

La estética del grupo *Convivio* en el escudo de la Ciudad de Buenos Aires de Juan Antonio (Spotorno)



Alejandra Niño Amieva

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" (UBA, FFyL, ITHA "Julio E. Payró"). Buenos Aires, Argentina
alejandranamieva@gmail.com

Hugo R. Mancuso

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (FFyL, UBA).
adversus@adversus.org

Resumen

Nuestro objetivo en el presente trabajo es presentar un análisis semiótico de la versión del *Escudo de la Ciudad de Buenos Aires* de Juan Antonio Spotorno (1937) en el marco de las prácticas artísticas emprendidas por el *Convivio*, agrupación de artistas —activa entre los años 1927 y c.1947— que se propuso como ámbito de discusión y reflexión de temas y problemas artísticos, literarios, religiosos y culturales en general e impulsó exposiciones artísticas, emprendimientos editoriales y conferencias, entre otras actividades. Con tal fin realizamos en primer lugar una breve referencia a las fuentes y antecedentes del tema; en segundo lugar, exponemos el análisis, contextualización y cotextualización de la versión del *Escudo de la Ciudad de Buenos Aires* a cargo de Juan Antonio Spotorno para, finalmente, proponer una actualización interpretativa del mismo en el marco del programa estético de la agrupación *Convivio*. En tal sentido, es posible advertir la proposición sobre la dimensión *comunitaria* (concebida como *communitas* espiritual, *i.e.* religiosa, *i.e.* católica) en la *versión* de este *Escudo* como acción *signica* destinada a contrarrestar la secularización, operada en la lectura e imagen del blasón de la ciudad de Buenos Aires.

Palabras claves

Semiótica
Argentina
Catholicismo
Grupos artísticos

The Aesthetics of the Group *Convivio* in the Coat of Arms of Buenos Aires by Juan Antonio (Spotorno)

Abstract

Our objective in this paper is to present a semiotic analysis of the version of the Coat of Arms of the City of Buenos Aires by Juan Antonio Spotorno (1937) within the framework of the artistic practices undertaken by *Convivio*, a group of artists —active between 1927. and c.1947— which was proposed as a forum for discussion and reflection on artistic, literary, religious and cultural issues and problems in general and pro-

Keywords

Semiotics
Argentina
Catholicism
Artistic groups

moted artistic exhibitions, editorial undertakings and conferences, among other activities. To this end, we firstly make a brief reference to the sources and background of the subject; secondly, we present the analysis, contextualization and co-textualization of the version of the Coat of Arms of the City of Buenos Aires by Juan Antonio Spotorno to, finally, propose an interpretive update of it within the framework of the aesthetic program of the group *Convivio*. In this sense, it is possible to notice the proposition about the *community* dimension (conceived as spiritual *communitas*, i.e. religious, i.e. Catholic) in the version of this Coat of Arms as a sign action destined to counteract secularization, operated on the reading and image of the emblem of the city of Buenos Aires.

Introducción

En ocasión del Cuarto Centenario de la fundación de la Ciudad de Buenos Aires, la Municipalidad de la Ciudad encargó a Juan Antonio (Spotorno)¹ la dirección gráfica (junto a Horacio Coppola) de *Historia de la calle Corrientes* de Leopoldo Marechal (1937). Fue en esa oportunidad que se publicó por primera vez la *versión del Escudo de la Ciudad de Buenos Aires* de Spotorno, imagen cuya vigencia se mantendrá hasta épocas recientes y que aún se encuentra emplazada en edificios de la Ciudad de Buenos Aires. De las tres personalidades que confluyeron en este texto, la producción de Juan Antonio (Spotorno) y la estética del *Convivio* —agrupación de la que formó parte— ha sido la menos abordada por la historiografía del arte y la literatura argentina. El período de la publicación coincidió además con el de mayor exposición de la agrupación mencionada, en la que este artista grabador y dibujante desplegó una intensa actividad junto a otros integrantes paradigmáticos del grupo, como Juan Antonio Ballester Peña.²

En efecto, *Convivio*, cuyo antecedente fue la Comisión de Artes y Letras de los Cursos de Cultura Católica,³ fue una agrupación de artistas, activa entre los años 1927 y c.1947, que se propuso como ámbito de discusión y reflexión de temas y problemas artísticos, religiosos y culturales en general e impulsó exposiciones artísticas, emprendimientos editoriales y conferencias, entre otras actividades.⁴

La elección del título de la obra de Dante Alighieri, para nominar las prácticas estéticas que se iniciaron al interior de la Comisión de Artes y Letras de los Cursos de Cultura Católica, no fue algo menor. Del *Convivio* se ha destacado su propósito de ruptura del monopolio clerical de la cultura (Bertelloni 2008) y las primeras experiencias del grupo que adoptó el mismo nombre —con las lógicas diferencias de contexto—⁵ daban cuenta de una propuesta que justamente reivindicó la pretensión de los laicos de reflexionar sobre la cultura y definir el rol del intelectual católico en la coyuntura de fines de los años 20 e inicios de los 30 en Argentina. La dimensión de *restauración* y reunión a modo de banquete, simposio, fiesta (del cuerpo y del alma) estuvo presente en un programa (estético), que —como en la obra del Dante—⁶ incluyó además de una reflexión filosófica (o por ello mismo), una discusión política. Los protagonistas del período admitieron la insuficiencia del método y la enseñanza desde la Cátedra (a cargo de los *Cursos de Cultura Católica*) y fueron conscientes de la necesidad de su «refuerzo» mediante la generación de regímenes de sensibilidad, condición *sine qua non* para la modelización de la cultura conforme al programa que concibieron.

Este proceso de construcción, en los primeros años privilegió la discusión amplia y la apertura; esto se evidenció en las diferentes áreas artísticas que el *Convivio*, como grupo, abordó y pretendió discutir: la música antigua y el canto llano frente al repertorio clásico-romántico más habitual; las corrientes literarias opuestas al sentimentalismo (calificativo preferido para objetar la estética del siglo XIX aún presente en el XX), el moderno cine de Josef von Sternberg o las nuevas tendencias en teatro. Entre ellas, la

1. Artista grabador y dibujante, nació en Buenos Aires el 28 de agosto de 1905. Formado en la Academia Nacional de Bellas Artes, su quehacer artístico se repartió entre la pintura, el grabado y las artes gráficas. Ilustró las tapas de los primeros 90 números de la revista *Criterio*, diseñó e ilustró la revista *Número* (1930-31) y las ediciones de *Cuadernos de Convivio* (1937-1947). Murió en Buenos Aires el 22 de enero de 1978. Su obra se identifica con la firma Juan Antonio (para una breve biografía, cfr. Niño Amieva 2015).

2. Nació en San Nicolás de los Arroyos, Buenos Aires, el 19 de diciembre de 1895, Ballester Peña formó parte de *Crisol* e ilustró el *Suplemento Semanal* (posteriormente *Suplemento Quincenal 1927-1930*) de *La protesta*. Junto a Atalaya (seudónimo de Alfredo Chiabra) y Carlos Giambiagi, tuvo una importante participación en *La Campana de Palo* (1925-1927). Identificado con ideas anarquistas, por entonces firmaba sus grabados con el anagrama *Ret Sellawaj*. Hacia los inicios de la década del 30, integró el elenco de ilustradores de *Número* y sus obras se expusieron, complementariamente, en los salones de pintores modernos impulsados por Alfredo Guttero. Durante las décadas de los 30 y 40 participará del *Convivio* y sus obras, junto a los grabados de Juan Antonio (Spotorno), comenzarán a identificarse con la estética de este grupo. Murió en Buenos Aires, el 12 de noviembre de 1978. (Para más antecedentes, cfr. Niño Amieva 2015).

