

S E P A R A T A

Segunda Época
año XVII / n° 27 / diciembre de 2020



Creencias y devociones, festividades y costumbres

María Alba Bovisio / Metáforas animales en el arte del NOA prehispánico:
imágenes del poder sagrado

Sergio Barbieri / La fe convertida en objetos: los exvotos de la Argentina, un arte
popular poco conocido

María Alejandra Lanza / Mirar las flores y pintar con ellas: La naturaleza como
cuerpo de las ermitas del Vía Crucis de Tilcara

Luciano Rondano / Entre lo sagrado y lo profano: fiestas populares en los Salones
Nacionales de Bellas Artes, 1911-1960

Adriana Armando / Dos artistas y algunos recorridos: notas sobre Alfredo Guido y
Nicolás Antonio de San Luis

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario

María Alba Bovisio* / Metáforas animales en el arte del NOA prehispánico: imágenes del poder sagrado

“Los hombres solo *hacen* en parte lo que el animal es enteramente”

Frank Hamilton Cushing

En el arte andino prehispánico, vinculado a prácticas rituales, son frecuentes las iconografías que integran en un ser a varios animales o que combinan lo humano y lo animal,¹ en este último caso se las ha asociado con los procesos de transformación chamánica, y en el primero, con imágenes de posibles deidades. El propósito de este texto es profundizar esta clave interpretativa a través del análisis de un caso concreto: la producción cerámica del Noroeste argentino (NOA) durante el período Medio (600-1000), a partir de las siguientes preguntas: ¿qué rol le cabe a los animales en la configuración del orden cosmológico? ¿Qué principios cosmológicos materializan las imágenes que integran humanos y animales presentes en objetos involucrados en prácticas ceremoniales? Al encarar este análisis las variables que se consideran son cómo se plasma en las imágenes la experiencia que los humanos tienen de los animales y qué procedimientos retóricos se ponen en juego.

Quimeras andinas: metáforas + metonimias

El antropólogo Carlo Severi, ha llamado la atención acerca de la eficacia de las imágenes quiméricas² en la trasmisión de contenidos cosmológicos a lo largo del tiempo. Retomando la pregunta de Aby Warburg, frente a la pervivencia del símbolo de la serpiente,³ acerca de qué hace perdurables a las imágenes, sostiene que el mecanismo de configuración de la quimera que “asocia [...] en un solo cuerpo la imagen de elementos provenientes de cuerpos diferentes”,⁴ le confiere un poder particular en virtud de las operaciones mentales que su decodificación demanda, en tanto se ponen en juego relaciones entre lo visible (las partes representadas) y lo invisible (los cuerpos a los que corresponden esas partes). El desciframiento de la quimera implica no solo reconocer los seres aludidos que se articulan en uno solo sino comprender/saber cuáles son las relaciones que justifican esta articulación.

Ahora bien, respecto de los procedimientos a través de los cuales en un solo cuerpo se asocian partes de cuerpos diferentes, distingo dos que dan como resultado dos tipos de cuerpos: el “híbrido” y el “metafórico”. Tomemos como ejemplo del primero, una de las imágenes de la Quimera griega pintada en un plato de figuras rojas de Apulia, s. IV a.C. (figura 1) y del segundo, la imagen de una de las losas grabadas que se ubicaban en patios, paredes y cornisas del templo de Chavín de Huántar, en la sierra norte del Perú, s. XIII-V a.C. (figura 2). En el primer caso, podemos ver un animal fantástico que tiene un cuerpo de león pero con mamas que pueden corresponder a las de una leona o una cabra, dos cabezas, una de macho cabrío y otra de león, y una cola que termina en una cabeza de serpiente. El proceso de configuración de este icono se basa en la *adición* de partes de seres existentes que dan

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario
ISSN 2591-569X

Director:
Guillermo Fantoni

Coordinación editorial:
Elisabet Veliscek

Comité de Asesores Externos:
Roberto Amigo, José Emilio Burucúa, Silvia Dolinko, Ricardo González, Ana Longoni, Laura Malosetti Costa, Mariano Mestman, Marcelo Nusenovich, Marta Penhos, Irina Podgorny, Gabriela Siracusano, Diana Wechsler, Clementina Zablosky.

Correspondencia:
Dorrego 124
2000 Rosario
Argentina
e-mail: adrianayguillermo@express.com.ar

Portada: Rodolfo Cascales, *Terminó el carnaval* (fragmento), catálogo del XLVI SNBA, 1956, Museo de Bellas Artes Benito Quinquela Martín.

como resultado un ser híbrido. En el segundo caso, la estructura del cuerpo del personaje, que ha sido interpretado como una de las versiones de la Deidad principal de Chavín,⁵ remite a un antropomorfo en tanto presenta una simetría axial, vertical, especular, es bípedo, y posee cabeza, torso y miembros inferiores y superiores. Pero se trata de un ser antro-po-zoomorfo puesto que, a través de un proceso de *sustitución*, ese cuerpo presenta partes que corresponde a ciertos animales: los dientes humanos están reemplazados por dientes felínicos con colmillos, los pies, por garras de falcónidas (águilas o halcones), los cabellos, por serpientes entrelazadas. No vamos a detenernos en el análisis interpretativo de esta iconografía, lo que me interesa es señalar que el proceso de configuración de la imagen de la deidad se funda en un procedimiento metafórico en tanto opera por sustitución.



Figura 1: Quimera. Plato de figuras rojas de Apulia, Italia. Cerámica, diámetro: 21,4 cm, ca. 350-340 a.C. Museo del Louvre. Tomado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chimera_Apulia_Louvre_K362.jpg



Figura 2: Losa del "Dios Sonriente", piedra grabada. Sitio de Chavín de Huantár. Sierra norte del Perú. 1200-400 a.C. Foto y dibujo de la autora.

John Rowe propuso analizar la iconografía chavín⁶ a partir del concepto de *kenning*, metáfora propia de la antigua poesía nórdica, que se remonta al año 100, dedicada a los mitos, relatos sobre los dioses desde el origen del mundo, y a las sagas, aventuras de los héroes. Los poemas eran cantados en las ceremonias de iniciación de los jóvenes que pasaban a la edad adulta. El término deriva del verbo "conocer"⁷ y refiere a un tipo particular de metáforas que no funcionan por una comparación que establece una analogía entre dos términos disímiles a los que se atribuye algún rasgo semántico común⁸ sino que sustituyen

al signo a través de una suerte de perífrasis determinada por un contexto de referencia muy específico: los relatos míticos y las sagas. Rowe propone entender como *kenning* los motivos iconográficos que en la iconografía chavín funcionan por sustitución, como por ejemplo, las bocas felínicas en lugar de la boca de cualquier tipo de ser (ave, antropomorfo, serpiente, etc.) y sostiene que la explicación al sentido de estas imágenes muy probablemente estuviese en la tradición mítica oral, que se ha perdido.⁹

Si bien creo que no podemos identificar directamente los procedimientos retóricos de configuración de los signos icónicos con los de los signos lingüísticos, hay una serie de características del funcionamiento de los tropos de la poesía nórdica que pueden servir para elaborar hipótesis válidas para casos como el de las imágenes chavín. Por un lado, la idea de metáforas que aluden al conocimiento no solo de una convención sino de un relato que da cuenta de la historia y la cosmovisión de un pueblo; por otro, el funcionamiento de esas metáforas en un contexto ritual. Coincido con Rowe respecto a que la iconografía chavín remitiría a mitos cosmológicos y cosmogónicos que se transmitían oralmente y se plasmaban en los textos plásticos (lítica, cerámica, textiles, orfebrería, etc.). Los artistas que realizaban estas obras, de modo análogo al de los poetas escandinavos, participaban de esos conocimientos mítico-religiosos e históricos. Pero, además, esta consideración se puede hacer extensiva a otros casos del arte andino, incluido el de la producción del NOA objeto de este trabajo.¹⁰

Volviendo al procedimiento de configuración de estos "cuerpos metafóricos", este se caracteriza por la combinación de la metáfora con la metonimia de la parte por el todo,¹¹ en tanto las sustituciones se hacen con partes de cuerpos que remiten a un todo identificable: serpientes, felinos, falcónidas, etc. En este sentido, en el caso de la imagen de la deidad chavín (figura 2), a través de ese procedimiento, el cuerpo antropomorfo *deviene* un cuerpo antro-po-zoomorfo.

Estas operaciones, metáfora y metonimia, se fundan en la lógica de la analogía en tanto se establecen equivalencias entre la sustitución y lo sustituido, en la primera, y entre la parte y el todo, en la segunda. Razonar "por analogía" implica, tal como señala Godelier, establecer correspondencias entre todos los aspectos y niveles de la realidad natural y social.¹² Desde esta perspectiva no hay realidades unívocas, y a través de operaciones metafóricas y metonímicas se condensan sentidos complejos y múltiples que se atribuyen a las diversas entidades existentes en el universo. Las iconografías de cuerpos metafóricas dan cuenta de un modo de concebir equivalencias ontológicas entre lo humano, lo no humano y lo supra humano. Al respecto, Descola, señala que la oposición entre naturaleza y cultura carece de sentido para las culturas no modernas puesto que es un "esquema de objetivación del mundo" que surge, justamente, en seno del desarrollo de la sociedad occidental moderna.¹³ El antropólogo establece sus, ya célebres, modelos ontológicos donde el naturalismo moderno sería uno de ellos. No me voy a detener en la reseña de estos modelos que han sido largamente discutidos y explicados por el autor y sus exégetas en numerosos

trabajos¹⁴ sino que me voy a “apropiar” parcialmente de uno de los modelos del autor susceptible de vincularse con la problemática que se está encarando: el del analogismo, en tanto supone concebir una red de relaciones que articulan todo lo existente, tanto en su dimensión material como ideal.¹⁵ Este sería el modelo ontológico¹⁶ que subyace en la lógica de la metáfora y la metonimia y que, como veremos en el próximo apartado, se corresponde con la lógica que sustenta el culto a las *wakas* que articula las sociedades andinas.

El culto a las *wakas* en el mundo andino

Numerosas investigaciones acerca de las culturas andinas prehispánicas, entre las que se cuentan las del Noroeste argentino, permiten afirmar que la organización socio-política y económica se sustentó en el culto a las *wakas*-antepasados,¹⁷ fundadores del linaje que detenta la autoridad de una unidad territorial y parental y vela por su continuidad y prosperidad.¹⁸ Esta cita del padre Cristóbal de Albornoz¹⁹ resulta elocuente acerca de la particular naturaleza de las *wakas* y de su existencia desde épocas pre incaicas:

...el principal genero de guacas que antes que fuesen sujetos al ynga tenían, que llaman *pacariscas*, que quieren dezir criadoras de sus naturalezas. Son en diferentes formas y nombres conforme de las provincias: unos tenían piedras, otros fuentes y ríos, otros cuebas, otros animales y aves e otros géneros de árboles y de yervas y desta diferencia tratan ser criados y descender de las dichas cosas...²⁰

Defino *waka*, entonces, como toda entidad sagrada que puede asumir diversas corporalidades (humana, animal, vegetal, pétreo, etc.) que, además, no es fija sino que puede devenir en otras. Este pasaje del tratado de extirpación de idolatrías del jesuita José de Arriaga²¹ es ilustrativo acerca de las transformaciones y mutaciones de las *wakas* y las relaciones de parentescos que involucran a seres de diversas condiciones: humano, animal, vegetal, mineral...:

...*Huaina yura*, hijo de *Apu Yurac* [...] me dixerón que se avia convertido en halcón luego, que tuvo hijos, y que este halcón estava en dicho lugar, donde mandé cavar y a un estado se halló un deposito a modo de boveda un halcón de piedra sobre una planchilla de plata, rodeado de muchas *conopas* [...] muchos saxrificios y una trompeta. Aqui cerca estavan quatro cuerpos enteros y secos [...] que [dicen] son hijos de esta *huaca*, y progenitores de todos los de este *ayllo*²²

