el fundador, el Dr. Ignacio Duarte y Quirós, podía colocar su escudo de armas sobre la puerta de entrada de los colegiales.⁷ Asimismo, a fines del siglo XVIII el puente que había mandado construir el marqués de Sobre Monte ostentaba en cada una de sus columnas el escudo de la ciudad. Así lo presentaba en verso el poeta:

Este magnifico puente
que por la espalda tenemos,
con colosales columnas
a la entrada y, en el centro
o final del capitel,
las armas que por trofeo tiene esta noble ciudad
por el rey.⁸

Otros espacios gráficos que fueron usados para espacios de escritura fueron los dinteles de las puertas, tanto de viviendas domésticas, conventuales, corporativas o bien los pórticos de iglesias o capillas, tanto en materiales pétreos como en madera. Debió ser común -aunque han quedado escasos testimonios para la ciudad y campaña-, grabar en los dinteles del acceso a viviendas las fechas de finalización de las mismas, para memoria y para resaltar la conclusión de un soñado proyecto, que seguramente implicaba para el novel dueño del hogar erogaciones económicas, tiempos de construcción, esfuerzos, desvelos y esperanzas.

⁷ Constituciones y estatutos de Argandoña para el colegio de nuestra Señora de Monserrat (p. 107 ss.), publicadas por Altamira (1940).

⁸ Cristóbal de Aguilar, *Elogio...*cit., v. 262-269.

En la zona rural, casi en el límite con la jurisdicción de Santiago del Estero, en la casona que sirvió a la Posta Pozo del Tigre en el antiguo Camino Real que comunicaba a Buenos Aires y Córdoba con Charcas, todavía puede observarse un dintel que dice en latín ANNO DOMINE 1771, separados los números de las letras por un corazón rematado por una cruz latina (CALVIMONTE; MOYANO ALIAGA, 2009, p. 181-185) (fig. 12). Igualmente en el Monasterio de Santa Catalina de Sena en la ciudad, fundado en 1613 por el obispo Trejo y Sanabria y Leonor de Tejeda, todavía existen dos dinteles de madera que rezan “ANNO 1606” y “EL AÑO DE 1686”, en latín y castellano respectivamente; mientras que un tercero solo posee el escudo de la orden de Santo Domingo, rematado por un corazón con tres clavos y flanqueado por roleos de volutas (figs. 13, 14, y 15).⁹ En la estancia jesuítica de Nuestra Señora de la Candelaria hay un dintel que dice: “AÑO IHS 1695”, que da entrada a uno de los aposentos en el patio en que vivían el sacerdote y el hermano coadjutor (fig. 15).

Figura 12 - Posta de Pozo del Tigre.



Figura 13 - Monasterio de Santa Catalina de Sena.



Figura 14 - Monasterio de Santa Catalina de Sena.



Figura 15 - Estancia de Nuestra Señora de la Candelaria.



⁹ Las figuras 13, 14 y 15 son de Sergio Barbieri (2006, p. 55).

Los cuatro dinteles están decorados con corazones rematados con cruces o clavos, o atravesados por flechas -símbolo del Corazón de Jesús y Corazón de María, respectivamente-; pináculos; un blasón dominico; un falso escudo, y cruces elevadas en montañas, aludiendo a la fe de los moradores, con temas referidos a la Virgen y a Jesucristo. La memoria se combina con lo sagrado, en la costumbre de invocar a la Divinidad en la protección del hogar, que está unido al rito ofrecido por la Iglesia Católica y estipulado en el Ritual Romano de bendición del hogar. El pasar a través de una puerta y debajo de un dintel implica la bendición y la hospitalidad, tanto del que entra como del que sale.

Otros dinteles o pórticos requieren un tratamiento aparte, porque forman parte de un conjunto que implica un programa de exposición gráfica. Nos referimos a dinteles labrados en piedra y pórticos del Colegio Máximo y las estancias jesuíticas. Hay dos motivos que se repiten constantemente en los conjuntos jesuíticos, cuales son los anagramas del nombre de Jesús (IHS) que integra el escudo jesuítico, y el saludo a la Virgen María, a través del Ave María (letras A M entrelazadas).