3. Fundados en 1922, ofrecieron clases y seminarios de materias varias en el marco de la doctrina católica y convocaron a intelectuales extranjeros a disertar en sus aulas; cfr (entre otros): Devoto (2006, 2010), Ghio (2007); Zanca (2012; 2013).

4. Entre los artistas plásticos que formaron parte de tal grupo e intervinieron en sus iniciativas, puede mencionarse (en orden alfabético) a: Juan Antonio Ballester Peña, Héctor Basaldúa, Gaspar Besares Soraire, José L. Bonomi, Norah Borges, Guillermo Buitrago, Fray Guillermo Butler, Elena Cid, Juan Del Prete, Víctor Délhez, Francisco Fornieles, Justo Lynch, Francisco Ramoneda y Juan Antonio (Spotorno). Además, menos asiduamente, presentaron sus obras Emilia Bertolé, Salvador Cali, Adolfo De Ferrari, Antonio Gargiullo, José María Lorda, Lino Palacio, Alan L. Pedemonte y Roberto Rossi. También participó el arquitecto Alberto Prebisch. La primera comisión del *Convivio*, formada en 1927, estuvo integrada por su director, Atilio Dell'oro Maini, Adolfo De Ferrari, Rafael Jijena Sánchez, Tomás de Lara, Samuël W. Medrano, Horacio Schiavo y Francisco S. Ricci. Luego se incorporarían Emiliano Aguirre, Ignacio

problemática relativa al arte «sacro» no estuvo ausente.⁷ Esta «apertura», acción u operación signica se llevó a cabo en el marco de la detección de la secularización de la cultura y del Estado, leída como pantalla encubridora de otra «religión» —la del «materialismo» y el «cálculo»—, identificada con el liberalismo —y su concepción económico-social y del sujeto—; gran parte de los esfuerzos de este grupo y mediante diversas estrategias, estarán destinados a generar consenso acerca de la responsabilidad del liberalismo (objetivo final a impugnar y centro de la discusión en este período) en los graves «problemas» del país.

Si bien tempranamente se afirmaba que «para luchar contra ese liberalismo [había que] batirlo en sus propias posiciones [y entre ellas, la artística]»,⁸ también pronto se advirtió la contradicción subyacente en admitir la circulación de propuestas relacionadas con lo espiritual y lo religioso, en ámbitos arraigados en la tradición liberal, por lo que se postuló que había que hacerlo «desde afuera».⁹

Este tipo de marchas y contramarchas en la organización de las prioridades y los métodos a seguir caracterizó al *Convivio* de la primera época. No obstante, la posición extrema («combatir desde afuera») no tuvo un eco persistente. Los miembros del *Convivio* accedieron a las convocatorias artísticas (literarias, plásticas, musicales) y muchos de ellos fueron premiados por instituciones que, si bien cooptadas algunas de ellas por sectores afines a sus ideas, no dejaban de ser instituciones liberales propias de un sistema «democrático parlamentario» (como por ejemplo la Comisión Nacional de Cultura). Inclusive participaron de la gestión municipal de M. de Vedia y Mitre un paradigmático miembro de la tradición liberal. Asimismo, la resistencia de un exponente del grupo, como J. A. Ballester Peña, a enviar sus obras a los Salones Nacionales de Artes Plásticas (no compartida por ejemplo, por H. Basaldúa o G. Buitrago quienes lo hicieron con frecuencia), cedió hacia 1937 y su participación no se interrumpirá al menos hasta 1948.¹⁰ De igual modo puede leerse la inclusión —no espontánea y como parte de la percepción en el período de la presencia de la estética del *Convivio* en el espacio artístico— en esa suerte de «podios» legitimadores que fueron *Veintidós pintores. Facetas del arte argentino* (Payró, 1944) y *Sesenta y cinco grabados en madera. La Xilografía en el Río de la Plata* (Pécora y Barranco 1943) en los que tanto Ballester Peña, Basaldúa, V. Delhez y Juan Antonio (Spotorno) tuvieron un espacio en el repertorio de lo que al momento se consideraba representativo de la cultura plástica argentina.

Si bien las relaciones entre el *Convivio*, los *Cursos* y la jerarquía eclesiástica no fueron simples ni lineales, entre 1934 y 1943 las «rispedeces» previas comenzarán a atenuarse para confluir en una misma orientación; posible y seguramente como uno de los efectos del *XXXII Congreso Eucarístico Internacional*, manifestación visible de una «respuesta o reacción orgánica» cultural (Mancuso, 2011, p. 65) pergeñada —y ejecutada— por el universo católico, frente a la influencia del pensamiento y prácticas de la «izquierda» desde principios del siglo en Argentina.

Como ha sido señalado (Niño Amieva 2015) si bien la bibliografía académica se ha referido a la agrupación *Convivio* o bien a algunos de sus integrantes,¹¹ la lectura de sus prácticas ha estado en su mayor parte a cargo de la narrativa de los protagonistas del período.¹²

Específicamente, en el ámbito de la historiografía del arte a pesar de que las producciones artísticas de algunos de sus miembros o de quienes circularon por sus espacios han sido abordadas, no había estudios sistemáticos que inscribieran en una estética unificada las prácticas y producciones del *Convivio*. El presente trabajo forma parte de una investigación más amplia, interesada en la actualización interpretativa de tales prácticas en un período de nuestra historia que, no sin tensiones ni conflictos, ha sido caracterizado por el crecimiento y mayor complejidad de la Iglesia en todos sus

B. Anzoátegui, Osvaldo H. Dondo, Miguel A. Etcheverrigaray, Enrique P. Osés y Juan Antonio (Spotorno). César E. Pico tuvo una actividad destacada en el grupo; otros concurrentes fueron: Dimas Antuña, Francisco L. Bernárdez, Miguel A. Camino, Jacobo Fijman, Leopoldo Marechal y Antonio Valle.

5. Lejos estaba la Iglesia por entonces del «monopolio cultural», no obstante, al interior de la institución, la imagen católica a cargo de alguien como Fray G. Butler, garantizaba la ortodoxia y la lectura «fiel» de los temas doctrinarios.

6. Cuya prosa argumentativa clásica, pretendía tocar todos los grandes temas filosóficos.

7. A las tempranas exposiciones (1928) en el *Convivio* de la Escuela de Arte Cristiano Beato Angélico, dirigida por Monseñor Giuseppe Polvara, se le agregaron las conferencias del delegado de esa institución en Argentina, en las que se diagnosticaba tal expresión como «en decadencia» —cfr. *Circular Informativa Bibliográfica* [en adelante CIB], (1928), (20), 54-59—; las disertaciones de Gino Moresco sobre la relación del arte sacro con el moderno y sus posibilidades de expresión —CIB. (1929), (22), 31-32— o la de Guillermo Butler sobre arte cristiano —CIB. (1931), (26), 36—.

8. Vide: *Número* (1931), (23-24), 55.

9. Cfr. *Baluartes*. (1933, mayo), (12), 4.

10. Excepto su ausencia en el XXXVI Salón, debido a su estadía durante seis meses en España en oportunidad del *Congreso de Pax Romana* (1946) y su exposición en el Museo de Arte Moderno de Madrid.