Esta multiformidad, a mi juicio, responde al principio de que las cosas son en un *continuum* ontológico, vale decir, todo lo que está en el mundo participa del mismo principio vital otorgado por las *wakas*, entidades dadoras de vida (“criadoras de sus naturalezas”) y en este sentido el concepto de *waka* está indisolublemente ligado al de ancestro en tanto origen de la vida del grupo en su conjunto humano y no-humano, tal como podemos leer en el informe de esta

Carta Anua de Lima fechada en 1614:

[Llivia Cancharco] Habiendo sido el primer cacique de aquella provincia, habían aprendido de sus mayores, por la fama y las historias que les escucharon, que él había sido fundador del género humano, que era quien daba la vida, productor de todas las plantas y de las mieces, el que daba la lluvia, el hacedor único de todos los alimentos necesarios para la conservación el vida humana...²³

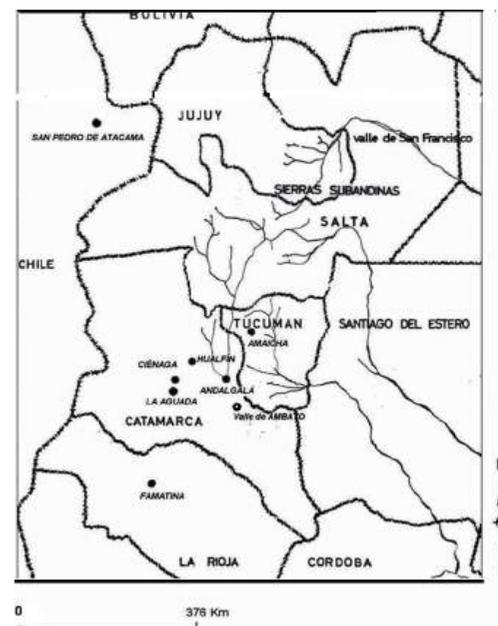


Figura 3: Mapa del NOA con los sitios referidos en el artículo.

Ese ancestro mítico supera la condición humana e individual y se constituye en una red de relaciones, asociadas a la génesis espacio-temporal del grupo y a su identidad, que involucran a los fundadores de linaje, sus lugares de origen, los ciclos vitales, etc., tal como señala el historiador Frank Salomon: “...ancestry could be imagined as a seamless web expanding from family organization to geographic and even cosmological order”.²⁴ Es por esta condición que son las *wakas/ancestro* las que legitiman los derechos de cada comunidad sobre su territorio y el poder del curaca-chaman como su representante. El chamán es quien comparte con las *wakas* la condición ontológica de la multiformidad justamente en tanto puede devenir/encarnar a la deidad durante el trance. En esta transformación se pone de manifiesto la identificación del poder sagrado con determinados animales,²⁵ tal como menciona el padre jesuita Pedro Lozano:

...entre las naciones de esta gobernación de Tucumán [...] quedan vestigios de lo que sería en la gentilidad, pues hay todavía no pocos que después de haber abrazado la ley de Cristo profesan estrecha familiaridad con el demonio, con cuyo magisterio salen eminentes en el arte mágico; unos para transformarse en varias fieras...²⁶



Figura 4: Felino. Pucó negro grabado, alto: 6 cm., diámetro: 19 cm. Aguada Hualfín. Procedencia: Las Mansas, Catamarca. Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires. N° 4662. Foto de la autora.



Figura 5: Felino. Pucó gris grabado, alto: 11,5 cm, diámetro: 17 cm. Aguada Hualfín. Museo Nacional de Bellas Artes, N° 9001. Foto de la autora.

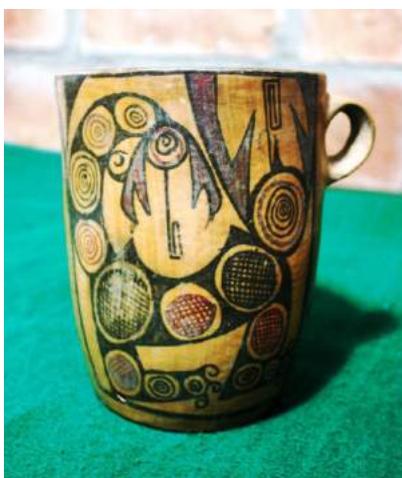


Figura 6: Felino. Jarra policroma, alto: 15,7 cm, diámetro: 12 cm. Aguada Hualfín. Procedencia: Sitio Airampo, Las Faldas, Belén, Catamarca. Instituto de Arqueología y Museo de la Universidad Nacional de Tucumán, N° MA0077. Foto de la autora.



Figura 7: Felino. Jarra globular policroma, alto: 11,1 cm, diámetro: 17,6 cm. Aguada Hualfín. Museo Nacional de Bellas Artes, N° 9173. Foto de la autora.



Figura 8: Felino. Olla negra grabada, alto: 11 cm., diámetro: 12,5 cm. Aguada Ambato. Museo Arqueológico Adán Quiroga, Catamarca, N° 413. Foto de la autora.

En las diversas fuentes son recurrentes las referencias a los “sacerdotes” o “hechiceros” de las *wakas* que tienen a su cargo el culto, tal como se menciona en el tratado de Arriaga: “Estas *huacas* tienen todas sus particulares sacerdotes, que ofrecen los sacrificios, y aunque saben todos hacia donde están, pocos las ven, porque ellos se suelen quedar a atrás, y solo el sacerdote es el que le habla y ofrenda”²⁷; o en esta Carta Anua de la Residencia de Juli de 1604: “...antiguamente cada familia tenía su sacerdote como ahora lo tienen en algunos pueblos mal doctrinados y estos sacerdotes son echizeros [...] el oficio principal destes es gobernar al cacique principal y a todos los demás de aquella familia aserca del culto a sus idolos”.²⁸

La parafernalia ritual procedente del registro arqueológico, pipas, morteros, inhaladores, que encuentra su correspondencia con la información etnohistórica, evidencia la existencia, a lo largo de toda la historia andina prehispánica, de prácticas chamánicas que estarían en directa asociación con el culto a las *wakas*.²⁹ En esta cita del funcionario virreinal Polo de Ondegardo puede

verse la vinculación entre los chamanes que “hablan” por la *waka* y el consumo de chicha y *vilca* (esta última refiere al cebil planta psicoactiva).³⁰

...y los hechiceros responden [...] sí ó no aviendo hablado con el demonio en lugar obscuro, de manera que se oye su voz más no se ve con quién hablan ni lo que dicen, y hazen mil ceremonias y sacrificios para este efecto, allende que invocan para esto al demonio, emborráchanse y para este oficio particular usan de una llerva [yerba] llamada *villca*, echando en el sumo della *chicha*, ó tomándola por otra vía.³¹

La iconografía del poder sagrado en la cerámica del Período Medio del NOA: *wakas* y chamanes

En el apartado anterior dejé planteado, brevemente, el contexto macro en el que inscribo la producción, uso y circulación de las imágenes del Período Medio del NOA: el culto andino a las *wakas*. Este período se identificó con la cultura de la Aguada, definida por Alberto Rex González en la década del '60, con presencia fundamentalmente en las provincias de Catamarca y de La Rioja.³² Actualmente hay consenso entre los investigadores acerca de que más que tratarse de una entidad socio-cultural única y homogénea, en los diversos valles se habrían desarrollado organizaciones con distintos grados de complejidad social. Sin embargo, en todas estas entidades socioculturales el poder o autoridad se sustentaría en el culto panandino a las *wakas*, que está intrínsecamente ligado al chamanismo. Práctica evidenciada en el hallazgo de pipas y morteros para moler semillas del cebil –planta que crece en los bosques de las sierras del Ancasti– en los valles de Ambato, Hualfín, San Fernando de Catamarca y en los del norte de La Rioja.³³ En las *Cartas Anuas de la provincia de Tucumán*³⁴ la información es ambigua respecto al rol de los curacas (jefes) y de los chamanes o sacerdotes de las *wakas*, a los que se llama “hechiceros”, ambigüedad que permite suponer que en muchos casos ambos roles estaban en manos de una misma persona, situación que podría remontarse al Período de Integración.

En función de los límites que impone el formato de un artículo me voy a concentrar en el análisis de la producción cerámica de los valles de Ambato y de Hualfín en la provincia de Catamarca (figura 3). En el primer caso se trata de una cerámica negra, bruñida, y grabada después de la cocción; en el segundo, de dos tipos diferentes, uno gris grabado y otro policromado. Cada una de estas tradiciones técnico-plásticas tuvieron, como veremos, su especificidad en la interpretación del corpus iconográfico a analizar. Lamentablemente, de la mayoría de los ejemplares que relevé en distintas colecciones del país no se conoce el contexto ya que provienen del huaqueo, sin embargo, la inconfundible filiación con los ejemplares procedentes de sitios excavados en campañas arqueológicas permite inferir contextos similares.

Respecto del valle de Ambato, el contexto arqueológico en el que se hallaron ceramios negros bruñidos corresponde a espacios habitacionales,

como los cuatro sitios Martínez, que posiblemente configuraran un conjunto de asentamientos ubicados en las proximidades de las acequias y terrazas de cultivo emplazadas junto al río los Puestos, y al sitio de la Rinconada que se ha interpretado como centro ceremonial. Tanto en los sitios de vivienda como en La Rinconada,³⁵ esta cerámica aparece asociada a restos humanos (huesos fragmentados, piezas craneales) y de camélidos, lo que permite pensar en sacrificios de animales y humanos, a lo que se suman conanas y manos de moler que podrían haberse destinado a la molienda de algarroba y maíz para elaborar bebidas rituales, aloja y chicha, mientras que un hornillo de pipa hallada en Martínez I hablaría del consumo de cebil.³⁶

La cerámica del valle de Hualfin ha sido hallada fundamentalmente en el cementerio Aguada Orilla del Norte. La más importante colección de estos objetos corresponde a la famosa colección Muniz Barreto que forma parte del acervo del Museo de La Plata.³⁷ El ajuar conservado consiste mayoritariamente en pucos y jarras de cerámica y en menor cantidad, pipas y morteros de piedra y hachas de cobre y de piedra.³⁸ Se halló un cráneo suelto acompañando dos esqueletos en la tumba 168³⁹ y esqueletos sin cráneos que podrían explicarse como evidencias de prácticas sacrificiales.⁴⁰ Además, de 377 individuos inhumados, 9 tenían pucos, lisos o con motivos felínicos grabados o pintados, en la cabeza a modo de sombrero,⁴¹ lo que podría indicar una posición jerárquica.⁴²

En síntesis, si bien en un caso se trata de espacios de vivienda y /o ritual y en otros de sitios funerarios, en todos la evidencia arqueológica permite inferir actividades ceremoniales, en el primer caso asociadas a posibles sacrificios de humanos⁴³ y animales y a consumo de cebil y en el otro, a ofrendas y ajuar mortuario, también vinculados con esas prácticas. Mi hipótesis principal es que las imágenes de los objetos involucrados en prácticas ceremoniales, materializan discursos acerca de la naturaleza de las *wakas* y de las interacciones entre *wakas* y chamanes (jefes político-religiosos). Este discurso iconográfico se plasma de modos específicos que apelan a la metáfora y la metonimia para configurar cuerpos metafóricos que expresan relaciones de equivalencia entre determinados animales identificados con el poder sagrado, y entre esos animales y los humanos que detentarían ese poder.