Estos motivos repetitivos y persistentes están presentes en todas las fundaciones y establecimientos ignacianos cordobeses, como un sello particular colocado de manera siempre visible, y en algunos casos a cierta distancia, como el escudo con el IHS, que tallado artificioosamente, posiblemente por manos indígenas o esclavas, corona la parte superior de las dos torres cuadradas del templo de la Compañía de Jesús, y se repite de forma idéntica en cada una hacia los cuatro puntos cardinales. Estos ocho blasones tienen unas dimensiones tales, que pueden percibirse claramente desde abajo y a cierta distancia, lo que, sin lugar a dudas, permitía identificar el templo ignaciano desde todos los ángulos de la ciudad colonial (figs. 16 y 17). Igualmente varias cúpulas de los templos de las estancias jesuíticas (por ejemplo Alta Gracia y Santa Catalina) poseen medallones arquitectónicos, en cuyo interior se pintaban las siglas del *Ihesus* (fig. 18).

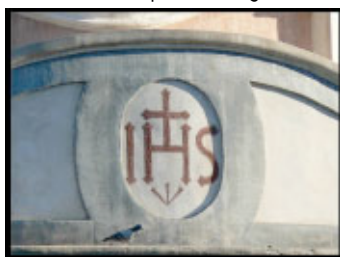
Figura 16 - Detalles de una torre del templo de la Compañía de Jesús.



Figura 17 - Detalle del escudo de la Compañía Jesús en la torre del templo.



Figura 18 - Medallón del tambor de la cúpula de la Iglesia de la estancia de Alta Gracia.

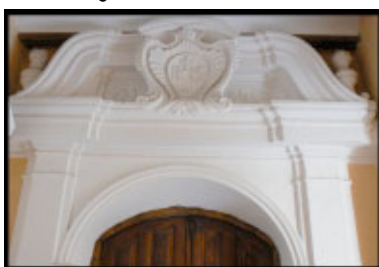


De igual manera los pórticos repiten la heráldica jesuítica, quizá el más imponente sea el que se alza sobre el dintel de la antigua entrada a la universidad a través del atrio del templo, donde el sol con las siglas IHS de mampostería es sostenido por sendos ángeles a sus flancos (fig. 19); también no menos destacado es el pórtico que conducía a la residencia -en aquellos tiempos “la clausura”- a través de una de las galerías del claustro del Colegio Máximo, que servía de pasadizo y comunicaba varios patios (fig. 20).

Figura 19 - Blasón de la Compañía. Pórtico del Colegio Máximo.



Figura 20 - Pórtico que comunicaba el Colegio Máximo con la Residencia.



Como era de esperarse estas representaciones aparecen en el conjunto de las estancias en mayor o menor medida, según el grado de conservación de las mismas. Las que tienen mayor número y están mejores conservados son las de Jesús María y Alta Gracia. En la primera es imponente la cartela que se eleva, tallada en piedra sapo, sobre la puerta de ingreso a la capilla, en que al lado del anagrama de Jesús está el de María e indican de forma gráfica y patente el nombre de la estancia (fig. 21). Junto a esta capilla, un dintel tallado en piedra con el Ihesus y la fecha de 1757, da ingreso a uno de los patios claustrales de la estancia jesumariense (fig. 22).

Figura 21 - Estela del pórtico de la capilla de la estancia de Jesús María.



Figura 22 - Detalle del dintel de entrada al patio de la estancia.



El escudo de la Compañía, junto al anagrama de la Virgen, se repiten insistentemente en todos los inmuebles jesuíticos: sobre portones, como el de ingreso a la estancia de Alta Gracia -hoy reubicado junto al murallón del dique de factura también jesuítica del siglo XVIII, a las afueras de la ciudad, para llevar agua a través de un acueducto- (fig. 23); o el gran escudo de la Compañía (fig. 24) y la A M en cuya parte inferior aparecen tres rosas (fig. 25), por los tres tipos de misterios del rosario, que sirven el uno de pórtico y el otro de entrada al claustro alto en la misma estancia ignaciana. No caben dudas que tanto el Ave Maria como el Ihesus, forman parte de un auténtico programa de exposición gráfica destinado a celebrar el poder de la Compañía de Jesús y su supremacía respecto de las demás órdenes religiosas en la región. Uno de los

pasillos del Colegio Máximo, dentro del claustro ya mencionado, remata en dos pórticos en ángulo recto, uno ya ilustrado, con el Ihesus, y en otro con el AM (fig. 26).

Figura 23 - Portón de hierro forjado.



Figura 24 - Detalle del pórtico de la estancia de Alta Gracia.



Figura 25 - Detalle del claustro alto de la estancia de Alta Gracia.



Figura 26 - Pórtico que comunicaba el Colegio Máximo con la Residencia.