11. Cfr. Mc Gee Deutsh (2005, p.196), Funes (2006, p.304), Bennetti y Puiggrós (2006, p. 300), Ghio (2007, pp. 58 y ss.), Altamirano (2010, p. 363), Maturro (1999), entre otros

12. Cfr. Zuretti (1972, p. 402) donde se lo describe como «peña de artistas y hombres de letras» (ver también p. 442). Asimismo, en Derisi (1983) se hace referencia al *Convivio* como iniciativa de Luis Bernárdez y Leopoldo Marechal; el único artista plástico mencionado es Ballester Peña. En el abordaje de los *Cursos* de Cultura Católica en Rivero De Olazábal (1986, pp. 107-23) se dedica todo un capítulo (11) al *Convivio* y se reseñan sus actividades entre 1927 y 1943. Marcelo Sánchez Sorondo (2001) en sus *Memorias*, rememora sus prácticas, menciona sus integrantes (entre ellos a Juan Antonio Ballester Peña, Alberto Prebisch y Juan Antonio Spotorno) y lo describe como «el otro rostro de los *Cursos*» (pp. 56-59).

niveles (cfr. Touris y Ceva, 2012; Di Stefano y Zanatta, 2000, p. 412; Zanatta, 1996 y 2015). De allí que un supuesto teórico al que adherimos es el de la necesidad de programas estéticos como condición de posibilidad de la expansión de proyectos políticos (Gramsci 1975) complementariamente, su comprensión como sistemas modelizantes secundarios, dialógicos, éticos y responsables (Lotman & Uspenski, 2000, pp. 168-193; Bajtin 1997; Mancuso, 2005) fueron perspectivas convocadas en la instancia de inferir como probable (sino necesaria) la existencia de tal programa.

Por otra parte, el análisis de la producción que aquí presentamos se inscribe en el horizonte teórico-metodológico de una semiótica general de la cultura, que postula como conceptos relevantes una común noción de «texto», —entendido como *máquina semántico-pragmática susceptible de ser actualizada en un proceso interpretativo*— y de cooperación interpretativa entre autor y lector modelo para su abordaje (Eco 2007; 1999). En tal sentido, presentamos un análisis a partir de la tipología de los modos de producción sígnica propuesta por Eco en un texto visual convocando además a las nociones de tipo cognitivo (TC), contenido nuclear (CN) y contenido molar (CM) (Eco 1975; 1997). De hecho, es posible actualizar en las imágenes la generación de tipos cognitivos (TTCC) —privados— que, en función de acuerdos comunicativos, confluyen en contenidos nucleares (CCNN) —públicos—; el trabajo artístico podría caracterizarse justamente por la pretensión de corrección continua de los TTCC y con ello la ampliación (por su discusión) de la semiosis.

Un diagrama del proceso debería presentar una zona común de negociación entre TTCC y CCNN, que oscile entre el anclaje de la ocurrencia particular a lo general y de éste a lo particular, proceso continuo —i.e. sometido a una ley: la de continuidad— (Peirce 1892) y atravesado por los hábitos-creencias. El proceso perceptivo que posibilita alcanzar un juicio (generalizar una ocurrencia a partir del acuerdo/negociación entre TC y CN) continúa con la reconducción de lo general a ese particular ya en un proceso de tipo interpretativo. En este último, una actualización y cooperación implica la realización de *selecciones contextuales y cotextuales* (es decir, que registren conexiones —posibilidad de relación/ aparición— con otros TTCC/CCNN y CCMM pertenecientes al mismo sistema semiótico, actualizado en un cotexto, i.e. en relación con otros textos) y *circunstanciales* (que atañen a las de enunciación y se relacionan con la identificación del género en que el texto está inscripto). El modelo de análisis incluye la consideración complementaria de las circunstancias de enunciación i.e. informaciones sobre la época, el contexto social del/los texto/s, etc. La suma de los contenidos molares (i.e. la suma de todas las competencias posibles en la cultura sobre un contenido determinado), configura lo que en términos semióticos se denomina *enciclopedia*; esto es el conjunto de todas las interpretaciones (aun contradictorias) en la semiosis.¹³

Objetivos: nuestro objetivo en el presente trabajo es presentar un análisis semiótico de la versión del *Escudo de la Ciudad de Buenos Aires* (Juan Antonio Spotorno, 1937) en el marco de las prácticas artísticas emprendidas por la agrupación *Convivio*. Con tal fin realizamos en primer lugar una breve referencia a las fuentes y antecedentes del tema; en segundo lugar, exponemos el análisis, contextualización y cotextualización de la versión del *Escudo de la Ciudad de Buenos Aires* a cargo de Juan Antonio Spotorno para, finalmente, proponer una actualización interpretativa del mismo en el marco del programa estético de la agrupación *Convivio*.

13. Estrictamente, la *enciclopedia* es un postulado semiótico (lo que no implica que no sea una realidad semiótica) o hipótesis regulativa cuyo modelo o forma de *rizoma* explica en parte su estructura (cfr. Deleuze & Guattari 1980; Eco 1995). Aclaramos que *en parte*, pues el modelo *rizoma* presupone cierta simetría o libre posibilidad de actualización de algún punto o posición del mismo, cuestión que desde la perspectiva gramsciana y la consideración de la asimetría sígnica es posible discutir (Cfr. Mancuso 2010).

Convivio y la re-catolización de la cultura

Convivio formó parte de los convocados —y convocantes— a los festejos por el *Cuarto Centenario de la Primera Fundación de Buenos Aires* en 1936, impulsados durante

la gestión de Mariano de Vedia y Mitre, quien nombrado por Agustín P. Justo había asumido como Intendente en reemplazo de Rómulo S. Naón en 1932. Luego de un complejo proceso de redefiniciones respecto de los objetivos de la «Revolución» del 6 de septiembre de 1930 —abordado suficientemente por la bibliografía especializada— los primeros años del gobierno de Agustín P. Justo han sido leídos como signados por las presiones encontradas por parte del Congreso de la Nación por un lado, y por el otro las de la Iglesia (que demostraba cada vez mayor penetración en los sectores del ejército) y su campaña contra el comunismo —instrumento ideológico esencial en la «recristianización»— (Zanatta, 1996, p. 106). La amistad, conocimiento y también estima intelectual de De Vedia y Mitre hacia algunos de los integrantes del *Convivio* posibilitó que parte de ellos colaborara de un modo directo en su gestión.¹⁴

El año 1936 encontrará a algunos de los miembros del *Convivio*, participando de la conmemoración del *Cuarto Centenario de la Primera Fundación de Buenos Aires*. Así, por un Decreto del 21 de enero de ese año, se dispuso la realización de una serie de disertaciones radiotelefónicas, propaladas por intermedio de la radiodifusora del Teatro Colón.¹⁵ Asimismo, el 3 de febrero de 1936, Mariano de Vedia y Mitre firmó el Decreto por el que se dispuso la construcción del Obelisco encargándose tal tarea al arquitecto Alberto Prebisch e inaugurándose el 23 de mayo.¹⁶ En tal contexto, Leopoldo Marechal, Horacio Coppola y Juan Antonio (Spotorno)¹⁷ fueron convocados para la edición de *Historia de la calle Corrientes*, publicación en cuya cubierta y portada figuró la versión del *Escudo de la Ciudad de Buenos Aires*.