Ahora bien, a partir del análisis del corpus de materiales⁴⁴ identifiqué, por su recurrencia formal, cinco motivos iconográficos que definí como: el felino, el draconiforme, el antropo-zoomorfo, el zoo-antropomorfo y el antropomorfo con atributos. Todos denotan una referencia a humanos y animales. Respecto de estos últimos me dediqué a indagar a cuáles correspondían los atributos observables que configuraban los cuerpos metafóricos.⁴⁵ Mi intención fue indagar qué experiencia perceptiva y cognitiva del hombre frente a determinados animales subyace a estas imágenes y qué sentidos podrían tener los rasgos/atributos que se abstraen de estos animales. Veamos cada motivo en particular:

*El *felino* (figuras 4 a 9) presenta un cuerpo cuadrúpedo con cola y manchas compuestas que habilitan su identificación con un jaguar, pero las fauces alargadas y aserradas y la lengua hacia afuera (figuras 6, 7 y 8) me lle-

varon a pensar en otras especies. Sabemos que las características ambientales del NOA sufrieron importantes cambios a lo largo de los siglos con el aumento de las condiciones de sequedad, como lo demuestran, por ejemplo, los barrerales con cementerios de algarrobales y la gran cantidad de cauces secos. Se presume que en el Período Medio existieron zonas de yungas, esteros y lagunas más amplias que las actuales con la consecuente presencia de la fauna propia de esos ambientes. Además, en el faldeo oriental de valle del Ambato, gracias a la irrigación de numerosas vertientes, existe una zona de yungas que se extiende entre los 400 y 3000 msnm, que ha sido el hábitat preferido del jaguar, en el que convivió con el caimán overo, con yaráras, lampalaguas y una gran variedad de lagartos (en las tierras bajas predomina el lagarto overo y en las zonas más secas, el colorado, ambos de considerable tamaño, pueden alcanzar 1,50 m de largo).⁴⁶ Respecto del jaguar, específicamente, su presencia en San Juan, San Luis, Mendoza, Córdoba, Catamarca, la Rioja, Tucumán, Santa Fe y Corrientes, incluso a principios del siglo XX, se expresa en relatos históricos y folclóricos y en la toponimia.⁴⁷ A estos animales debemos sumar, entre las especies que interactuaron con los habitantes del NOA, el otro gran



Figura 9: Felino. Olla negra grabada, alto: 15,7 cm, ancho con asas: 24,9 cm. Aguada Ambato. Museo Nacional de Bellas Artes, N° 9026. Foto de la autora.

felino americano: el puma, cuyo hábitat se extiende desde los 50° de latitud hasta el estrecho de Magallanes y desde la costa de Pacífico hasta la del Atlántico,⁴⁸ gracias a su gran capacidad de adaptación a ambientes muy diversos: llanuras, montañas, selva húmeda, altiplano árido.⁴⁹

Al observar el felino híbrido vemos que el rasgo propio del jaguar (figura 23), es la mancha compuesta (figura 24), rasgo que como veremos más adelante no es exclusivo de este animal, pero las fauces aserradas corresponden a la morfología de otro habitante de las tierras bajas: el yacaré (figura 25), mientras que las lenguas hacia afuera, a mi juicio, remiten a los reptiles,



Figura 10: Draconiforme. Pucos grabados, alto: 10 cm, diámetro: 22,5 cm. Aguada Hualfín. Museo Nacional de Bellas Artes, N° 12788 (M0492). Foto: Matías Lesari.



Figura 12: Draconiforme. Pucos grabados, alto: 9,5 cm, diámetro: 15 cm. Aguada Ambato. Museo Arqueológico Adán Quiroga, Catamarca N° 1257. Foto de la autora.



Figura 11: Draconiforme. Jarra policroma, alto: 15 cm, diámetro: 12,4 cm. Aguada Hualfín. Colección de la Cancillería Argentina, N° 88. Foto de la autora.

particularmente lagartos (figura 27) y serpientes (figura 26), y las fauces muy abiertas a estas últimas y al hidrosaurio. La lengua bífida, notablemente móvil, es un elemento indispensable para percibir el entorno y detectar a las presas, puesto que capta partículas del suelo y el aire que, al regresar a la boca, se ponen en contacto con los verdaderos sensores, los órganos de Jacobson (un par de cavidades ubicadas en el paladar tapizadas de mucosa sensitiva) y así estos reptiles “huelen”.⁵⁰ Las bocas muy abiertas nada tienen que ver (como se ha propuesto) con un felino en actitud de ataque, estos muestran los dientes y echan las orejas para atrás cuando asumen una actitud amenazante pero sacan la lengua cuando están regulando la temperatura o bostezando, es decir, en momentos de descanso. Quienes abren ferozmente sus bocas ante presas o enemigos, son las serpientes y los yacarés, tal como podemos leer en esta descripción del zoólogo Marcos Freiberg: “...un hidrosaurio [de 3 metros de largo], el yacaré overo o colorado de hocico ancho (*caimán latirostris*) [...] la boca inverosímil, como una hendidura tajante, descomunal, provista de dientes agudos, cónicos [...] con lengua carnosa adherida, exhibe generosa el fondo de las fauces al menor asomo de enojo y descarga mordiscos formidables”.⁵¹

En cuanto a las serpientes, la lampalagua (figura 26), boa que puede

alcanzar hasta 2,50 m de largo, valiéndose de su lengua bífida ubicada a su presa y la captura con sus dientes curvos, la desgarran y luego la fagocitan sosteniéndola con una de sus hemimandíbulas, pueden engullirse animales que superen hasta cuatro veces el tamaño de su propia cabeza. La yarará (figura 26), por su parte, también abre desmesuradamente su boca en el momento del ataque pero a fin de clavar sus colmillos para inocular el eficaz veneno que afecta rápidamente al sistema nervioso e inmoviliza a la víctima, que luego devora.⁵²

Finalmente, las largas colas enroscadas aludirán más al puma (figura 23) que al jaguar puesto que este último se distingue por la cabeza ancha, robusta y grande con relación al cuerpo musculoso y compacto, y cola relativamente corta, mientras que el puma tiene cabeza pequeña con relación al cuerpo y cola más larga que le sirve para mantener el equilibrio particularmente cuando trepa a los árboles.

En síntesis: el *felino* es un motivo configurado de modo tal que el cuerpo felínico, que remite al jaguar por las manchas y al puma por las largas colas (figura 28), se le sustituyen las fauces de felino (cortas y con colmillos entrelazados) por fauces *draconiformes*, y en algunas versiones, tanto grabadas como pintadas, la cola remata en una cabeza draconiforme (figuras 6, 7 y 9). Estas corresponden al motivo del *draconiforme* (figuras 10 a 13), que presenta la particularidad de que no se define por el cuerpo sino, justamente, por la cabeza, que presenta siempre esta morfología: largas fauces aserradas, abiertas y con lenguas hacia afuera, que en muchos casos son bífidas (figura 30) y un par de protuberancias en forma de gancho sobre los ojos, que podrían aludir al aspecto de los ojos del yacaré que asoman por encima del agua cuando está nadando (figura 29).⁵³

Cabe detenernos en la convención de los ojos de círculos concéntricos presente en draconiformes y felinos (por ejemplo, figuras 6 y 13), en tanto no remiten a un referente directo deo planteadas dos posibles lecturas que no son excluyentes: podrían identificarse con los ojos de las serpientes que se perciben siempre abiertos porque carecen de párpados y en su lugar tienen una escama córnea protectora que es transparente (figura 30); también podría vincularse con la capacidad de reptiles, hidrosaurios y felinos de dilatar su pupila en la oscuridad lo que los vuelve aptos para cazar en plena noche.

En la mayoría de las versiones, tanto grabadas como pintadas, el draconiforme es bicéfalo, el cuerpo del puede asumir formas romboidales (figuras 12 y 13) como el de los lagartos, o serpentinos (figura 11) y en muchos casos



Figura 13: Draconiforme. Pucos grabados, alto: 7 cm, diámetro: 18,5 cm. Aguada Ambato, Catamarca. Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). N° 9686. Foto de la autora.

patas y lenguas son sustituidas por cuerpos ofídicos que rematan en cabezas draconiformes (figura 12), pueden estar asociados a motivos serpentinos con cabezas triangulares o romboidales, morfología compartida por serpientes y lagartos al igual que la piel escamosa que se puede identificar con formas reticuladas. Los cuerpos bicéfalos pueden estar ligados al apareamiento tanto de serpientes como de lagartos que durante la copula se enroscan de modo tal que adoptan el aspecto de un único ser con dos cabezas. Esta asociación resulta significativa a la hora de pensar en la identificación de estas imágenes con las *wakas*, dadoras de vida.

Cuando el draconiforme tiene cuerpo ofídico siempre presenta las mismas manchas que los felinos (figuras, 10 y 11) que interpreté como alusiones al jaguar pero en tanto se integran a cuerpos serpentinos podrían también aludir a la piel de lampalagua y la de la yarará que poseen grandes manchas oceladas (figura 31). Existe, además, otra serpiente que a mi juicio estaría involucrada en las metáforas animales del poder sagrado: la curiyú (figura 33), boa que alcanza hasta 4 m. Si bien no habita, ni habitó los espacios ocupados por las cultura/s Aguada, sí se encontraba en una región cercana, en el este de Santiago del Estero, en las zonas húmedas⁵⁴ y las evidencias arqueológicas dan cuenta de activas relaciones, desde épocas tempranas, entre los grupos de las tierras bajas y los de los valles occidentales del NOA.⁵⁵ Uno de los rasgos que más nos ha inducido a pensar en este animal como uno de los posibles referentes de la iconografía sagrada el sorprendente parecido entre la piel de esta boa, de color amarillo sembrada de manchas negras compuestas y con el vientre amarillo claro, y el pelaje del jaguar, con quien comparte el hábitat en las zonas de esteros, lagunas y ríos (figura 31).

Como señalé al inicio, los modos de configurar estas quimeras se fundan en procedimientos analógicos (metáfora y metonimia) que implican establecer una red de equivalencias entre las entidades involucradas. Estas operaciones encuentran una notable correspondencia con la condición ontológica de las *wakas* reconstruida a través de las fuentes: estas pueden mutar de una naturaleza a otra, multiformidad fundada en un *continuum* ontológico que involucra todo lo existente.

Ahora bien, en la iconografía analizada se establecen analogías y equivalencias entre animales que encarnan el poder suprahumano por capacidades y atributos que los hombres perciben y experimentan en tal sentido. En todos los casos se trata de predadores y dado que la caza está destinada a alimentarse se pondría en juego una metáfora del sacrificio a las *wakas*: la entrega de vida a cambio de garantizar la renovación del ciclo vital. Pero además, estos cazadores poseen capacidades que superan a las de los hombres ampliamente y que permiten establecer relaciones de equivalencia entre ellos: todos los animales mencionados poseen pupila vertical (figura 32), que tiene una apertura mucho mayor que la del ojo humano permitiendo a las células fotorreceptoras captar mayor cantidad de luz y poder ver en plena noche; salvo el puma, todos poseen pelajes o pieles manchadas que les posibilitan mimetizarse con el entorno lo que equivaldría a transformarse en el



Figura 14: Antropo-zoomorfo. Pucos gris grabado, alto: 10 cm., diámetro: 10 cm. Aguada Hualfin. Museo Condorhuasi, Belén, Catamarca, N° 165. Foto de la autora.



Figura 15: Antropo-zoomorfo. Cerámico negro grabado en forma de batracio, alto: 19,5 cm, largo: 25 cm. Aguada Ambato. Museo Nacional de Bellas Artes, N° 8949. Foto de la autora.



Figura 16: Antropo-zoomorfo y Antropomorfo con atributos. Pucos negro grabado, alto: 15,3 cm, diámetro: 15 cm. Aguada Ambato. Museo Nacional de Bellas Artes, N° 9168. Foto de la autora.



Figura 17: Zoo-antropomorfo. Jarra negra grabada, alto: 18,5 cm, diámetro: 14 cm. Aguada Hualfín. Colección de la Cancillería Argentina, N° 96. Foto de la autora.



Figura 18: Zoo-antropomorfo. Jarra policroma, alto: 17,1 cm, diámetro: 12,3 cm. Aguada Hualfín. Museo Nacional de Bellas Artes 8953. Foto de la autora.