Hay sobradas pruebas de la insistencia gráfica de estos jeroglíficos por parte de la Compañía de Jesús, pero cabe preguntarnos ¿Quiénes fueron los que grabaron sobre piedras, pintaron o esculpieron en la mampostería estas escrituras expuestas? Posiblemente indígenas y una cantidad de esclavos negros que poseían los jesuitas en las estancias. Sergio Barbieri (2003, p. 25) ha sugerido que fuera personal idóneo de las misiones jesuíticas que fuera

trasladado hasta Córdoba y que trabajara *in situ* para hablar de la talla de la madera. Sin embargo, perfectamente podrían haberse traído las piedras ya talladas desde las propias misiones -en las que hubiera piedra sapo de manera cercana-, pues las dos campanas del siglo XVII y XVIII respectivamente, que cobija el campanario del templo de la Compañía son de factura misional (DENARO, 2008), por lo que si esos vasos litúrgicos tan pesados y delicados, podían traerse a través del Paraná hasta Santa Fe y desde allí hasta Córdoba, bien podrían haberse conducido piedras esculpidas. La elección de los motivos, además de ser fundantes del carisma jesuítico, resultaban fáciles de grabar y de realizar por personas analfabetas, pues cuando se trataba de escribir palabras u oraciones más complejas se fallaba en el orden de los caracteres.¹⁰ Una adecuada experiencia y práctica llevaba a realizarlos sin error y con variantes estilísticas, proporcionando una patente e inmediata identificación visual por una población donde los grupos alfabetizados o semialfabetizados eran los menos. La inmediata referencia a lo jesuita, no era otra cosa que la búsqueda de celebración, y de manifestación de un poder simbólico a través de la escritura.

2 Los espacios interiores: una unidad de préstamos mutuos.

Otras escrituras expuestas necesitaron, por lo perezado de sus materiales, de lugares cerrados o semi-abiertos para poder conservarse, tales como las pinturas o las tallas de maderas polícromas o doradas de iglesias, capillas, claustros, refectorios o salas públicas o privadas. De la misma manera que en las externas, la voz solemne del poder eclesiástico y civil se puede apreciar en ellas; y de igual manera, estos materiales más endebles, sirvieron al programa de exposición gráfica de la Compañía de Jesús, como el imponente

¹⁰ Las *empresas sacras* que en número de cincuenta están ubicadas a lo largo de la nave y cruceros del templo de la Compañía, a unos diez metros de altura, poseen un lema latino en su interior que poseen importantes errores ortográficos, probablemente debido a la escasa o nula alfabetización latina de los indígenas que escribieron los textos (BARBIERI, 2003).

escudo universitario, que es el mejor ejemplo. Sendos escudos, el esculpido en piedra sapo y el pintado sobre la pared están a la misma altura, es decir en la misma arcada y a cortísima distancia, solamente que el de piedra está afuera y el pintado dentro del claustro, y corona la puerta de acceso a la antigua capilla de la Congregación de Estudiantes -hoy Salón de Grados-pero ambos miran a uno de los patios del viejo edificio universitario (fig. 27).

Figura 27 - Escudo de la Universidad de Córdoba del Tucumán - s. XVIII.



Dentro de la institucionalización de los espacios de la escritura “de aparato” las iglesias fueron las que tuvieron la primacía, frecuentemente la escritura iba unida a la imagen, y en muchas ocasiones la escritura sólo se atenía a describir lo iconográfico, o a ampliar su contenido, pero no mucho más, ya que se buscaba, como ha dicho magníficamente Giuseppina Ledda, *predicar a los ojos*. De esta manera se cuidaba el matrimonio pedagógico entre imagen y escritura, evitando así el divorcio; en la diversidad *et in unum sint*. Rara vez los textos no tenían relación con lo iconográfico, pues componían una unidad de préstamo mutuo.

Uno de los mayores conjuntos monumentales de la ciudad, antes y ahora, para la manifestación del programa tridentino es el de la Compañía de Jesús, concebido y ejecutado para la exaltación de la fe.

En el templo mayor, el conjunto más excepcional lo constituían las *empresas sacras*, que bordeaban toda la nave y los cruceros de la iglesia. Lo componen cincuenta tablas talladas, pintadas y doradas con algunos emblemas del *Imago primi saeculi Societas Iesu a Provincia Flandro-Belgica, eiusdem Societatis repraesentata*, publicado en Amberes por las oficinas de Plantin-Moretti en 1640 (BARBIERI, 2003, p. 10; GARCÍA MAHIQUES, 1994, p. 395). Están ubicadas a unos diez metros de alto, y no todas son copias o modificaciones de los jeroglíficos de ese libro, ignorándose, todavía en este último caso, su procedencia inspirativa. Cada una de las figuras posee una cartela con un lema en latín, que se copia del *Imago*, o se inventa; destinado a celebrar la obra evangelizadora de la Compañía (figs. 28, 29 y 30).¹¹

Figura 28 - Empresas sacras.
Templo de la Compañía de Jesús.