Por entonces, se encontraba vigente una Ordenanza (de fecha 3 de diciembre de 1923) que establecía:

El escudo de la ciudad que se coloque en los frentes de los edificios o en los documentos, sellos o papeles que se usen en las oficinas municipales, deberá estar pintado, grabado o impreso ajustándose a las siguientes disposiciones: a) una elipse de una proporción de 5:6 entre su eje mayor y menor, encerrará los atributos del escudo. b) En jefe una paloma radiante, vista de frente y con las alas extendidas. c) En punta un ánora, medio sumergida con la parte de la caña y una uña fuera de la superficie de una marizada, que ocupará el cuartel inferior. d) Un poco más debajo de la línea que determina el eje menor de la elipse, dos barcos, uno de ellos carabela, y el otro bergantín del siglo XVI, vistos ambos por el costado de babor, de igual o parecido tamaño, colocados en el mismo plano. e) La carabela tendrá dos castillos, cuatro palos verticales y bauprés. Sobre el castillo de proa, el trinquete con dos vergas; en los tres palos restantes, las antenas correspondientes al aparejo latino. f) El bergantín, con aparejo redondo o de cruz en el trinquete y latino en mástil de mesana. Ambas naves irán empavesadas con banderas en los topes y flámulas en las penas. Esta descripción se ajustará al dibujo que, para mayor claridad, se adjunta a esta ordenanza (MCBA, 1939, ap. 030).

Asimismo, la normativa incluía una ilustración [cfr. figura 1].

El grabado habitual utilizado en las publicaciones oficiales de la Municipalidad era el de la figura 2. La posibilidad de que circulara una versión distinta en una edición oficial estaba relacionada con las menores restricciones sobre la obligatoriedad de la Ordenanza en este período.

Cabe consignar que diversas fuentes han detallado y documentado los cambios en el Escudo de la Ciudad de Buenos Aires. Brevemente, el «histórico» dado por Garay a la ciudad, presentaba un águila negra con corona y cuatro hijos debajo,

(...) demostrando que los cría con una cruz colorada sangrienta que salga de la mano derecha y suba más alta que la corona y que semeje dicha cruz a la de Calatrava,

14. Tal el caso de Atilio Dell'Oro Maini quien fue su secretario de Hacienda y Administración. Asimismo, más de un integrante del *Convivio*, en los años siguientes, será parte activa de sus proyectos culturales (esto, no obstante la fuerte crítica de este grupo a la democracia como sistema, objeción alejada de las ideas de intendente mencionado, identificado con la defensa de la Constitución Nacional de 1853 y el Estado de Derecho); ejemplo de ello lo constituye el nombramiento por Decreto (25 de febrero de 1933) de Alberto Prebisch junto a Victoria Ocampo y Constantino Gaito como miembros honorarios del Teatro Colón y en marzo del mismo año la designación de Héctor Basaldúa como Director Escenógrafo—su actuación en tal institución fue festejada por el *Convivio* con una cena en el Hotel Josten el 25 de septiembre de 1933, espacio elegido habitualmente para los homenajes, oportunidad en la que Juan Antonio (Spotorno) diseñó la invitación / menú—o la designación (en febrero de 1934) de Leopoldo Marechal y de César E. Pico como jurados del Concurso de Literatura.

15. Ignacio B. Anzoátegui, Francisco Luis Bernárdez, Samuel W. Medrano y Leopoldo Marechal fueron invitados a presentar sus conferencias junto a Ricardo Levene, María Elvira Mora y Araujo, Luis Cané, Leonidas Barletta, Baldomero Fernández Moreno, Fryda Schultz, Enrique Corbellini, Enrique Loncan, Álvaro Melián Lafinur, Manuel Ugarte, Alfonsina Storni, Sigfrido A. Radaelli, Pablo Suero, Nicolás Coronado, Manuel Mujica Láinez, Sara Álvarez Valdez, Roberto F. Giusti, Jorge Luis Borges y Arturo Cancela. La totalidad de los textos fueron reunidos y publicados bajo el título *Cuarto Centenario Fundación Ciudad de Buenos Aires* (Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1936).

16. Para un estudio profusamente documentado, ver: Cedodal (1999, pp. 127-150); la correspondencia transcrita (Dell'Oro Maini-Alberto Prebisch) da cuenta de la intervención del primero y su responsabilidad en la idea de tal construcción y elección del segundo. Ver también: *Antecedentes de la creación del Obelisco: resumen* (37 hojas mecanografiadas, 1936-1938, Biblioteca Esteban Echeverría, Ciudad Autónoma de Buenos Aires).

17. En el Archivo Herederos de Juan Antonio Spotorno, se conserva el Decreto de fecha 12 de enero de 1937 en el que consta que se «ha prescindido del requisito de licitación pública, en virtud de tratarse de una edición cuyas modalidades de orden artístico se han convenido directamente con la firma mencionada» (se trataba de los Talleres Gráficos Colón, de Francisco A. Colombo, quien presupuestó la impresión por 3.480 \$ m/n). La nota tiene membrete de la Municipalidad

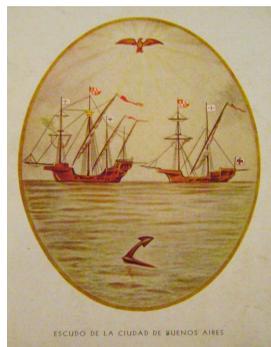


Figura 1. Escudo de la ciudad de Buenos Aires adjunto a la OM (3.12. 1923)



Figura 2. Grabado del Escudo de la Ciudad de Buenos Aires

orden a la que pertenecía, «y lo cual está sobre campo blanco; lo cual significaba el haber venido a este puerto con el fin y propósito firmes de ensalzar la fe católica y servir a la Corona Real de Castilla y León y dar, ser y aumentar los pueblos de esta gobernación (...)». (Carranza, 1926, p 25)

En 1649 Francisco de Láriz propuso un nuevo escudo, por entender que Buenos Aires no lo tenía, cuyos atributos fueron: en jefe la paloma del Espíritu Santo en halo mirando a su izquierda; en punta, en la superficie del río de aguas rizadas, un ancla de gran tamaño con cepo y arganeo acostada sobre su flanco derecho. La bordura ostentaba el nombre de la ciudad, con abreviaturas en monograma en alguna de las sílabas de sus palabras, que (completo) decía: «Ciudad de la Trinidad Puerto de Buenos Aires». En las actas del Cabildo de fecha 4 de mayo de 1744, sesión celebrada bajo la presidencia de Don Domingo Ortiz de Rozas consta la intención de hacer confeccionar un nuevo dosel, en el que figuraran las armas de la ciudad. Entre los estudiosos del tema, Enrique Peña (1944, p.23) infirió que se trataba del óleo conservado en la Sala Capitular del Museo del Cabildo. En este último aparecían dos barcos navegando de vuelta encontrada,

(...) con la paloma, símbolo del Espíritu Santo, arriba, volando de frente, y en las aguas un ancla sin cepo: la idea de un fondeadero con dos navíos anclados a palo seco en anchurosa rada, y para que esta intención no se confunda, los dientes de las anclas quedan visibles, descollantes en la superficie. La paloma blanca que se ostenta en el aire y entre las nubes es la representación del Espíritu Santo, o sea la síntesis de la Santísima Trinidad, nombre del puerto (*Ibidem*).