Figura 19: Zoo-antropomorfo y Felino. Púcaro negro grabado, alto 14,9 cm., diámetro 19,9 cm. Aguada Ambato. Procedencia, Los Varela, Catamarca. Museo Ambato, La Falda, Córdoba, N° 83. Foto: Museo Ambato.

medio ambiente y/o invisibilizarse (figura 31); todos poseen armas letales en su anatomía (garras, colmillos, veneno, anillos constrictores, enormes mandíbulas dentadas, poderosas colas) y una gran fuerza. Muchos comparten destrezas: las boas, los lagartos, el yacaré y el jaguar son eximios nadadores, capaces de cazar también en el agua, y otros, similares capacidades de mutación: la muda periódica de piel de la serpiente⁵⁶ y la regeneración de las colas en los lagartos si las pierden en un enfrentamiento con otros animales.⁵⁷ También comparten el modo de cazar, sobre todo jaguares y pumas que desnucan o degüellan, con colmillos y garras a la presa –lo que podría remitir análogicamente a la decapitación–; también los reptiles capturan a sus víctimas por la cabeza, puesto que para tragarlas, deben hacerlo en el sentido de los pelos o las plumas para que estos no dificulten la deglución. A las relaciones de equivalencia se suman las de complementariedad: el jaguar es el felino más grande de América, su peso oscila entre 90 y 140 kg, y posee una enorme fuerza mientras que el puma es de menor tamaño, su peso entre 40 y 100 kg., y no posee tanta fuerza pero sí mayor agilidad, a diferencia del jaguar, no nada y, en cambio, es sumamente ligero para saltar y correr, puede dar saltos de hasta 18 m de alto y 10 m de largo y correr hasta 80 km/h. Si el jaguar comparte con boas y lagartos la habilidad de nadar, el puma comparte con estos los hábitos arborícolas y la agilidad para trepar.

Si me he detenido en el detalle de todas estas características es porque permiten aproximarnos a la experiencia que los habitantes de la región valliserrana tuvieron de estos animales con los que interactuaron. En su conferencia sobre los rituales de los indios pueblo Aby Warburg, sostiene que la “religiosidad primitiva” establece causalidades globales fundadas en “una relación encarnada entre el ser humano y el mundo circundante”.⁵⁸ Siguiendo la lección del antropólogo y filósofo italiano, Tito Vignoli, parte del supuesto de que los hombres transforman los “reflejos fóbicos de proyección causal” en identificaciones controlables a través de las imágenes, que por un lado, facilitan la operación racional de nombrar y explicar, y por otro, remiten a esos reflejos fóbicos, siendo el arte el único medio que posibilita la articulación de estas dos vertientes de la memoria.⁵⁹ En relación al símbolo de la serpiente (que aparece asociada al rayo y al pájaro nube) sostiene que se trata de una imagen jeroglífico de los pueblos que condensa las significaciones ligadas al temor al veneno de la serpiente, a la sequía, y a la necesidad del agua: “existe una conexión mágico-causal entre la silueta de la serpiente y el relámpago”.⁶⁰ Podemos pensar que los habitantes del NOA sintieron frente a esos cazadores nocturnos, felinos, saurios y ofidios, un temor y una fascinación similar a la que provocaba la serpiente de cascabel entre los indios pueblo, y que también sus imágenes operaron condensando significaciones a través de procedimientos analógicos.⁶¹ La experiencia perceptiva de los humanos frente a los animales es una experiencia de orden emocional que se racionaliza, en las imágenes son el resultado de este proceso. Aquellos animales que aparecen ante los ojos de los hombres con capacidades suprahumanas (lo que provocaría temor y fascinación) se constituyen en la manifestación de poder sagrado. Propongo entonces, pensar a la iconografía de los felinos y los draco-

niformes como la expresión de ese poder que corresponde a las *wakas*; no se trata de animales sacralizados sino de la expresión del poder sagrado que se identifica con capacidades y atributos de esos animales, y con prácticas ligadas al culto a las *wakas*: el mimetismo, la regeneración, la mutación podría asociarse a la transformación chamánica; la caza y el modo de cazar, con el sacrificio en general y la decapitación ritual en particular; la capacidad de ver en la oscuridad de la pupila vertical con la dilatación que se produce por efecto de las plantas psicoactivas que, efectivamente, aumenta la capacidad de *ver* del chaman (con todo lo que ello denota y connota).

Es justamente en relación al proceso de transformación chamánica que planteo mi interpretación de los tres motivos iconográficos restantes.

*Antropo-zoomorfo*⁶² (figuras 14, 15⁶³ y 16): personaje bípedo de cuerpo estructurado a partir de la simetría especular vertical propia de los antropomorfos, cuya cabeza, y a veces también pies y/o manos, se sustituyen por cabezas draconiformes.

Zoo-antropomorfo (figuras 17, 18 y 19): tiene el cuerpo de felino pero la cabeza zoomorfa está sustituida por una antropomorfa, que generalmente lleva un par de adornos circulares y "pinturas" faciales.

A mi entender estos iconos expresarían el proceso de transformación por el cual el chamán, a través del trance, encarna a la *waka*. El consumo de plantas psicoactivas implica que la transformación es real, acontece en el cuerpo que sufre una serie de "alteraciones" que le permiten atravesar las barreras de lo humano y alcanzar lo supra humano. En este sentido considero que estos

cuerpos metafóricos dan cuenta del proceso que acontece en el cuerpo del chaman que trasciende su propia humanidad, pasaje de lo antropomorfo a lo zoomorfo (*waka*), para luego retornar a ella, de lo zoomorfo a lo antropomorfo.

Antropomorfo con atributos (figuras 20, 21 y 22):⁶⁴ estos personajes presentan cuerpos enteramente humanos, llevan adornos cefálicos y orejeras en forma de felinos y draconiformes y, frecuentemente, sus cuerpos tienen "trajes" o "adornos corporales" con manchas felínicas o un reticulado que puede aludir a la piel escamosa de los reptiles. Portan, "escudos", "centros", "lanzaderas", que, considerando la significación general de este tipo de objetos en el mundo andinos, serían emblemas de autoridad. A mi juicio estos motivos aluden al mundo humano, a los curacas chamanes, que detentan su poder en nombre de las *wakas*, identificadas con esos animales cazadores expresados en sus atributos metonímicos (manchas, cabezas draconiformes, etc.).

Es interesante observar que en algunas piezas hallamos claves de lectura que evidencian las relaciones entre los distintos motivos analizados: en la figura 16 vemos un vaso negro globular que tiene grabado un antropomorfo con atributos de un lado y un antropo-zoomorfo del otro, el primero tiene cuerpo manchado y un tocado de forma de draconiforme serpentino bicéfalo, lleva un escudo y una estófica que tiene en un extremo una cabeza draconiforme y en el remate un felino; el segundo, tiene el mismo cuerpo antropomorfo, pero reticulado, su cabeza es la de un draconiforme, también lleva un tocado draconiforme y una estófica que remata en un felino. Podemos pensar que al girar la pieza se pone en acto la transformación y el curaca chaman (antropomorfo con atributos) pasa a su condición de encarnación de la *waka* (antropo-zoomorfo).

La figura 19 corresponde a una olla negra grabada en la que vemos un felino de un lado y al girarla, un zoo-antropomorfos que presenta el mismo cuerpo de felino pero con cabeza antropomorfa, en este caso se expresaría la relación entre el cuerpo transformado del chaman en el ritual (zoo-antropomorfo) y la *waka* a la que encarnaría en dicho ritual (el felino).

La idea de mutación, transformación, está presente de diversos modos en el corpus analizado: la olla negra grabada de la figura 9 tiene un felino a cada lado, ambos son casi iguales salvo porque uno de ellos tiene una cola que remata en cabeza de serpiente. ¿Se trata de dos felinos o al girar la pieza vemos como la cola del felino se transforma y aparece una cabeza de serpiente en su extremo? Inútil es buscar una respuesta certera a esta pregunta lo que me interesa es plantear que la imagen misma pone en juego la idea de mutación, de lo cambiante, lo multiforme, propio de la ontología de las *wakas*. En relación a esto cabe enfatizar la relevancia que adquiere el uso de la metáfora para constituir los cuerpos quiméricos analizados: la quimera por adición (figura 1) no alude a un pasaje de un cuerpo a otro en tanto se trata de un nuevo cuerpo resultado de la suma de partes de otros, en cambio, la quimera por sustitución opera a partir de un cuerpo

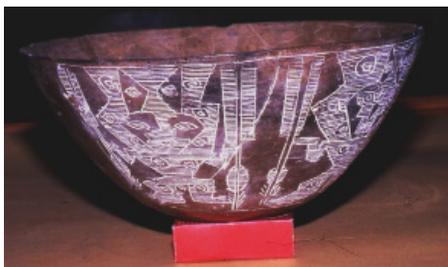


Figura 20: Antropomorfo con atributos. Pucó gris grabado, alto: 9 cm., diámetro: 16 cm. Aguada Hualfín. Museo Arqueológico Adán Quiroga, Catamarca, N° 2176. Foto de la autora.



Figura 21: Antropomorfo con atributos. Pucó gris grabado, alto: 9,6 cm, diámetro: 25 cm. Aguada Hualfín. Instituto de Arqueología y Museo de la Universidad Nacional de Tucumán, N° 1096. Foto de la autora.



Figura 22: Antropomorfos con atributos. Olla negra grabada, alto: 15 cm, ancho con asas: 15 cm. Aguada Ambato. Museo Nacional de Bellas Artes, N° 9027. Foto de la autora.

base, humano o animal, que se transforma en ese proceso de sustitución, deviniendo otro.

Lo que los hombres hacen, lo que los animales son

A lo largo del texto he indagado el rol que le cupo a los animales en la configuración de la concepción del poder sagrado, *las wakas*, que estructuró el orden cosmológico sobre el que se organizaron y desarrollaron las sociedades del NOA. Esta indagación implicó reconstruir, aunque sea de modo aproximado, la experiencia que los hombres y mujeres de esas sociedades tuvieron de los animales con los que interactuaron. Recurrí entonces, a estudios de zoología, etología y a mis propias observaciones a fin de poder develar qué rasgos habilidades, etc. podían haberse experimentado como “lo supra-humano”. Me resultó sumamente significativo que las operaciones retóricas a las que se recurre para configurar los cuerpos quiméricos, metáforas y metonimias, sean congruentes con la lógica de la analogía que se expresa también en concepción de las *wakas*, entidades multiformes y polivalentes que pueden mutar de una corporalidad a otra, estableciéndose una red de equivalencias entre lo humano, lo supra-humano y lo animal. En estas operaciones las metonimias parecen aludir directamente a esas capacidades que los hombres no poseen y que hacen de esos cazadores, que habrían inspirado temor y fascinación, la expresión misma del poder de las *waka*: los ojos de círculos concéntricos en relación a la capacidad de ver, las largas colas a la de trepar a gran velocidad y altura, las manchas, a la de mimetizarse, las garras, a la de decapitar de un zarpazo al enemigo, los cuerpos serpentinos enroscados, a la fuerza constrictora, las fauces dentadas o bocas muy abiertas, a la de engullir a la presa. Todas destrezas que sustentan el poder que confiere la fuerza cazadora, poder que podría identificarse con los conceptos de autoridad y prestigio, como así también con el ritual sacrificial en el que los hombres ofrendan a las *wakas* vidas en función de la renovación del ciclo vital, práctica profusamente documentada en las fuentes históricas y arqueológicas.

Los cuerpos metafóricos que se constituyen a partir de esas metonimias permiten materializar de un modo sutil y complejo la concepción del poder sagrado y de la relación que establecen los humanos con ese poder a través de los curacas chamanes, quienes detentan un poder conferido por las *wakas* a las que encaran durante el ritual. Quiero insistir en que estoy proponiendo que las imágenes *no describen* el proceso de transformación, sino que lo *conceptualizan* en virtud de la relación indispensable que vincula a *wakas* y humanos. Del mismo modo, no entiendo a la iconografía del felino y del draconiforme como deidades zoomorfas sino como la expresión metafórica de la *waka* a través de valores y poderes identificados con los animales aludidos metonímicamente.