Figura 29- Empresas sacras.
Templo de la Compañía de Jesús.



Figura 30 - Empresas sacras.
Templo de la Compañía de Jesús.



Es difícil desde el suelo poder leer el mote, aunque los objetos que integran los jeroglíficos se captan perfectamente. Se las podría describir conformadas por dos gruesas tablas de cedro, una siempre más ancha que la otra. Las medidas oscilan entre 82 a 85 cm. de alto y 70 a 75 cm. de ancho.

¹¹ De las 50 empresas que están en el conjunto jesuítico (48 en la iglesia y 2 reubicadas en la sacristía de la Capilla Doméstica), 40 de ellas están tomadas del *Imago*. De la parte “Prolegomena de anno saeculari”: 5; del “Liber Primus: Societas nascens”: 13; del “Liber Secundus: Societas crescens”: 5; del “Liber Tertius: Societas agens”: 6; “Liber Quartus: Societas patiens”: 2; del frotispicio del *Imago* son las: 7, 24, 27 y 50 (BARBIERI, 2003, p. 24).

¿Por qué se eligió ese libro de emblemática para las decoraciones? El *Imago primi sæculi*, como su nombre lo indica, conmemoraba el primer siglo de la llegada de la Compañía a Flandes, por lo que el contenido era indicativo, celebrativo y por sobre todo propagandístico, destinado a enaltecer la obra ignaciana.

Sin embargo, las empresas copiadas de los emblemas del libro -que por otra parte se conservaba en la Librería Grande del Colegio Máximo en su época- no son fieles y sugieren una interpretación del copista, para Barbieri lo que era acanto recibe una forma de hoja más tropical, mientras que “las flores representadas frontalmente, el desarrollo de los roleos vegetales y otros ornatos tienen el estilo inconfundible que caracterizó a las obras realizadas en las misiones guaraníes” (BARBIERI, 2003, p. 25).

La escritura en lengua latina -trazada en capital epigráfica en la mayoría de los casos y algunos en bastada española-, posee muchos errores sintácticos, pues quien la dibujaba no entendía la lengua, y a veces los caracteres alfabéticos. Sin embargo, como esto serviría al programa ideológico contrarreformista de la Compañía en la región, se omitió todo detalle del grabado del libro que pudiese resultar escandaloso, por ejemplo las *bichas*, que por sus pechos descubiertos fueron suprimidas.¹² También en muchas ocasiones el lema fue modificado, en otras el jeroglífico con un lema inventado, a veces copiaron solamente el mote, y finalmente otras empresas sacras, muchas en relación a la Virgen, se alejaron de las propuestas por el *Imago*. A juzgar, los lemas o motes de Córdoba son de carácter más devoto, de rogativa, de agradecimiento, de súplica por el buen suceso de la Compañía, razón de más para que no dejaran de ser indicativos, pues servían por igual al programa pedagógico tridentino de los jesuitas.

¹² En la ciudad de Buenos Aires, ya a finales del siglo XVIII, se desató una polémica por la venta de unos papeles para empapelar paredes que poseían algunas figuras obscenas, que no eran otra cosa que ninfas con los pechos descubiertos. Ver algunas reproducciones en Daisy Rípodas Ardanaz (1999).

Otro complejo pictórico de los más deslumbrantes de la ciudad, era el techo de la bóveda de cañón corrido de la capilla doméstica de la residencia - capilla de los novicios-, donde al centro aparece la Inmaculada Concepción - dogma defendido teológicamente por la orden antes de su proclamación oficial-, protegiendo bajo su manto a los miembros de la Compañía de Jesús, en cuya parte superior dice MONSTRA TE ESSE MATREM (Muéstrate como Madre). Flanquean cada extremo de la bóveda varias cartelas que contienen en lengua latina las letanías lauretanas la Virgen (fig. 31).

Figura 31 - Detalle del techo de la Capilla Doméstica.