A partir de este dosel y la acuñación de medallas en 1747, con motivo de la proclamación y jura de fidelidad a Fernando VI como Rey de España y de las Indias en donde figura el escudo de la ciudad con los dos barcos, estos últimos se incorporaron de modo definitivo completando el elenco de atributos que se conservaron de ahí en más: dos naves, la paloma, el ancla y el puerto con las aguas rizadas. Para Peña (1944) no había documentación que respaldara la autorización para incluir los dos barcos e infirió que

de la Ciudad de Buenos Aires (Secretaría de Hacienda y Administración n° 302, Expte 492-S-1937), firmada y sellada (Román García. Encargado de Despacho de Hacienda, 1 folio).

debió deberse a la decisión del maestro platero que tuvo como modelo el óleo antes mencionado. En él los dos barcos, no formaban parte del escudo que era el que aparecía colgado del Toisón de oro. De todos modos, las medallas conmemorativas fueron las fuentes utilizadas en este primer estudio para dar cuenta de la configuración del escudo y la adopción de sus atributos. En 1852, una comisión de Educación (formada por Gabriel Fuentes, Emilio Agrelo y Domingo F. Sarmiento) aconsejó que se adoptara el escudo «con dos navíos anclados en mar espumoso, plateado, con una paloma volante en el medio, en campo celeste, que simboliza el Espíritu Santo» (el mismo de las medallas, pero sin el ancla). Finalmente se sancionó la mencionada ordenanza de 1923.

No fue ésta la primera vez que el *Convivio*, en la expresión de uno de sus exponentes más destacados, apelaba a las fuentes relacionadas con el Escudo de la ciudad de Buenos Aires. Ya en *El Patrón de Buenos Aires* [figura 3] —que había ilustrado la portada del n° 88 de *Criterio* (ejemplar del 7 de noviembre de 1929) y circulado también de modo autónomo en la muestra de 51 xilografías realizada en Amigos del Arte durante el mes de agosto de 1930—, en el espacio en el que se espera encontrar el término «de Tours», presenta una *estilización* del escudo de la ciudad de Buenos Aires —primera configuración del que circulará a partir de 1937, del mismo autor empírico, Juan Antonio (Spotorno)—.

Otra remisión a los escudos de la Ciudad ya por fuera de la estética del *Convivio*, pero al interior del universo católico fue la realizada en el marco de las publicaciones oficiales con motivo de la celebración del XXXII Congreso Eucarístico Internacional en 1934; al respecto el *Álbum del Congreso* (1935) presentaba una descripción del *escudo adoptado*:

Está hecho en forma de escudo porque el Santísimo Sacramento es nuestra defensa en la vida y en la muerte. Tiene como fondo nuestra bandera, símbolo de la Patria. Lo rodea una franja blanca y amarilla, colores de la insignia pontificia, para significar la unidad de los fieles con la obediencia al Vicario de Cristo. Su parte inferior está modelada conforme al escudo que Don Juan de Garay dio a la ciudad de la Santísima Trinidad y puerto de Nuestra Señora del Buen Ayre; un águila coronada cobijando bajo sus alas cuatro aguiluchos y sosteniendo en su garra una cruz roja. Es simbólico y profético: Buenos Aires surgió a la vida iluminada por los rayos de la Cruz redentora. En nuestro escudo, Buenos Aires, simbolizada por el águila, levanta con santo orgullo en la Hostia Eucarística a Cristo Rey, a quien cede su trono el sol de la Libertad para que sobre los pliegues de la bandera azul y blanca de la Inmaculada Concepción, Jesucristo Rey sea reconocido como Rey del mundo y aclamado Señor de la Humanidad (*Álbum del XXXII Congreso Eucarístico Internacional*, vol.1, 1935, p. 18)

Inspirado en el de Garay instituido para la Ciudad el 20 de octubre de 1580, presentaba un águila negra (que en el blasón de 1580 correspondía a las armas de Juan Ortiz de Zárate y de Torre de Vera y Aragón cuyos escudos también la presentaban) junto a cuatro aguiluchos (que remitían a las ciudades que Ortiz de Zárate se obligaba a fundar).¹⁸ La presencia de la cruz y la corona se fundamentaba en «haber venido a este puerto con fin y propósito firme de ensalzar la fe patriótica [la cruz de Calatrava] y servir a la corona de Castilla y León [la corona]» (Peña, 1944, p.16). El distintivo del Congreso así utilizaba el diseño del primer escudo de la ciudad fundada por Juan de Garay el 11 de junio de 1580 como Santísima Trinidad y puerto de Nuestra Señora del Buen Ayre. La clara diferencia era la importancia que adquiriría la custodia con el anagrama de Cristo (en reemplazo de la cruz de Calatrava) ubicada en la parte central y superior muy por encima del águila con corona.¹⁹ Ésta última ocupaba el sector inferior derecho y su cabeza ya no estaba orientada a siniestra como en el primer escudo de la Ciudad sino hacia la diestra (en heráldica, derecha e izquierda son los

18. Los antecedentes documentales y esta interpretación constan en Peña (1944, p. 9-16); ver también Carranza (1926, p. 25).

19. En el escudo de 1580, la cruz se ubicaba también más alta que la corona (conforme se indicaba en el Acta) pero la distancia era menor.

del escudo y su portador) y por último, presentaba la bandera argentina de fondo y la inclusión de los colores papales.²⁰

Si bien la intervención del *Convivio* en la estética visual del tal congreso no fue significativa (de ese período, sólo se convocará a Juan Antonio Spotorno para el diseño del escudo de la Acción Católica Argentina), estos antecedentes dan cuenta del interés en relacionar la simbología fundacional con la religión católica, estrategia a la que no fue ajena el *Convivio*.

20. El distintivo o escudo circuló en prendedores de metal (bronce esmaltado) fabricado por Gottuzo y Piana; en medallas de bronce (con la virgen de Luján en la contracara, 3 cm de diámetro); o en bronce y medidas de 28 x 23,7 cm, (distribuido por Escasany S.A.), entre otros formatos.

El escudo ciudadano como «sacra» evangelización

Conforme consignamos en el apartado anterior, un antecedente de interés que es posible considerar en la formulación del *Escudo de la Ciudad de Buenos Aires* de 1937, es *El patrón de Buenos Aires* (Juan Antonio, 1929) [cfr. figura 3].

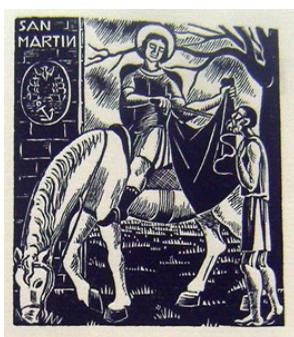


Figura 3. Juan Antonio (Spotorno), *El patrón de Buenos Aires*, 1929 (xilografía 9 x 8 cm)

El primer modo de producción signica,²¹ *i.e.* el esfuerzo físico realizado para producir la expresión —y que será común en la producción xilográfica— es el de reconocimiento de *improntas* (huellas); en el caso, el trabajo físico se concentra en el trazado de líneas para presentar lo que el lector percibe como sombras, volúmenes y demás incisiones que establecen los blancos de la estampa; la relación tipo-espécimen es a medio camino entre *ratio facilis* y *difficilis*, pues si bien tanto el productor como el lector pueden identificar el tipo expresivo remitiéndolo a una causa con la que se vincula sobre la experiencia más o menos codificada, la dificultad de su reproducción, réplica o sustitución no es extrema (aunque tampoco mínima). Otro modo de producción signica que es posible advertir (privilegiado en los textos visuales del *Convivio*), es la reproducción de *estilizaciones*: aquello que el lector identifica como círculo blanco sobre la cabeza de una figura humana masculina, complementada por (la también reproducción de) *unidades combinatorias* —*i.e.* inscripción «San Martín»—, es una aureola, atributo propio de los santos en la enciclopedia religiosa católica, como resultado de una convención transmitida culturalmente como contenido nuclear (CN).