La presencia de esta iconografía en objetos que han sido usados en contextos cúlticos, asociados a distintos tipos de ceremonias que involucran, consumo de cebil, sacrificios, ofrendas, ajuar funerario, etc., refuerza la idea de que se trata de la expresión del discurso que sustentó el orden cosmológico

y cosmogónico de las comunidades del NOA durante el Período Medio. Es muy probable que la eficacia ritual de esos objetos estuviese garantizada por sus imágenes que, quizás, aludían, como se propuso para el caso Chavín, a mitos que tenían por protagonistas a las *wakas*/ancestros, fundadoras del grupo, origen de todo lo existente y dueñas del poder de renovar el ciclo vital.

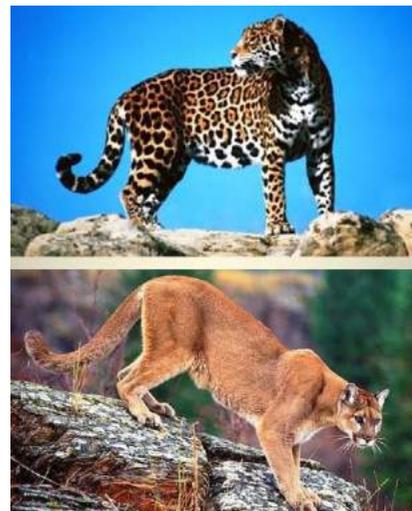


Figura 24: detalle de la piel de jaguar y versiones de las cerámicas, gris grabado, negro grabado y policromado, de las manchas compuestas.

Figura 23: Jaguar (*Panthera onca*), puma (*Felis concolor*). Fotos: Guido Pastorino.

Notas

* Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

¹ Ciertamente este tipo de imágenes se dan a lo largo de la historia en culturas de distintos tiempos y lugares, no son exclusivas del mundo andino prehispánico, pero en cada caso adquieren connotaciones y denotaciones particulares.

² *Quimera*, tanto en latín como en griego, significa “monstruo o animal fabuloso”; se trata de un personaje de la mitología griega que atemorizaba a las poblaciones y atacaba a los rebaños, algunas versiones le atribuyen cuerpo de león, cabeza de cabra y cola de serpiente, otras, cuerpo de león y tres cabezas: una de león, otra de macho cabrío y otra de dragón. Es por el carácter híbrido de este personaje que se denomina “imagen quimérica” a aquella que presentan este carácter y que generalmente involucra a animales.

³ Warburg, Aby, *Images from the region of the Pueblo Indians of North America*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1995 [1927]. El ritual de la serpiente, “imagen jeroglífico”

⁴ Severi, Carlo, *El sendero y la voz. Una antropología de la memoria*, Buenos Aires, Editorial SB, 2010, p. 52.

⁵ Rowe, John, “El arte de Chavín; estudio de su forma y su significado” en *Historia y Cultura*, Museo Nacional de Cultura, 6, Lima 1972 [1ª edición en inglés 1969].

⁶ Todas las imágenes chavín se configuran de este modo. Analice esta iconografía en: Bovisio, María Alba “El poder del ocultamiento: eficacia simbólica en las imágenes religiosas prehispánicas” en *Poderes de la imagen*, Buenos Aires, CAIA, 2002, pp. 1-17.



Figura 25: yacaré overo (Caimán latirostris). Foto de la autora.



Figura 26: izquierda arriba: lampalagua (Boa constrictor occidentalis); izquierda abajo: yarará (Bothrops alternatus); derecha: curiyú (Eunectes notaeus). Fotos: Guido Pastorino.



Figura 27: arriba: lagarto colorado (tupinambis rufescens); abajo: lagarto overo (tupinambis teguixin). Fotos: Guido Pastorino.

⁷ Rowe, *op. cit.*, p. 259.

⁸ La metáfora es un procedimiento retórico que implica una comparación entre dos términos a partir de la cual la relación entre el término metafórico y el objeto que él designa habitualmente queda destruida. Se produce una puesta entre paréntesis de una parte de los semas constitutivos del lexema empleado: "...la incompatibilidad semántica juega el papel de una señal que invita al destinatario a seleccionar entre los elementos de significación constitutivos del lexema a aquellos que no son incompatibles con el contexto". Le Guern, Michel, *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra, 1990 [1ª edición en francés 1970], p.19.

⁹ Rowe, *op. cit.*, p. 262.

¹⁰ La inexistencia de testimonios escritos en el mundo andino prehispánico no permite corroborarlo, pero, es probable, que estas operaciones estuviesen presentes en el lenguaje verbal y el plástico. En el caso de la cultura náhuatl, gracias a la existencia de crónicas como las de Sahagún y Durán, que transcribieron una gran cantidad de textos poéticos conservando el sentido original prehispánico, sabemos que en el lenguaje verbal se usaron metáforas y disfrasis ("metáforas apareadas") que tienen su correlato con el lenguaje plástico de códices y esculturas: "Tu que estás aquí águila, ocelote", se alude a los guerreros miembros de la orden de las águilas o de los ocelotes; "El lugar de la estera, el lugar de la silla", referencia al gobierno, la autoridad, el mando. Alcina Franch, José y otros, *Azteca-Mexica*, Madrid, Lunweg Editores, 1992, p.33.

¹¹ Uso el concepto de metonimia icónica como equivalente al de sinécdoque, el signo y lo referido poseen una relación intrínseca que puede ser de causa-efecto, parte-todo, continente-contenido, productor-producto. Los casos analizados corresponden mayormente a la de la parte por el todo.

¹² Godelier, Maurice, "Mito e historia: reflexiones sobre los fundamentos del pensamiento salvaje" en *Economía, fetichismo y religión en las sociedades primitivas*, México, Siglo XXI, 1974, p. 370.

¹³ Descola, Philippe, *Más allá de naturaleza y cultura*, Buenos Aires/Madrid, Amorrortu, 2012 [1ª edición en francés 2005], p. 19. Considero la posición de Descola superadora de la de Godelier, quien en sus tesis sobre el funcionamiento del pensamiento mítico mantiene la oposición levistraussiana entre Naturaleza y Cultura.

¹⁴ Además de su libro *Par-delà la nature et la culture (Más allá de naturaleza y cultura)*, puede consultarse el artículo: Descola, Philippe, "Más allá de naturaleza y cultura" en Montenegro, Leonardo (ed.), *Cultura y Naturaleza*, Bogotá, Jardín Botánico de Bogotá "Celestino Mutis", 2011, pp.75-98; y la introducción de Descola, Philippe, *La Fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, Paris, Somogy Editions D'art, 2011.

¹⁵ En realidad esta distinción se desvanece en el seno del pensamiento andino que no distingue entre cuerpo y espíritu sino que concibe ambos como una unidad indisoluble.

¹⁶ Cabe aclarar que, siguiendo a Descola (*op. cit.*), defino *ontología* como un sistema de distribución de propiedades entre las entidades existentes en

el mundo (humanos y no humanos) y *cosmología* como la concepción del mundo producto de esa distribución de propiedades, que implica determinadas relaciones entre esas entidades.

¹⁷ Excede los alcances del presente artículo enumerar la bibliografía sobre *wakas* que he consultado a lo largo de varias décadas dedicadas al tema, baste nombrar mis principales referentes, Luis Millones, Frank Salomon, Henrique Urbano, Mario Polia Meconi, Gerald Taylor, Pierre Duviols, Franklin Pease. Respecto de las fuentes primarias me aboqué a las producidas en el contexto de la extirpación de idolatrías (fines del siglo XVI y siglo XVII), tratados de extirpación, procesos, informes de funcionarios de la Corona, Cartas Annuas, diccionarios de evangelización, su valor específico radica en que están referidas a los cultos que perduraron en las comunidades rurales una vez desestructurada la religión estatal incaica, de modo que dan cuenta de la religión andina más ancestral. Recurrí a las historias del padre Lozano y del padre Guevara, del siglo XVIII, porque representan, junto con las correspondientes Cartas Annuas, la escasa información acerca del área del NOA, dado que el grueso de estas fuentes está referido al área andina central.

¹⁸ En un trabajo anterior he intentado demostrar a través del análisis de información entohistórica y arqueológica que la noción de *waka* está indisolublemente unida a la de antepasado, cfr. Bovisio, María Alba, "Las huacas andinas: lo sobrenatural viviente" en Krieger, Peter (ed.), *La imagen sagrada y sacralizada*, Vol. I, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, pp. 53-85.

¹⁹ Albornoz, párroco y visitador del obispado de Cuzco en 1560, conocedor del quechua, volcó en sus *Instrucciones...* todos los conocimientos adquiridos durante las campañas de extirpación de idolatrías iniciadas con la represión de la revuelta del *Taqui Ongoy* en el obispado de Huamanga entre 1569 y 1571.

²⁰ Albornoz, Cristóbal de, "Instrucciones para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haciendas" en *Fábulas y mitos de los incas*, Edición de Pierre Duviols y Henrique Urbano, Madrid, Historia 16, 1989 [1581/5], p. 169.

²¹ Este jesuita fue uno de los activos participantes en las campañas de extirpación siguiendo las disposiciones del arzobispo de Lima Bartolomé Lobo Guerrero.

²² Arriaga, Pablo José de, *Extirpación de la idolatría en el Perú*, Edición de María Isabel Balducci, Buenos Aires, CONICET, 1984 [1621], p. 117.

²³ Polia Meconi, Mario, *La cosmovisión religiosa andina en los documentos inéditos del Archivo Romano de la Compañía*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999, pp. 369-70.

²⁴ Salomon, Frank, "The beautiful Grandparents" en Dillehay, Tom (ed.), *Tombs for the living. Andean mortuary practices*, Washington D.C., Dumbarton Oaks, 1995, pp. 315-354.

²⁵ Estos varían a lo largo de la historia andina si bien hay ciertas recurrencias sobre todo respecto de los felinos, las serpientes y ciertas aves rapaces.



Figura 28: puma y felinos en versiones grabadas y policromadas que evidencian las largas colas propias de este animal. Arriba a la derecha: jarra de la figura 6; abajo a la izquierda: olla de la figura 8; abajo a la derecha: puco gris grabado, alto: 13 cm., diámetro: 16 cm. Aguada Hualfin. Museo Arqueológico Adán Quiroga, Catamarca. N° 3449. Fotos de la autora.

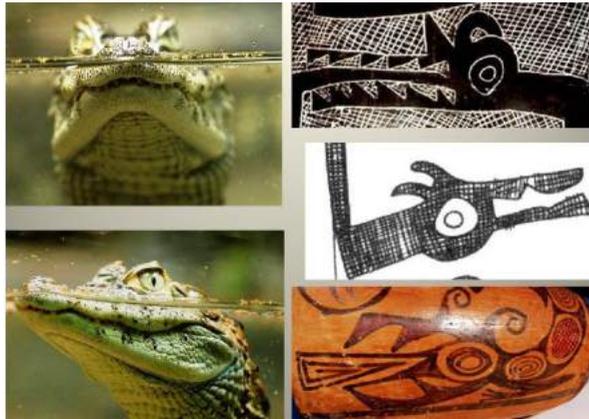


Figura 29: cabeza de yacaré y versiones grabadas y policromadas de la cabeza draconiforme. Arriba a la izquierda: detalle de puco negro grabado, procedente de Los Castillos, vivienda N° 5, Ambato, Museo Ambato, La Falda, Córdoba, N°49 (foto Museo Ambato.); en el centro a la derecha: detalle puco gris grabado procedente del Cementerio Aguada orilla Norte, Colección Muniz Barreto, Museo de La Plata (dibujo de la autora); abajo derecha: detalle pieza de la figura 7.