Todos los objetos gráficos que venimos analizando, externos e internos, tallados en piedra, madera o simplemente pintados sobre ellas, formaron un programa de exposición gráfica destinado a ensalzar y exaltar la obra de la Compañía en la ciudad y su jurisdicción. Se buscaba elevarla por sobre las demás órdenes religiosas, por eso el programa era indicativo y celebrativo. A veces, también ese arte unido a la escritura, que por lo perecedero de sus materiales se desarrollaba en espacios abiertos o semi-abiertos salía a las calles en forma efímera, mediante los arcos triunfales que se

levantaban en las esquinas de la Plaza Mayor para la jura de algún nuevo monarca (MARTÍNEZ DE SÁNCHEZ, 2011, p. 202). Si bien, no hay descripciones detalladas para Córdoba, como sí para otros espacios europeos y americanos (CASTILLO GÓMEZ, 2006, p. 244-247; MÍNGUEZ, 1999), nada puede hacernos pensar lo contrario de que seguirían, con menor esplendor la tónica común, es decir la mixtura entre lo icónico y lo escrito.

Muchas de las pinturas que se colgaban en el interior de templos o refectorios, de factura local, cuzqueña o potosina, poseían importantes cartelas que narraban la escena representada, podían ser pasajes de la vida del santo, o bien una especie de resumida hagiografía del personaje histórico que se pretendía enaltecer (fig. 32).

Tampoco faltó, al igual que el escudo universitario, la pintura directa sobre la pared, que por los sucesivos repintes, o por la demolición de los edificios coloniales se han perdido irremediamente. Sin embargo, gracias a la obra de Iris Gori y Sergio Barbieri, en el salón *De Profundis* del convento franciscano se descubrió una cartela alusiva al fundador San Francisco en forma de verso (fig. 33):

Figura 32 - Cartela de un cuadro de Santa Teresa - s. XVIII (Casa del Virrey Liniers - Alta Gracia).



Figura 33 - Cartela pintada en la pared del salón *De Profundis*.



San Francisco
que en vivas llamas sue-
na tu fama en altabós [*sic*] por Sera-
fin tan humillado sois, señalado del mismo
Dios¹³

También en el mismo recinto de la cartela, se colgaban unas pinturas sobre varones ilustres de la orden franciscana.¹⁴ Esta dependencia era un espacio contiguo al refectorio, donde se reunía la comunidad, previo al acto de la ingesta de alimentos, y rezaba el salmo *De profundis clamabo te Domine* (Salmo 129) junto a otras oraciones. Era el lugar propicio para elevar los ojos en cada comida e iniciar la meditación contemplando los 19 cuadros con sus cartelas de los varones ilustres de la orden, sobre todo los que se habían destacado en la empresa evangelizadora del propio Tucumán, es decir, los que viviendo entre ellos habían alcanzado la gloria de los santos; esa contemplación era siempre dual; imagen y escritura (figs. 34 y 35).

Figura 34 - Fray Juan de Escobar.



Figura 35 - Fray Alonso de la Torre.



¹³ La fuente de la cartela es Gori y Barbieri (2000, p. 181)

¹⁴ Archivo del Convento Franciscano de Córdoba, Libro de las Oficinas del Convento de este Seráfico Padre San Francisco, Córdoba 1726.

Esta serie de retratos de los venerables de la orden, Gori y Barbieri (2000) la atribuyen a Juan Bautista Daniel, nacido en Noruega, que junto con Rodrigo Sas, ambos de formación flamenca, dieron comienzo a la pintura Argentina. Sas estaba en Córdoba en 1601. Daniel llegó a mediados de 1605, con alrededor de dieciocho años, y desde esa época hasta 1615 produjo una serie de obras que firmó y dató.¹⁵

Verdaderamente el mensaje debía llegar a la comunidad, sobre todo a los novicios o los formandos, pues las pinturas son sobre franciscanos que habían vivido en el convento, habían pasado por él, o estaba sepultado en su iglesia. Así del español Fr. Juan de Escobar, que había logrado que se fusionaran las dos custodias para constituir la Provincia de Nuestra Señora de la Asunción, de la que había sido su primer provincial, muriendo en Córdoba en 1613, el medallón de la pintura original rezaba:

El venerable padre Frai Juan de Escobar, primer provincial de la provincia de la Asunción del Tucumán, fue varón perfecto en todas las virtudes, de una oración más ferviente, de una observancia estrechísima en la pobreza, de una pureza que conservó virginal toda su vida y de una penitencia singular en la mortificación de sus pasiones. Gobernó esta provincia con ejemplos admirables de virtudes acabando con fama de santidad su vida por los años del Señor de 1611 (GORI; BARBIERI, 2000, p. 91).