21. Para una descripción y lectura detallada de las herramientas metodológicas propuestas por Umberto Eco, ver Niño Amieva y Mancuso (2016).

Como antes consignamos, en el espacio en el que se espera encontrar el término «de Tours», presenta una estilización del escudo de la ciudad de Buenos Aires que respeta los atributos exigidos: elipse, paloma, dos barcos y un ancla, si bien con alteraciones por lo que es menos una *recreación* y más una *versión* (Pareyson 1954). En efecto, en este sector, la estilización del ancla completa y la pregnancia del diseño, la aleja de las disposiciones de la ordenanza del 3 de diciembre de 1923 que establecía su configuración «medio sumergida con la parte de la caña y una uña fuera de la superficie», como indicador de ciudad puerto y fondeadero; aquí su diseño en forma completa (sin sumergir) la acerca al áncla cruciforme, esperanza de salvación en la simbología católica.

De igual modo la estilización de los barcos, presentados de frente y costado, altera la composición establecida en la mencionada ordenanza. El carácter de producción artística del grabado que incluía tal *versión* habilitaba la misma sin mayores inconvenientes y configura un antecedente del escudo incluido en la cubierta y portada de un texto oficial de la municipalidad en el que las restricciones podrían haber sido mayores. En el lateral opuesto, la *estilización* de un árbol sin hojas posibilita identificar la estación del año o el clima invernal que justifica la entrega de una parte del abrigo al segundo personaje, tal es la escena presentada: se trata de la limosna de la capa al mendigo en Amiens (de las más reiteradas, además, en la iconografía de San Martín de Tours).

Identificada la *enciclopedia* que convoca el texto, la misma prescribe el uso del blanco como indicador de incorporeidad que, en el caso en análisis, se advierte en la estilización del caballo y de la aureola. El texto no pretende mayores correcciones al tipo cognitivo y contenido nuclear de su lector y junto a la enciclopedia de los santos, convoca a la de la heráldica, disciplina que comprende los blasones y escudos de patronato. Justamente la inclusión del escudo no es menor y receta la tradición de incorporar rasgos de contemporaneidad o deslizamientos temporales en las escenas de las representaciones de San Martín de Tours. *El texto afirma el patronato de un santo sobre una ciudad (Buenos Aires) remitiendo al rol fundacional de la iglesia católica en sus orígenes.*

Asimismo, la proposición del texto es también la de un personaje que en su época, frente a los restos de paganismo todavía subsistentes, adoptó una actitud «extraordinariamente dinámica y combativa»; particularmente a través de su programa de renovación pastoral, el que consistió en la reunión de «los tres tipos de santidad entonces conocidos: el de los ascetas, que encarnó en su austeridad y penitencia; el de los pontífices, como obispo de Tours, y el de los misioneros, por la actividad que como tal desarrolló».²²

La emergencia y circulación de esta imagen se da en un momento en el que el universo católico en general y la Iglesia en particular, comenzaba a afirmar de un modo público y decidido su interés en torno a cuestiones temporales y civiles, avanzando en una apertura hacia el campo del nacionalismo crítico a la tradición liberal, con la intención de cooptar sus «cuadros». Estos últimos encontraron en la institución religiosa un espacio de reflexión con coincidencias en torno a temas y problemas que se irán ampliando a medida que avance el período.

Centrándonos ahora en la versión del escudo en análisis [figura 4], es posible advertir que, si bien respeta los atributos de la ordenanza de 1923, reserva el blanco para la estilización de la paloma cuya configuración ha adquirido importancia en relación con los escudos previos: la estilización la presenta de frente —conforme prescribía la ordenanza— pero con su cabeza orientada hacia la derecha; la curvatura del ancla o áncora y el negro pleno de la misma, equilibra el planteo de la imagen. Mediante la reproducción de *estilizaciones* como modo de producción signica, en los que la relación tipo espécimen es a medio camino entre *rattio difficilis* y *facilis*, el modo de articulación es de unidades gramaticalizadas preestablecidas, hipercodificadas con diferentes modalidades de pertinentización, el texto propone una negociación con su lector de tipos cognitivos, contenidos nucleares y molares.

Las enciclopedias convocadas son las de la heráldica cívica y la de la religión católica; hay una intención en el texto de afirmar, subrayar, la dimensión advocativa (religiosa) frente al carácter que el escudo había adquirido por entonces, más arqueológico —histórico-topográfico— (claro que sin dejar de ser advocativo). En definitiva, si bien la lectura en clave cívica de la paloma (por el nombre «Ciudad de la Trinidad Puerto de Buenos Aires» y el símbolo de la Trinidad, el Espíritu Santo), las naves (carabela y bergantín asociados a la «conquista») y el ancla (utilizada en la heráldica para indicar ciudades con puerto

22. Cfr. *Gran Enciclopedia Rialp*, 1991: entrada «Martín de Tours». Cabe destacar que en los años inmediatamente posteriores a la producción de esta imagen, el Patrono de Buenos Aires fue objeto de cierta atención: a la construcción de la capilla de igual nombre en Palermo, erigida canónicamente el 15 de diciembre de 1931 por el Arzobispo Santiago Copello, durante el gobierno militar de José Félix Uriburu, (su construcción finalizó en 1934, los arquitectos actuantes fueron Juan Manuel Acevedo, Alejandro Becú y Pablo E. Moreno) se le sumó la colocación de una estatua en la Plaza San Martín de Tours en el barrio Recoleta en el marco del *Cuarto Centenario de la Fundación de Buenos Aires*: réplica de la talla de madera perteneciente a la escuela flamenca, de 80 cm de alto y que se conserva en el Museo de Arte Español Enrique Larreta. La estatua colocada en la plaza es del escultor Armando Bucci, mide dos metros, es de bronce y pesa 700 kg.



Figura 4. Juan Antonio (Spotorno), *Escudo de la Ciudad de Buenos Aires*, 1937, xilografía

de mar) sigue siendo posible, la versión de 1937 activa la lectura en clave religiosa y en línea con su configuración original: la paloma, las naves y el ancla forman parte de la simbología cristiana desde la época paleocristiana; la pregnancia que adquiere el símbolo del Espíritu Santo y la orientación a la derecha de su cabeza, la solidez y tamaño del ancla en la estilización de las aguas, que aquí aparecen encrespadas, remiten a las primeras configuraciones del blasón acentuando el componente espiritual y religioso propio de ese contexto fundacional.

La versión de este escudo circuló profusamente; fue incluida en *Xilografías de Juan Antonio*, editado por Convivio (1939, p. 159); *Xilografías porteñas por Juan Antonio*, a cargo de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (1947, fig.2); *Xilografías de Juan Antonio*, bajo el sello Criterio (1953, fig. 82), se reprodujo en numerosas impresiones oficiales de la municipalidad, tales como la de la temporada al aire libre del Teatro Colón de 1941 [figura 5], en cuyos sucesivos programas de ópera figuró otra imagen de Juan Antonio.