Figura 30: lagarto overo y yará sacando su lengua bifida y versiones grabadas y policromadas de la cabeza draconiforme con lenguas bifidas. Abajo a la izquierda: detalle de puco gris grabado, Aguada Hualfin. Museo Arqueológico Adán Quiroga, Catamarca. N° 839; en el centro: detalle de puco negro grabado procedente de Los Castillos, vivienda N° 5, Ambato. Museo Ambato N° 49; abajo derecha: detalle de la pieza de la figura 11. Fotos de la autora.



Figura 31: detalles de pieles y pelajes que permiten a los animales camuflarse con el entorno. Fotos: Guido Pastorino.

²⁶ Lozano, Pedro, *Historia de la conquista del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán*, Buenos Aires, Imprenta Popular, 1874, p. 430.

²⁷ Arriaga, *op. cit.*, p. 24.

²⁸ Polia Meconi, *op. cit.*, p. 254.

²⁹ Respecto del chamanismo en el Noroeste argentino puede consultarse: Pérez Gollán, J. A. y Gordillo, I., "El uso de vegetales alucinógenos en las sociedades indígenas del antiguo Noroeste argentino", *Anales de Antropología*, vol. 30, México, Instituto de Investigaciones s Antropológicas, UNAM, 1993, pp. 299-350.

³⁰ *Anadenanthera colubrina*, mimosa arborescente que crece hasta los 1200 msnm, alcanza una altura de 20 mts. y su tronco un diámetro de 60 cm., y cuyas semillas en vainas tienen propiedades psicoactivas; los polvos elaborados con esas semillas se pueden fumar o inhalar.

³¹ de Ondegardo, Juan Polo, "Los errores y supersticiones de los indios" en *Colección de Libros y Documentos referentes a la Historia del Perú*, tomo III., Edición de Horacio Urteaga, Lima, Imprenta Sanmartí, 1918 [1570], p.30. Polo vuelca en esta obra toda la información recogida durante su gestión como corregidor del Cuzco entre 1558 y 1561.

³² González, Alberto Rex, "La cultura de la Aguada de N.O. argentino" en *Revista del Instituto de Antropología de la Universidad Nacional de Córdoba*, vol. 2-3, Córdoba, 1961-4.

³³ Pérez Gollán y Gordillo, *op. cit.*, p. 345.

³⁴ A.A.V.V, "Cartas Anuas de la Pcia. del Paraguay, Chile y Tucumán de la Compañía de Jesús (1609-1626)" en *Documentos para la Historia Argentina*, tomos XIX/XX, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Históricas, 1927.

³⁵ Sobre las investigaciones en los sitios Martínez y la Rinconada puede verse: Herrero, R y Ávila, "Secuencia estratigráfica I del sitio arqueológico Martínez 3 (ScatAmb 003), pcia de Catamarca" en *Publicaciones Arqueología 46*, Córdoba. CIFF y H, UNC, 1991; Gordillo, Inés "Arquitectura y religión en Ambato. Organización socio-espacial del ceremonialismo" en *Publicaciones Arqueología*, N 47, Córdoba C.I.F.F. y H., Universidad Nacional de Córdoba, 1994; Gordillo, Inés "Detrás de las paredes... Arquitectura y espacios domésticos en el área de La Rinconada (Ambato, Catamarca)" en Nielsen, Axel et al. (comp.) *Procesos Sociales Prehispánicos en los Andes Meridionales: Perspectivas desde la casa, la comunidad y el territorio*, Córdoba, Editorial Brujas, 2007, pp. 65-98; Juez, Sofía "Unidad arqueológica Rodeo Grande, valle de Ambato: excavaciones en el sitio Martínez 2 (ScatAmb 002)" en *Publicaciones Arqueología*, 46, C.I.F.F.y H., Córdoba. Universidad Nacional de Córdoba, 1991; Bedano, M.C, Juez, M.S. y Roca, M.D. *Análisis del material arqueológico de la colección Rosso procedente del departamento de Ambato, provincia de Catamarca*. Publicaciones 7, Tucumán, Instituto de Arqueología, Universidad Nacional de Tucumán, 1993; Pérez Gollán, José Antonio "El proceso de integración en el valle de Ambato: complejidad social y sistemas simbólicos" en *RUMITACANA*, año 1, n° 1, julio-noviembre, Dirección de Antropología de Catamarca. 1994, González, Alberto Rex, *Cultura La*

Aguada. *Arqueología y diseños*, Buenos Aires Filmediciones Valero, 1998; Assandri Susana "Primeros resultados de la excavación en el sitio Martínez I (ScatAmb 001), Pcia. de Catamarca". *Publicaciones Arqueología* 46, Córdoba CIFF y H, UNC 1991.

³⁶ Assandri *op. cit.*, p 71.

³⁷ Las expediciones llevadas a cabo entre 1922-1930, en su mayor parte por el Ingeniero Weisser, por encargo del coleccionista Benjamín Muniz Barreto, permitieron identificar más de millar de tumbas a partir de las cuales A.R. González definió la secuencia y cronología de las culturas Ciénaga, Condorhuasi y Aguada.

³⁸ Sempé, 1999 "Evidencia de ceremonialismo en sitios habitacionales y funerarios en la región valliserrana catamarqueña" en *Contribución arqueológica*, N. 5, tomo I, Copiapó Museo Regional de Atacama, 1997. pp. 861-873.

³⁹ Balesta, B. y Zagorodny, N. "Los frisos antropomorfos en la cerámica funeraria de La Aguada de la Colección Muñiz Barreto" en *Estudios atacameños*, N° 24, San Pedro de Atacama, 2002, p. 49.

⁴⁰ González, 1961-64, p. 223.

⁴¹ Sempé, *op. cit.*, p. 867; Sempé, C. y Baldini, M., "Contextos temáticos y ordenamiento funerario en el cementerio Aguada orilla norte", *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, N° XXVII, Buenos Aires. 2002, p. 256.

⁴² Sempé y Baldini (*op. cit*) han descripto exhaustivamente los hallazgos de las tumbas del Cementerio Aguada Orilla Norte y planteado algunas interpretaciones acerca de posibles evidencias de sacrificios de párvulos y por decapitación y. Aún no se ha hecho un análisis sistemático de la iconografía de los materiales hallados en relación al contexto específico de cada uno, es decir, relación con el /los individuos enterrados y con el conjunto del ajuar.

⁴³ Acerca del debate en torno al sacrificio en el Período Medio del NOA puede consultarse: Gordillo, I. y Solari, A., "¿Práctica real o imaginaria? El sacrificio humano en las sociedades aguada del Período de Integración Regional (ca. 600-1200 d. C.) en el Noroeste argentino" en *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 46 (2). 2017, disponible «<https://journals.openedition.org/bifea/8478>»_acceso: 12 de noviembre de 2020.

⁴⁴ Trabajé con unas 100 piezas relevadas en colecciones públicas y privadas de la Argentina.

⁴⁵ Me interesa enfatizar que, por un lado, tanto en las versiones grabadas como en las pintadas, hay características comunes que permiten identificar motivos iconográficos, vale decir, iconos que tienen una identidad específica dada por su configuración formal, pero por otro lado, vemos que cada tradición plástica le imprime un estilo propio a ese discurso iconográfico común, que estaría expresando una cosmología compartida. Además, como veremos, hay ciertos motivos que no se dan en determinadas técnicas, por ejemplo, el antropomorfo con atributos no aparece en versiones pintadas. He abordado la cuestión de la relación entre iconografía y tradiciones plásticas en Bovisio, María Alba, "Esculpir, pintar, grabar: consideraciones sobre las



Figura 32: rasgos comunes entre felinos y reptiles: pupila vertical, colmillos. Fotos: Guido Pastorino

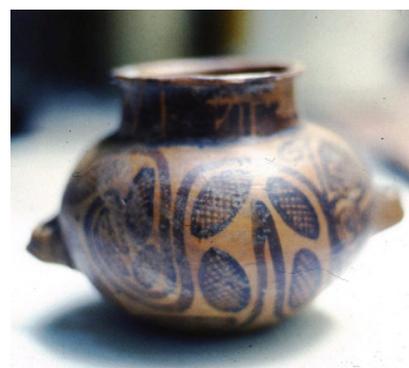


Figura 33: curiyú y una versión de draconiforme con cuerpo que presenta manchas análogas a las de esta serpiente y el jaguar. Pucro policromado, alto: 9 cm., diámetro: 15 cm., Aguada Hualfín. Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). N° 176. Fotos: Guido Pastorino/ María Alba Bovisio.

diversas tradiciones plásticas y la transmisión de significados cosmológicos durante el Período Medio del Noroeste Argentino (S. IV-X d.C.)”, ponencia presentada en Congreso LASA: *Diálogo de Saberes*, sesión: Materialidades, texturas y colores en los Andes. Abordajes desde la antropología, Lima, 2017. MS.

⁴⁶ Herrán et al., *Las Yungas. Informe Completo*”, disponible en: www.jaguares.com.ar, 2006, p.4.

⁴⁷ Ambrosetti, J. B., “Notas biológicas. Contribución al estudio de la biología Argentina. X El Jaguar ó Yaguareté (*Felis Onça*, L.). *Revista del Jardín Zoológico*, tomo II, III (9) 44:55, Buenos Aires, 1907; Chebez, J. C. *Las que se van. Especies Argentinas en peligro*. Buenos Aires, Albatros, 1994, 277.

⁴⁸ Cabrera, A. y Yepes, J., *Historia Natural. Mamíferos Sud-americanos (vida, costumbres, descripción)*, Buenos Aires, Compañía Argentina Editores, 1940, p. 169.

⁴⁹ Cabrera, A., “Los felinos vivientes de la República Argentina”, *Revista del Museo Argentino de Ciencias Naturales “Bernardino Rivadavia” e Instituto Nacional de Investigación de las Ciencias Naturales*, tomo VI, n° 5. Buenos Aires, pp. 161-247, 1960, p. 209.

⁵⁰ Muñiz Saavedra, J. y Freiberg, M., *La yarará*, Fauna Argentina 7, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983, p. 3.

⁵¹ Freiberg, Marcos, *Vida de batracios y reptiles sudamericanos*, Buenos Aires, Cesarini Hermanos Editores, 1954, p. 185.

⁵² Muñiz Saavedra, J. y Freiberg, M., *op. cit.*, p. 8.

⁵³ “La cabeza chata, rugosa con crestas salientes, exhibe en posición superior los ojos saltones y los orificios nasales, que le permiten flotar sobre el agua [...], asomando únicamente las pupilas verdosas”. Freiberg, *op. cit.*, p. 186.

⁵⁴ Su hábitat se extendía desde allí hasta el Amazonas, donde aún se encuentra. Véase: Cej, J. M. *Reptiles del noroeste, nordeste y este de la Argentina*. Torino, Monografía XIV, Mus. Reg. Sci. Nat., 1993.

⁵⁵ Ávila, A. y Herrero, R., “Secuencia estratigráfica I del sitio arqueológico Martínez 3 (ScatAmb 003), pcia de Catamarca”, *Publicaciones Arqueología* 46. CIFF y H, UNC, Córdoba.

⁵⁶ “[El animal sale] como si se quitase una camisa transparente que reproduce detalle por detalle toda su anatomía exterior”, Astor et al., (1984: 21) *La boa de las vizcacheras*. Fauna Argentina 35, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, p. 21.

⁵⁷ La cola de los lagartos es un arma de defensa que golpea con gran fuerza poniendo en peligro los huesos de quien se acerque demasiado, Freiberg, *op. cit.*, p. 157.

⁵⁸ Warburg, Aby, *El ritual de la serpiente*, México, Sextopiso, 2004 [1927], p. 11.

⁵⁹ Burucúa, José Emilio et al., *Historia de las imágenes e historia de las ideas, la escuela de Aby Warburg*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992, p. 12.

⁶⁰ Warburg, *op. cit.*, p. 20.

⁶¹ Sobre el culto a la serpiente en esta clave de análisis puede verse Mundkur,

Balaji *The cult of the serpent. An interdisciplinary survey of its manifestation and origins*, Albany, State University of New York Press, 1983.