Fr. Alonso de la Torre, es otro ejemplo que podría tomarse. Este religioso español que había sido misionero, guardián del convento de Santiago del Estero, custodio del Paraguay y Tucumán, y que había fallecido en 1614 en Santiago, se presentaba como un ejemplo a seguir, como el fraile modélico que se quería para la región, y que si el novicio o formando procedía de igual manera, agradecería no solamente a sus

¹⁵ Las pinturas de estos religiosos que posee el convento fueron copias realizadas a finales del siglo XIX, basadas en los originales que se guardan en el Museo Histórico Nacional -en estado deplorable-, pero no siempre coinciden sus cartelas y las figuras. Se desconoce el porqué de la variación en las copias. Nos valdremos de las transcripciones que hicieron Gori y Barbieri (2000).

superiores sino a Dios y alcanzaría igualmente la santidad. Por eso imagen y cartel animaban a imitarlo:

El Venerable Frai Alonso de la Torre, natural de Marchena, hijo de la Santa Provincia de Andalucía, pasó a la del Tucumán donde vivió muchos años como varón apostólico y convirtió muchos millares de indios, haciendo innumerables milagros. Fue custodio de la Custodia del Paraguay y Tucumán. Fue perfecto religioso en quien se hallaron todas las virtudes juntas. Y en fin lleno de días y de merecimientos, pasó de esta vida a recibir el premio a la eternidad en el Convento de Nuestro Padre San Francisco de la ciudad de Santiago del Estero por los años del Señor de 1619 (GORI; BARBIERI, 2000, p. 93).

Entre los 19 cuatros había “tres pequeños del Salvador, otro de San Buena Bentura, y el tersero de San Francisco Solano”¹⁶, después de las oraciones en la sala *De profundis* se pasaba a la comida en el refectorio, que también era acompañada de lecturas devotas. Por eso estas pinturas, munidas de imagen y escritura, no solamente buscaban provocar un acto de memoria de las figuras que se habían destacado en la obra evangelizadora por su ejemplo y virtud, sino también un acto de persuasión evangelizadora en el seno de la comunidad, o en los sirvientes -indios, esclavos, o libres-, que transitaran por esas dependencias. Martínez de Sánchez (2011, p. 72) ha constatado que dicha sala era regularmente utilizada para velatorios de los miembros de las cofradías franciscanas y de su Tercera Orden, por lo que el espacio también se abría oportunamente a miembros externos a la comunidad, razón de más para pensar el valor persuasivo de la imagen-escritura.

Igualmente las pinturas sobre lienzo o madera provistas de imagen y escritura indisolublemente unidas, también atestaban los muros de todas las iglesias, y de los conventos y monasterios, amén de algunas que se colgaban en casas particulares como atestiguan los inventarios *post-mortem*. De similar modo, ellas ejercían el efecto persuasivo buscado por la catequesis tridentina.

¹⁶ Libro de las Oficinas del Convento... cit.

Otras veces, a este efecto se unía el propagandístico, pues no faltaba la alusión al donante de la pintura, o al fundador del monasterio, o de la obra pía. Por ejemplo en el Monasterio de Santa Catalina de Sena, en la pintura que se denomina: “lactación de San Pedro Nolasco” del pintor Mauricio García, en una cartela oval aparece la inscripción: “A pedimento, de Don / J(ose)ph, Domingo de Suzonaga y / Aramburu, Se pintó Esta lámina / de N(uestr)a. S(eñor)a. de las Mercedes, El Año de / 1752, a(ño)s, En la ciudad del Cusco En / 12 de Marzo de Manos de Mavri/sio Garcia (BARBIERI, 2006, p. 67).

O algunas veces, el donante que había sido singular benefactor del instituto de vida religiosa, en alguna obra pictórica que donaba se hacía retratar, es el caso de Juan de Molina Navarrete y de su pariente María Teresa Isasi, en una pintura del siglo XVIII donada al Monasterio de Santa Catalina de Sena, la cartela situada a los pies de la pintura dice: “El Sr. Dr. Juan de Molina Nabarrete y Cabrera Colegial de Monserrate; Exsaminador Sinodal en los Obisposados del Tucuman y Cuzco y Canonigo de la Santa Yglesia del Cuzco”, y al lado: “Mre Maria Thereza del Carmen y Ysasi” (fig. 36) (BARBIERI, 2006, p. 71).

Figura 36 - Virgen del Carmen con donantes - s. XVIII.
(Monasterio de Santa Catalina de Sena).