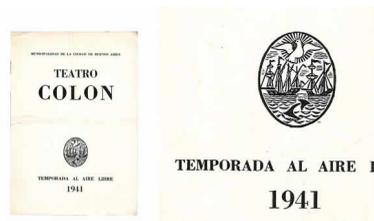


Figura 5. Programa Teatro Colón, temporada al aire libre, 1941 [derecha: detalle de la versión del *Escudo de la Ciudad de Buenos Aires*, de Juan Antonio (Spotorno)]

Por un decreto municipal de mayo de 1944,²³ se dejó establecido que el uso del Escudo Municipal debía ajustarse

23. N° 1.886/944, BM 7.161, publicado el 13 de junio de 1944.

(...) estrictamente a los términos y dibujo del mismo, previsto por la Ordenanza del 3 de diciembre de 1923, cuyo facsímil puede ser consultado en el Archivo y Biblioteca Municipal y en el folleto titulado el Escudo de Armas de la Ciudad de Buenos Aires, de don Enrique Peña, recientemente reeditado (artículo 1°).

Asimismo, se dispuso que «La Dirección de Suministros y las Reparticiones en general rechazarán todo impreso en el cual aparezca un escudo municipal que no observe las características oficialmente establecidas» (artículo 2°).

Otra versión que circuló, particularmente en las tapas de la serie Cuadernos de Buenos Aires y en sus reediciones en los años 60, fue el de autoría de otro concurrente al *Convivio*, Guillermo Buitrago [figura 6]; increíblemente la aureola de la paloma aparece oscurecida; esto sucedió en algunos de los ejemplares de las primeras ediciones. Posteriormente (en las reediciones de fines de los años 60) la aureola apareció en blanco.



Figura 6. Guillermo Buitrago, *Escudo de la Ciudad de Buenos Aires*

No obstante, la versión de Juan Antonio (Spotorno) no dejó de circular (ver, por ejemplo, los catálogos del Salón Municipal de Artes Plásticas «Manuel Belgrano» o los sucesivos programas del Teatro Colón), si bien nunca se incluyó en los Digestos Municipales como modelo. El sitio web actual del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, incluye la versión de Juan Antonio (Spotorno), sin dar datos de su autoría y como vigente hasta el 2003.²⁴ No tuvo tal versión, una admisión municipal oficial (pues reiteramos, no aparece incluido en los sucesivos Digestos de la Municipalidad, en los que sí se reproduce el consignado en la figura 2).

24. Cfr. <http://www.buenosaires.gob.ar/noticias/la-ciudad-de-buenos-aires-cumple-434>

Conclusiones

El temprano y eufórico señalamiento del *Convivio* como «un desbordamiento de la vida misma de los Cursos»,²⁵ comenzó a adquirir visos de realidad efectiva y una lectura de la reacción de estos últimos o de la jerarquía eclesiástica da cuenta de la percepción problemática de esta expansión —posiblemente como residuo de la inicial disputa en torno a *Criterio* y la consecuente emergencia de *Número*— (Niño Amieva 2015). No obstante, la *afirmación* del *Convivio* comenzará a producirse en los años siguientes: la Circular Informativa Bibliográfica de los *Cursos* de Cultura Católica, dará cuenta de un modo más diligente de sus actividades (que abarcaban las artes plásticas, teatrales y musicales); en la formación de los alumnos de los *Cursos* las propuestas arquitectónicas y los programas «decorativos» de los edificios religiosos fueron delegados en personajes relacionados con el grupo de *Convivio* (Alberto Prebisch, Dimas Antuña).²⁶ A su vez los *Cursos* receptaron iniciativas que habían sido más habituales en el ámbito del grupo,²⁷ tal la reflexión sobre la historia colonial y argentina y su reescritura como alternativa a la historia oficial en manos del liberalismo.²⁸

25. *CIB*. (1928). (20), 43.

26. *CIB*. (1935). (28), 36.

27. V gr. el artículo de Ezcurra Medrano (1933) en el que se leían las intenciones de reconstruir el imperio colonial francés en el Río de la Plata y se destacaba la acción de Rosas en su obstaculización; una expresión previa y más experimental en: Ezcurra Medrano (1930).

28. En este marco es posible de leerse la decisión de los Cursos de inaugurar la Sección de Historia Argentina, dirigida por el padre Furlong. Sus objetivos eran sugeridos por el Director: «(...) ¿no podría la Sección de Historia proponerse como obra de conjunto la ratificación de la historia colonial y argentina hecha por el liberalismo y la valorización de los personajes, hechos y tendencias que por no estar en la línea del liberalismo han sido falseados o erróneamente interpretados o relegados a planos secundarios? (...) nada semejante se ha intentado de una manera sistemática. Además, es urgente desde todo punto de vista para la formación de la conciencia nacional, y los Cursos faltarían a sus deberes si en un momento de tan fecunda revisión histórica como el actual, no dijese su palabra en un punto que, siendo el más esencial, es sin embargo el menos considerado» —*CIB*. (1935). (28), 42-43—.

La percepción de la dimensión política del *Congreso Eucarístico* se manifestaba también en un renovado intento de expansión de los *Cursos* a partir de emprendimientos de sus miembros, y particularmente de los partícipes del *Convivio*, como la apertura de Institutos similares en La Plata o Salta.

Asimismo, en la instancia de despedir a un personaje fundamental en el proceso de construcción hegemónica de una cultura católica, tal Monseñor Cortesi, cuyos esfuerzos para permanecer en el país no habían dado resultado (Zanatta, 1996, p.178) el obsequio elegido fue un óleo titulado *Nuestra Señora del Buen Ayre* de un miembro del *Convivio* (J. A. Ballester Peña), obra que además la publicación oficial de los *Cursos* —por primera vez— reproducía en sus páginas.²⁹

29. Cfr. *CIB*. (1936). (29), 51.

Recapitulando lo anterior, esta *afirmación* (en el sentido de expansión) del *Convivio* se daba en un contexto complejo al interior del campo católico y socio político y cultural conflictivo: la Guerra Civil Española, las discusiones con Jacques Maritain —hasta entonces considerado padre intelectual de los teóricos del grupo—, la primera huelga

general (iniciada por los trabajadores de la construcción), y posteriormente el inicio de la Segunda Guerra Mundial, configuraban datos de hecho que exigían definiciones.

Es en el marco de tal expansión que es posible leer la acentuación de la dimensión advocativa (religiosa) como acción signífica destinada a contrarrestar la secularización, operada en la lectura e imagen del blasón de la ciudad de Buenos Aires. La proposición sobre la dimensión *comunitaria* (concebida como *communitas* espiritual, *i.e.* religiosa, *i.e.* católica) se advertía en la versión de este *Escudo de la Ciudad de Buenos Aires*. Utilizamos aquí el término tal como lo postula Pareyson; lejos del calco (copia) y de la recreación (obra nueva), estas operaciones consisten en la traslación de una obra de un medio a otro, manteniendo la identidad de aquella (1987, p.61) y que se caracterizan por dos elementos: la interpretación y la materia nueva: «Traducción, adaptación, versión significan prestar a una obra, mediante la interpretación, una materia nueva» (*Ibidem*, p. 61-62). En esta propuesta, la interpretación es decisiva en cuanto garantiza la identidad al mismo tiempo que explica la novedad: «como realización tiene a la vez un carácter de fidelidad y creatividad, porque por un lado se propone presentar la obra misma y por otro sacar de ella una nueva imagen» (*Ibidem*, p. 62). Las posibilidades de recreación eran mínimas bajo el riesgo de disminuir las probabilidades de su reproducción y con ello efectividad. Luego, en los límites de la edición (Pareyson 1954) el desafío consistía en revitalizar sentidos presentes en el texto original.