⁶² Esta iconografía se da solo en la cerámica grabada, tanto en Ambato como en Hualfín, pero está ausente en la cerámica policroma.

⁶³ Me interesa llamar la atención sobre la pieza de la figura 15, el ceramio tiene la forma del cuerpo de un sapo, este batracio está presente en la producción plástica del NOA prehispánico a lo largo de toda su historia. Datos etnohistóricos y etnográficos y los propios hábitos del animal permiten afirmar que está directamente asociado al agua y al anuncio de las lluvias; lo considero un “animal tutelar”. Excede los alcances de este texto profundizar en el rol simbólico de otro tipo de especies que no son temibles cazadores pero que cumplen funciones propiciadoras y protectoras.

⁶⁴ Este motivo, al igual que el antropo-zoomorfo, no aparece en la cerámica policroma de Hualfín, al parecer esta tradición plástica estuvo destinada a un discurso centrado en las *wakas* y la transformación chamánica.

Cómo citar este artículo:

Bovisio, María Alba, “Metáforas animales en el arte del NOA prehispánico: imágenes del poder sagrado”, en *Separata «Creencias y devociones, festividades y costumbres»*, año XVIII, n° 27, Rosario, CIAAL/UNR, diciembre de 2020, pp. 1-29, URL: <http://ciaal-unr.blogspot.com/>

Sergio Barbieri* / La fe convertida en objetos: los exvotos de la Argentina, un arte popular poco conocido

En el año 2015, en el Museo de Arte Popular “José Hernández” de Buenos Aires, presenté la exposición *Exvotos Argentinos, un Arte Popular*. Esa muestra era el resultado de largos años de investigación que se habían materializado en un libro,¹ un extenso registro y una colección. La primera vez que exhibí el tema fue en 1973 y en la Fundación Lowe, con el título *Exposición Fotográfica Documental - Exvotos de la Catedral de La Rioja*.

En aquel momento mostré sólo las fotos que registraban los conservados en dicha catedral. Provocó mucho interés y asombro en el público y el periodismo ya que no había antecedentes de un relevamiento de esta particular y poco conocida manifestación de fe. Significó para la mayoría de los visitantes algo original y de valor cultural.

En la exposición de 2015, además de las fotos documentales de piezas existentes en muchos santuarios, catedrales e iglesias del país, expuse los exvotos que fui consiguiendo a lo largo de más de 47 años.

A partir de ese momento comenzaron a pedirme que diese conferencias sobre el tema. Al inicio de dichas conferencias pronunciaba, en broma, la misma frase: “todos sabemos que nadie sabe qué son los exvotos”. Hace poco, en un ámbito universitario, el presentador hizo una breve reseña de mi actividad, dio el título de la charla y luego se arrimó y me preguntó por lo bajo: “¿qué son los exvotos?”

¿Qué son los exvotos?

“Objetos culturales”, así los define Iguacen Borau.² Los exvotos son esas pequeñas obras de arte y de calificada artesanía que los cristianos ofrendan a Dios, la Virgen y los santos en agradecimiento de un bien recibido. Son testimonios de fe.

Se los conoce popularmente como promesas o milagros. La primera palabra alude a la promesa que hace el creyente al pedirle a la figura divina que lo ayude en el trance peligroso por el cual está transitando él o algún familiar. Milagro es lo que se produce cuando adviene la ayuda sobrenatural. La fórmula en latín es *exvoto suscepto*, es decir “por promesa comprometida”.

El exvoto en la antigüedad, en Europa y América

En casi todas las culturas ha existido la costumbre de pedir y agradecer a los dioses. La diferencia es que en el paganismo se entregaba el exvoto cuando se hacía el pedido de ayuda. Era un objeto supererogatorio. El cristianismo lo modifica y pasó a ser un objeto *post factum*, es decir, la materialización de la gracias recibida.

En Grecia se ofrendaban distintas partes del cuerpo hechas en terracota, mármol o metal. Los romanos llamaban *donarias* (de donar) a las piezas que entregaban a sus dioses.

El filósofo romano Cicerón (106-45 a. C.) en su libro *Sobre la na-*

*tural*eza de los dioses cuenta que un amigo, para convertir al ateo Diágonas, recurrió al siguiente argumento:

tu, que no crees que los dioses se ocupen de las cosas humanas, no te das cuenta, por las muchas tablas pintadas que hay, que por haber hecho un voto, [los marinos] eludieron las tormentas y llegaron sanos y salvos al puerto?³

En las excavaciones arqueológicas que se hicieron en la Basílica de San Martín y San Silvestre, en Roma, se hallaron exvotos de plata con inscripciones. En una de ellas se lee: “Pedí, recibí y cumplí lo prometido”.

La costumbre se difundió por toda Europa durante la Edad Media y se generalizó aún más luego del Concilio de Trento (1545-1563) que auspició la promoción de formas populares de piedad y los testimonios de curaciones milagrosas con el fin ejemplificador de patentizar la gracia divina.

Con la conquista española estas prácticas se mezclaron con las de las sociedades precolombinas ya que ellas también ofrecían diversos objetos a los dioses como forma de agradecimiento.

Esta manera de acercarse a las divinidades, sin la intervención de los cultos establecidos, generó en todos los países católicos una producción artístico-artesanal que ha sido motivo de análisis, estudio y documentación.

Los exvotos en la Argentina. Registros de archivo

Desde la etapa colonial, diversos documentos hacen referencia a la existencia de exvotos ofrecidos en lugares de peregrinación del país. En fecha tan temprana como 1624, Fray Juan de Gamarra describe las gracias recibidas en Itatí, actual provincia de Corrientes, aunque sin nombrar los objetos materiales que se entregaban.⁴

Algunas décadas más tarde, se registra el primer milagro documentado en Luján, actual provincia de Buenos Aires. En el año 1695, un peregrino expresaba:

Declaro que por el voto que hice por la salud de mi hijo Pedro, a Nuestra Señora de Luján, de ofrecerle lo que el dicho niño pesase de cera, si le diese vida, y habiéndole pesado en la ocasión del voto pesó veinte y ocho libras.⁵

Era común entregar exvotos de cera, ya sea la materia sin elaborar como el ejemplo anterior o que fueran modelados de acuerdo con la gracia que se había solicitado. Una muestra de ello es lo anotado en el registro de milagros del santuario de la Virgen del Valle, en Catamarca, en el año 1764, donde se escribió que:

El Maestre de Campo Don José Correa, vecino de esta ciudad, que nació con una pierna encogida y cuasi pegada al muslo y



1) Nazareno. Imagen de vestir, Perú, siglo XVIII. Iglesia de la Piedad, Buenos Aires. Foto de 1973.



2) Madre e hijo. Plata batida, burilada y cincelada. Alto: 10 cm. Último tercio del siglo XIX.



3) Cabeza de hombre. Plata recortada y burilada. Alto: 4 cm. Catedral de La Rioja.



4) Busto de niña. Plata batida. Alto: 5 cm. Principios del siglo XX. Provincia de Buenos Aires.



5) Ojos en una bandeja, ofrenda a San Lucía. 1953. Plata batida y cincelada; vidrio pintado. Alto: 4,5 cm.; ancho: 10 cm. Catedral de La Rioja.



6) Medios cuerpos y cuerpos enteros, masculinos y femeninos. Plata maciza, fundida. Alturas mínimas y máximas: 2,7 y 6 cm. Noroeste argentino.

7) Pájaros. Plata recortada, burilada y cincelada. Alturas: 4 cm.; anchos: 6 y 8 cm.



8) Pedro Grossi. (Provincia de Buenos Aires, 1884-1971). Vaca y ternero. Plata recortada, cincelada y burilada. Alto: 6 cm; ancho: 13,3 cm. Estaba en el Museo Devocional de Luján.



9) Ángel. Plata maciza fundida, cincelada y burilada. Pies de oro. Alto: 7 cm. Provincia de Buenos Aires.



10) Niño desnudo. Corpóreo hueco. Plata batida y burilada. Alto: 10,5 cm. Principios del siglo XX. Córdoba.



11) Cabeza de hombre. Plata recortada y burilada. Alto: 3,4 cm. Catedral de La Rioja.

que, compadecido, su padrino, el cura Rector Don Luis de Medina, determinó cantarle una misa a Nuestra Señora, y mandó hacer una pierna y pie de cera y se la presentó; llevaron al niño y puesto en la tarima del altar se cantó la misa y acabada de cantar, salió el enfermo por sus pies sano y bueno con inenarrable admiración de todos fue por sus pies a su casa.⁶

Estos exvotos realizados en cera convivían con otros elaborados en materiales más valiosos y de mayor perdurabilidad. Durante el siglo XIX y parte del XX, los santuarios, los sitios de peregrinación y las iglesias se fueron llenando de estos objetos devocionales con los cuales los fieles agradecían curaciones, amor, trabajo y otros dones. El santuario de Luján, uno de los más importantes de la Argentina, recibía gran cantidad de ofrendas que llamaba la atención a los viajeros como William Mac Cann. En su libro *Viaje a caballo por las Provincias Argentinas*, de 1847, narra su paso por Luján:

En la mañana siguiente visité la iglesia. El párroco estaba celebrando misa y asistían algunas mujeres, arrieros y carreteros [...] Llegan ofrendas procedentes de todo el país. Estas ofrendas consisten en objetos de oro y plata y simulan brazos, manos y otros miembros, emblemas de los beneficios que los creyentes han creído alcanzar con sus votos.⁷

En el *Registro Estadístico de las Repúblicas del Plata*, del año 1869, cuando se refiere a Luján, se escribe que “[...] las ofrendas de brazos de plata, piernas, etc., exceden en número a 50.000, pesando todas juntas varias arrobas; las donaciones del año pasado sumaban 15 libras de plata [...]”.⁸

El imaginero puneño Hermógenes Cayo llegó a Luján en el año 1946 participando del “Malón de la Paz por las rutas de la Patria” que había partido desde la Puna jujeña con el fin de llegar a Buenos Aires para solicitar al Gobierno Nacional la titularidad de las tierras que habitaban. Cayo llevó un diario de viaje donde anotó: “[...] pasamos al camarín de la Virgen a conocerla y la vemos tan hermosa y brillante como sus altares y sus arquitecturas hermosas y alhajas y joyas de oro y plata de sus devotos y promesas que traen a sus pies”.⁹

En las zonas rurales las ofrendas están directamente relacionadas con las cosechas, la salud de los animales y los accidentes de trabajo. Fue una costumbre en Luján a fines del siglo XIX, anotar y describir en los *Libros de Promesas*, el objeto que se entregaba y a veces, el motivo de la ofrenda. Quedaron de esa manera reflejados datos, aunque a veces sin nombrarlos específicamente, sobre epidemias, sequías, plagas de langostas y otros avatares que padecieron los peregrinos.

La lectura de dichas anotaciones completa y da sentido a muchos de los exvotos hallados. Hay ejemplos poéticos, ingenuos o descriptivos:

Don Pedro Alerza, del Saladillo, envía un pajarito de plata,

(1891).

Un perro de plata por haber sanado su perro, que de una puñalada le habían sacado los bofes, (1891).

Cumpliendo la promesa que hiciera mi madre cuando me encontraba postrado en cama herido de bala, vengo, oh Virgen, a depositar a tus pies la bala con que fui herido que fue hecha engarzar en oro por mi madre, (1898).

María de Castro ofrece a la Sma. Virgen un cuadro con seis corazones de plata, un angelito, un anillo, un clavo y una pierna de oro, en memoria de haber curado una herida que se había hecho al penetrar un clavo en el pie y de una fístula en una pierna, (1894).

De Rodríguez, Paula Bettinoti, ofrece un gallo de plata por haber conseguido la extirpación de una peste que tenía entre las gallinas, (1892).