Ahora, ¿qué función última cumplieron estas pinturas, o imágenes que munidas de un texto, sin lugar a dudas, hacían propaganda del benefactor? Es difícil ver la función didáctico- pedagógica que hemos postulado para otras pinturas, muchas de las cuales a la imagen se une una jaculatoria; una indulgencia; una oración; o una explicación catequética. Esas claramente persiguen el ideal tridentino y la fuerte acometida evangelizadora que desplegó la Iglesia católica mediante una maquinaria doctrinal. En cambio, en las pinturas con donantes o cartelas haciendo referencia a los personajes el asunto es más complejo, porque no siempre el retratado es fisonómicamente similar, es más como se hacían por encargo a lugares lejanos, por lo general los “retratos” son invenciones, de esa forma la unión de imagen-escritura, en los casos anteriores, que se podía interpretar por los diferentes sectores alfabetizados, semialfabetizados y analfabetos, en este caso ya no prospera, pues hay que leer la cartela para enterarse de los personajes (fig. 36). Por eso la decodificación del mensaje es más compleja, requiere de buenos alfabetizados, por lo que el efecto simbólico de la pintura, donde hay una buena dosis de exaltación individual (ego), de memoria personal, y de cierta publicidad munificente, adquiere un verdadero valor. Antonio Castillo Gómez (1997) al estudiar la escritura en Alcalá de Henares de los siglos XV y XVI, donde convive un *ordo graphicus* complejo -el gótico y el renacentista-, opina que las inscripciones y la filacterias resultaban muy difíciles de leer por los lugares donde se hallaban, por la lengua, por las abreviaturas usadas y por la escritura, que rara vez podían tener una función instructiva, sí, en cambio, simbólica.

Conclusión

Córdoba de la Nueva Andalucía, fundada en 1573 a orillas del río Suquía como lo llamaban los “naturales”, o de San Juan como lo bautizó su fundador Jerónimo Luis de Cabrera, utilizó la escritura de “aparato” para la

manifestación del poder de sus elites. No han quedado testimonios, de que en las postrimerías del siglo XVI algunos escritos del poder se hayan expuesto, además de leído para noticia de todos, pero desde el temprano siglo XVII comienzan a aparecer los testimonios, sobrevivientes o de una vida extinguida, que se manifiestan en las fuentes, por citar dos del tipo heráldico: el escudo de la Universidad de Córdoba del Tucumán que se levanta en el patio central del antiguo edificio, y la otrora lápida blasonada del obispo Trejo y Sanabria.

Los materiales elegidos fueron la piedra -de sapo autoritariamente-, la madera, la mampostería, el hierro y los lienzos, entre los más recurridos. Según el tipo de materiales se privilegiaron los espacios abiertos -paredes, torres de campanarios, cúpulas, pórticos-, semi-abiertos -claustros, galerías, puertas cancelas-, o cerrados -naves, cruceros, tambores, rectorios, salas *de profundis*.

La escritura expuesta tuvo una multiplicidad de usos para legitimación social del poder. Algunos de ellos sirvieron para *memoria de las generaciones futuras*, mediante la resaltación de la cronología grabada en la piedra o la madera, respecto de la fecha en que las distintas partes de los edificios públicos y privados se fueron terminando; pero también *para memoria de los contemporáneos*, en la fragmentación del tiempo diario o estacional, a través de los relojes de sol que atomizaban el día y las fechas solares importantes, como los solsticios y equinoccios.

No se puede dejar de mencionar la existencia de un verdadero programa de exposición gráfica, instrumentado desde la Compañía de Jesús, mediante los anagramas de la Virgen y de Jesucristo. Estos conjuntos de letras de aparición regular, persistente y en lugares institucionalizados, sirvieron como elementos fácilmente identificables por alfabetizados y analfabetos, e incluso para los escultores -no siempre con importantes niveles de alfabetización-, fue problema alguno tallarlos, pues aprendida la técnica se variaba en el tamaño y los estilos. El Ihesus y el Ave Maria identificaron a los edificios jesuitas, para

cualquier transeúnte o viajero, en las ciudades o en las propiedades rurales, y a corta o cierta distancia del ojo. Sin lugar a dudas, el efecto indicativo y propagandístico se aseguró plenamente.

La escritura expuesta también sirvió para *evangelizar*, en íntima unión con la imagen, a través de las pinturas que, colgadas en espacios clave en la vida de las comunidades monásticas o conventuales, o bien de la feligresía, narraban episodios de la vida de Jesús, o la Virgen o los santos, persuadiendo a quien las contemplaba -alfabetizado o no- de realizar una conversión, o simplemente extasiar la vista con el color y el asombro.

La voz solemne del poder se manifiesta a través de estos escritos, y tiende a institucionalizar espacios concretos en las iglesias -puertas, pila bautismal-, y en las plazas -esquinas y exhibidores especiales-, pero también busca la legitimación social de ese poder.

Referencias

AGUILAR, Cristóbal de. *Obras. Teatro, Diálogos, Poesías*. Tomo I. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1989.