La versión del escudo de Spotorno comenzaba así un largo periplo como imagen institucional de la Ciudad de Buenos Aires, que persistirá hasta el siglo XXI, imponiéndose su uso en la práctica.

Referencias

- » Altamirano, C. (Dr.). (2010). *Historia de los intelectuales en América Latina. II. Los avatares de la «ciudad letrada» en el siglo XX*. Buenos Aires: Katz.
- » Bajtin M. M. (1997). *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores*. Barcelona, Anthropos.
- » Bernetti, J. L. y Puiggros, A. (2006). *Historia de la Educación en Argentina- Peronismo, cultura política y educación (t.V)*. Buenos Aires: Galerna.
- » Bertelloni, F. (2008). La vida y el periplo intelectual de Dante. En Dante Alighieri. *Convivio* (pp. XXI y ss). Buenos Aires: Colihue.
- » Cedodal (2006). *Alberto Prebisch. Una vanguardia con tradición*. Buenos Aires: Cedodal.
- » Devoto F. (2006). *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia* (primera reimpresión revisada y corregida). Buenos Aires: Siglo XXI.
- » _____ (2010). Los proyectos de un grupo de intelectuales católicos argentinos entre las dos guerras. En C. Altamirano (Dr.). *Historia de los intelectuales en América Latina. II. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX* (pp. 349-371). Buenos Aires: Katz.
- » Deleuze G. & Guattari F. (1980). *Mil Plateaux*. Paris: Minuit.
- » Di Stefano R. y Zanatta L. (2000). *Historia de la Iglesia argentina*. Buenos Aires: Grijalbo, Mondadori.
- » Eco, U. (1975). *Trattato di Semiotica Generale*. Milano: Bompiani.
- » _____ (1995). *Semiótica y filosofía del lenguaje* (2ª ed.). Barcelona: Lumen (trabajo original publicado en 1984).
- » _____ (1997). *Kant e l'ornitorinco*. Milano: Bompiani.
- » _____ (1999). *Lector in fabula*. Milano: Bompiani (trabajo original publicado en 1979)
- » _____ (2007). Perspectivas de una semiótica de las artes visuales. *Revista de Estética*, 2, 5-14 (Trabajo original publicado en 1979)
- » Funes, P. (2006). *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte Latinoamericanos*. Buenos Aires: Prometeo.
- » Ghio, J. M. (2007). *La iglesia católica en la política argentina*. Buenos Aires: Prometeo.
- » Gramsci, A. (1975). *Quaderni del carcere*, (a cura di Valentino Gerratana). Torino: Einaudi, 4 vol,
- » Lotman, I. & Uspenski, B. A. (2000). Sobre el mecanismo semiótico de la cultura. En I. Lotman. *La semiosfera. Semiótica de las artes y de la cultura III* (pp. 168-193). Madrid: Cátedra.
- » Mancuso, H. R. (2005). *La palabra viva. Teoría textual y discursiva de Michail M. Bachtin*. Buenos Aires: Paidós.
- » Mancuso, H. R. (2010). *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*. Buenos Aires: SB.

- » Mancuso, H. R. (2011). Constelaciones textuales y responsivas entre anarquismo y nacionalismo del centenario a la posguerra. En F. Mallimaci y H. Cucchetti, compiladores. *Nacionalistas y nacionalismos. Debates y escenarios en América Latina y Europa* (pp. 63-86). Buenos Aires: Gorla
- » Maturo, G. (1999). *Marechal, el camino de la belleza*. Buenos Aires: Biblos.
- » Mc Gee Deutsh, S., (2005). *Las derechas. La extrema derecha en la Argentina, Brasil y Chile 1890- 1939*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- » Niño Amieva, A. (2015). El grupo Convivio en *Número* y la definición de un programa estético-artístico del catolicismo argentino (1930-1931). *AdVersus*, 12 (28), 69-108. Recuperado de: <http://www.adversus.org/indice/nro-28/articulos/XII2804.pdf>
- » Niño Amieva, A. L. Mancuso H. R. (2016). Lineamientos de una metodología semiótica de análisis visual. *AdVersus*, 13 (31) 48-86. Recuperado de: <http://www.adversus.org/indice/nro-31/articulos/XIII3102.pdf>
- » Pareyson, L. (1954). *Estetica. Teoria della formatività*. Turin: Edizioni di «Filosofia».
- » _____ (1987). *Conversaciones de estética*. Madrid: Visor.
- » Peirce Ch-S. (1892). The Law of Mind. *The Monist*, 2, 533-559 (reproducido en CP 6.102-163).
- » Touris, C. y Ceva, M. (coordinadoras) (2012). *Los avatares de la nación católica*. Buenos Aires: Biblos.
- » Zanca J. M. (2012). Los Cursos de Cultura Católica en los años veinte: apuntes sobre la secularización. *Prismas*, 16 (2), 199-202.
- » _____ (2013). *Cristianos antifascistas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- » Zanatta, L. (1996). *Del Estado liberal a la nación católica. Iglesia y Ejército en los orígenes del peronismo. 1930-1943*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.
- » Zanatta, L. (2015). *La larga agonía de la nación católica*. Buenos Aires: Sudamericana.
- » Zuretti, J.C. (1972). *Nueva historia eclesiástica argentina*. Buenos Aires: Itinerarium

Fuentes primarias

- » Publicaciones periódicas (Buenos Aires, Argentina)
- » *Baluartes* (1933-1934) Buenos Aires, Argentina.
- » *Circular Informativa Bibliográfica de los Cursos de Cultura Católica* (1927- 1939)
- » *Número* (1930-1931)
- » *Álbum del XXXII Congreso Eucarístico Internacional*. (1935). Buenos Aires: Comité Ejecutivo del XXXII Congreso Eucarístico Internacional, 2 vol.
- » Carranza, A. B. (1926). *La cuestión capital de la República*. Buenos Aires: Rosso.
- » Derisi, O. N. (1983). *La Universidad Católica Argentina en el recuerdo: a los 25 años de su fundación*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.
- » Ezcurra Medrano, A. (1930). Dos palabras. *Número*, (2), 11.
- » _____ (1933). El móvil de Francia en el Bloqueo de 1838. *Baluartes*, (13),19-21.
- » Juan Antonio (Spotorno). (1939). *Xilografías de Juan Antonio*. Buenos Aires: Convivio.

- » _____ (1947). *Xilografías porteñas*. Buenos Aires: Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires
- » _____ (1953). *Xilografías Juan Antonio*. Buenos Aires: Criterio.
- » Marechal, L. (1937). *Historia de la calle Corrientes*. Buenos Aires: Municipalidad de Buenos Aires.
- » Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. (1936). *Cuarto Centenario Fundación Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: MCBA.
- » Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires – MCBA (1939). *Digesto Municipal de la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: MCBA.
- » Payró, J. (1944). *Veintidós pintores. Facetas del arte argentino*. Buenos Aires: Poseidón.
- » Pécora, O y Barranco, U.O. (1943). *Sesenta y cinco grabados en madera. La Xilografía en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Ediciones Plástica.
- » Peña, E. (1944). *El escudo de armas de la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.
- » Rivero De Olazábal, R. (1986). *Por una cultura católica*. Buenos Aires: Claretiana
- » Sánchez Sorondo, M. (2001). *Memorias. Conversaciones con Carlos Payá*. Buenos Aires: Sudamericana.