ALTAMIRA, Luis Roberto. *El escudo de la Universidad de Córdoba*. Córdoba: Instituto de Estudios Americanistas, 1952.

ALTAMIRA, Luis Roberto. *Reglas y Constituciones*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Instituto de Estudios Americanistas, 1940.

BARBIERI, Sergio. *Empresas sacras jesuíticas*. Córdoba - Argentina. Córdoba: Fundación Centro, 2003.

BARBIERI, Sergio. *Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de bienes muebles: Iglesia y Monasterio de Santa Catalina de Siena de Córdoba*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2006.

CABRERA, Pablo. Un caso de longevidad extraordinaria. *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*. Córdoba, año 1, n. 3, p. 431-443, oct. 1914.

CALVIMONTE, Luis Q.; MOYANO ALIAGA, Alejandro. *El antiguo Camino Real al Perú en el Norte de Córdoba*. Córdoba: Ediciones del Copista, 2009.

CASTILLO GÓMEZ, Antonio. *Entre la pluma y la pared*. Una historia social de la escritura en los Siglos de Oro. Madrid: Akal, 2006.

CASTILLO GÓMEZ, Antonio. *Escrituras y Escribientes*. Prácticas de la cultura escrita en una ciudad del renacimiento. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias, Fundación de Enseñanza Superior a Distancia, 1997.

DENARO, Liliana de. *Buscando la identidad cultural cordobesa. 1573-1800*. Tomo I. Córdoba: Edición de la autora, 2008.

GARCÍA MAHIQUES, Rafael. Fuentes para el programa emblemático en la Iglesia de la Compañía en Córdoba (Argentina). El *Imago Primi Saeculi. Ephialte*. Vitoria - Gasteiz, n. 4, p. 394-403, 1994.

GORI, Iris; BARBIERI, Sergio. *Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de bienes muebles*: Iglesia y convento de San Francisco de Córdoba. Córdoba: Academia Nacional de Bellas Artes/Gobierno de la Provincia de Córdoba, 2000.

GRENÓN, Pedro. El escudo de la Universidad de Córdoba. Estudios Históricos. *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*. Córdoba, año 8, n. 2, p. 214-258, abr. 1921.

GRENÓN, Pedro. El escudo de la Universidad de Córdoba. Segundo Estudio Histórico. *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*. Córdoba, año 9, n. 1, p. 1-20, mar. 1922.

LOZANO, Pedro. *Historia de la Compañía de Jesús de la Provincia del Paraguay*. Tomo II. Madrid: Imprenta de la Viudad de Manuel Fernández, 1755.

MARTÍNEZ DE SÁNCHEZ, Ana María. *Formas de la vida cotidiana en Córdoba (1573-1810)*. Espacio, tiempo y sociedad. Córdoba: CIECS-CONICET, 2011.

MARTÍNEZ VILLADA, Luis G. El escudo de la Universidad. *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*. Córdoba, año 8, n. 6-7, p. 297-303, ago./sep. 1921.

MÍNGUEZ, Víctor. Arte, espectáculo y poder en la fiesta novohispana. In: *México en fiesta*. Michoacán: El Colegio de Michoacán, 1999, p. 315-327.

PAGE, Carlos A. *El espacio público en las ciudades hispanoamericanas*. El caso de Córdoba (Argentina). Siglos XVI a XVIII. Córdoba: Junta Provincial de Historia de Córdoba, 2008.

PETRUCCI, Armando. *Alfabetismo, escritura, sociedad*. Barcelona: Gedisa, 1999.

PETRUCCI, Armando. *La escritura. Ideología y representación*. Buenos Aires: Ampersand, 2013.

RÍPODAS ARDANAZ, Daisy. Libros, Bibliotecas y Lecturas. In: *Nueva Historia de la Nación Argentina*. Tomo 3, Período español (1600-1810). Buenos Aires: Planeta, 1999, p. 247-279.

SANMARTINO, Horacio Pedro. *El escudo de la Universidad Nacional de Córdoba y los sellos representativos. Investigación histórica 1610-1982*. Córdoba: Edición del autor, 1991. MASSANET, Agustín (Comp.). *Escudo de la UNC. Historia y evolución*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2013.

TORRE REVELLO, José. *El Marqués de Sobre Monte*. Buenos Aires: Peuser, 1946.

TORRES LANZAS, Pedro. *Relación descriptiva de los mapas, planos, etc. del Virreinato de Buenos Aires existentes en el Archivo General de Indias*. Tomo I. Buenos Aires: Peuser, 1921. Reimpresión. Sevilla: Archivo General de Indias, 1988.