Catalina Barilati ofrece una planta de maíz con una langosta de oro, (1891).¹⁰

En nuestro país y también en otros, existe la costumbre de visitar una vez al año el santuario de la patrona del mismo. Así quedó de manifiesto en uno de *Los libros de Promesantes*, de Luján, el 3 de noviembre de 1891 donde se agradece los diversos sucesos ocurridos a lo largo de ese año:

De Rosario de Santa Fe, Don Valentín Casas es portador de las siguientes promesas: tres piernas de plata maciza; una medalla; dos corazones; una cabeza; dos piernas; un brazo; dos niños; un caballo de plata; un hombre; un pecho; un vientre; dos ojos y un perro de plata.¹¹

A partir de la riqueza de las anotaciones que se hacían en los *Libros de Promesantes*, analizamos detalladamente lo registrado en 1898. A lo largo de ese año fueron entregados 2.468 objetos en 81 tipologías diferentes. De ellos, 1.285 fueron exvotos metálicos con las más diversas representaciones. El resto eran objetos reales como espadas, velas, prendas de vestir y joyas. Éstas últimas sumaron 94 piezas.

Un arte popular

Las culturas no se dan nunca en estado puro. Todas reciben influencias desde otros puntos y lugares. Lo popular, al igual que muchas otras manifestaciones, es ecléctico, híbrido y sincrético. Se alimenta de lo que la sociedad toda produce y genera.

El artista popular es parte activa de la sociedad en la que vive. No es un creador aislado de ella y de su realidad. Es el intérprete del sentir colectivo. Elabora un lenguaje formal y realiza obras que no resultan artificiales. No crea un producto para su propia satisfacción o que sólo pueda llegar a ser interpretado por un grupo de elegidos, sino que sus obras son el resumen del conoci-



12) Ojos. Plata fundida sobredorada, cincelada; esmalte. En la filacteria se lee: Corina Emilia, por haber recuperado la vista, 1945. Ancho: 6,7 cm. Museo de la Virgen, Itatí, Corrientes.



13) Hombre con las manos en los bolsillos del saco. Plata fundida, burilada y cincelada. Alto: 8,5 cm.



14) Mujer embarazada y con un niño en brazos. Plata recortada y burilada. Alto 7 cm. Noroeste argentino.



15) Cabeza y columna vertebral. Plata recortada y burilada. Alto: 13,4 cm. Córdoba.



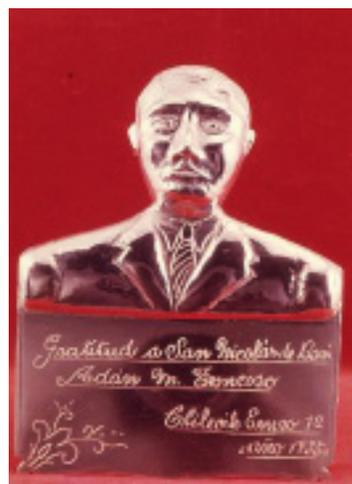
16) Cabeza de hombre con bigotes y corbata. Plata recortada, cincelada y burilada. Alto: 5,6 cm. Córdoba.



17) Niño de cuerpo entero. Plata fundida. Alto: 8 cm. Córdoba.



18) Pedro Fontéñez, Niño con las manos en los bolsillos del pantalón. 1946, La Rioja. Plata burilada. Medidas: 12,7x7,3 cm. Catedral de La Rioja.



19) Pedro Fontéñez, Busto de hombre. 1935, La Rioja. Plata batida y cincelada. Medidas: 12x9,6 cm. Catedral de La Rioja.



20) Busto femenino. Plata recortada y cincelada. La aplicación de oro en el cuello puede indicar bocio o una operación. Alto: 5 cm. Noroeste argentino.

21) Corte longitudinal de un hombre. Posible hemiplejía. Plata batida y burilada. Alto: 10,5 cm. Noroeste argentino.



22) Niño con viruela. Plata recortada, burilada y agujereada. Largo: 4,3 cm. Noroeste argentino.



23) Mujer con cicatriz de apendicectomía. Plata burilada. Alto: 7,3 cm. Catedral de La Rioja.

miento y la sensibilidad de toda la comunidad y, por consiguiente, entendidas y aceptadas por todos los integrantes de la misma.

El promesante, no se pregunta "si está bien" entregar un exvoto. Tiene el convencimiento que su gesto espontáneo se une a los de miles de personas. Ese acto individual de ofrendar tiene el significado de comunicar a otros fieles que la intervención sobrenatural ha sido efectiva. De esa manera se comparte, en actos silenciosos, un sentimiento común:

En el mundo donde se lleva a cabo este tipo de devoción se vive en comunidad. Y por medio de los exvotos es que ésta se entera que entre las divinidades y uno de sus miembros sucedió algo importante e insólito, pero que se integra a la vida de esa comunidad como un acontecimiento ordinario más.¹²

Analizando la mirada de piezas que hallé en el país pude constatar la increíble capacidad de los plateros para interpretar el pedido de los promesantes antes de realizar el exvoto. Eran esos artesanos que hacían maravillosos estribos, mates, jarros y también exvotos. El que hubiese plateros en ciudades o pueblos fue común hasta bien entrado el siglo XX. A ellos acudían las personas cuando necesitaban un exvoto. Los hacían por lo general con moldes pre-existentes pero también realizaban piezas únicas a pedido del comitente. Esas fueron las piezas que más me interesaron. Esos pequeños artefactos donde se aúna la creatividad y la capacidad técnica para el manejo del metal. En pocos centímetros de alto y ancho el orfebre resuelve con habilidad lo que debe representar: un hombre con las manos en los bolsillos, una madre con su hijo en brazos, una vaca y su ternero o la figuración de órganos humanos con diversas enfermedades.

Existen también las piezas serializadas que pueden ser fundidas, de recorte o troqueladas, enriquecidas todas ellas con trazos de buril. Dentro de ese enorme conjunto, ya que son las más numerosas, espigamos aquellas que poseen diferentes moldes pero igual representación como pueden ser los hombres, mujeres y niños de cuerpo entero que toman un exvotos italiano como modelo y que luego, los plateros del país, a medida que lo copian lo van modificando o reinterpretando con el fin de hacer una pieza más personal.

El hallazgo, el comienzo

Como egresado de Bellas Artes, mi acercamiento a los exvotos fue estético. Luego, a medida que avanzaba en la investigación, pude mensurar y valorar la implícita fe que contiene este particular arte popular. Los descubrí en 1966 y en Tucumán, en la vidriera del negocio del platero Alfredo de Innocentis. Le compré dos, un ojo y un tronco femenino, que aún conservo. Me atrajeron sus diseños, la abstracción de algunas piezas y el aire primitivo y moderno que poseen a la vez.

Unos años más tarde, como quedó dicho, recorriendo la catedral de La Rioja pude ver unas grandes vitrinas colmadas con todo tipo de ofrendas

ubicadas en las paredes de la escalera que sube al camarín de San Nicolás de Bari. Allí estaban depositados desde zapatos de niños, textos manuscritos, cintas con chupetes y un largo etcétera de objetos puestos por orden de llegada y tapándose unos a otros. Entre ellos logré vislumbrar exvotos de plata de gran creatividad y calidad artesanal. Convencido del valor del hallazgo al regresar a Buenos Aires le comenté al Dr. Augusto Raúl Cortazar lo que había descubierto. El Fondo Nacional de las Artes me otorgó un subsidio y trabajé en la catedral durante el verano de 1972. Pude confirmar mi intuición, luego, cuando analicé todo el material y seleccioné los ciento cincuenta exvotos que fotografié.

Algunos de los más elaborados tenían buriladas las iniciales "P.F." que resultaron ser las del platero Pedro Fontéñez (1898-1975) que vivía y todavía trabajaba en La Rioja y que en ese momento tenía 74 años. Compartí la emoción con él cuando pudo ver y reconocer esas y otras piezas que no estaban firmadas y que había hecho hacía 20 o 30 años.

La selección hecha en La Rioja y más tarde en otros santuarios e iglesias, a medida que avanzaba con la documentación, se basó en la originalidad del planteo estético y en la capacidad de los plateros para interpretar el pedido de los promesantes. Porque en un objeto metálico "mudo", de pequeñas dimensiones, reitero, el artífice tiene que plasmar la dolencia, el problema o las vicisitudes que padeció la persona que le pidió el exvoto o algún familiar de ella.

Hallé aquella primera vez y después en otros lugares, ejemplos destacados que traducían con originalidad las afecciones de las personas que padecían bocio (inflamación del cuello por falta de yodo) u otras piezas que figuraban hemipléjicas o mutilaciones en las extremidades a causa de accidentes laborales o caseros.

En los exvotos argentinos todos los órganos están representados y en muchos casos la dolencia, o las iniciales del nombre del donante se destacan con oro sobrepuesto a la pieza de plata. Existen en todo el país muchas representaciones de hombres y mujeres, de cuerpo entero, vestidos o desnudos. En el caso de éstos últimos, suelen tener buriladas la cicatriz de alguna operación o enfermedad. Pero cuando aparecen vestidos cogimos que se trata que dichas personas han padecido males físicos o espirituales y han querido agradecer el bien recibido, con la representación de toda su humanidad.

En la Argentina los exvotos de plata representan más de 250 tipologías diferentes. Pudimos comprobar que es el país de América que tiene la mayor variedad a lo que se le agrega una gran creatividad. Están también las piezas adocenadas y repetidas. Todas cumplieron su función: el agradecimiento.

Al ver el conjunto de estas miles de piezas y pese a su repetición, se encuentran entre ellas pequeñas variantes que nos permiten verificar que plateros de distintas provincias han copiado una pieza preexistente pero que la han modificado separándola de su modelo originario. Esto es evidente, como dijimos, en las figuras que tiene su origen en Italia.

Los exvotos que sobresalen del conjunto estudiado, por su tamaño y

factura, son aquellos que no tienen un molde previo, configuran piezas únicas que fueron hechas a pedido del promesante. Dos de ellas escapan en exceso a las medidas que hemos mencionado más arriba y se encontraban en el Museo Devocional dependiente de la Basílica Luján.¹³

La primera representa una *fábrica de vidrio* y es la pieza más grande y de ejecución más compleja que se conservaba en dicho museo. Confeccionada totalmente en plata, y con una base de madera; mide 17 cm. de alto; 33 cm. de ancho y 26 cm. de profundidad. Las maquinarias, los operarios que tienen brazos móviles, las columnas doble T y las chapas acanaladas del techo, están trabajados con gran habilidad por el platero S. Alonso. Fue ofrendada en 1945 por los hermanos Albani agradeciendo la creación de su fábrica.

La segunda pieza destacada que se exhibía en el Museo de Luján era una cabeza tamaño natural (35 cm. de altura) que ofrendó Alfio Consoli. Es corpórea hueca y trabajada en plata batida. Por sus notables bigotes podemos ubicar su factura a principios del siglo XX.

Un exvoto notable pero que sólo lo conocemos por los registros ya que no llegó hasta nuestros días, fue ofrendado en Luján en 1898: "[...] un caballo que pesa cuatro kilos 10 gramos de plata buena, garantida, de valor 420\$".¹⁴

Otra obra de realce es el carro que hizo el platero de la provincia de Buenos Aires

J. Fernández a principios del siglo XX, donde se podía apreciar su calificada mano.

En el año 2003, cuando rehíce el museo ya no estaba.

Del material encontrado durante el trabajo, distinguimos, entre otros, la *cabeza de mujer* confeccionada en oro, de 4,5 cm de alto, que estuvo en el Museo de Itatí. Otra pieza de calidad es la *cabeza de niña*, de 4 cm. de alto, cuya particularidad es que tiene seccionada la parte superior del cráneo evidenciando una operación de cerebro. Dicha parte se abre mediante charnela. La transcripción plástica que realizó el platero y la labor en plata batida hace que se supere el mórbido mensaje representado.

Como ejemplo de síntesis formal está el *busto de mujer*, de 4,3 cm, o la *cabeza de hombre con bigotes* de 2,2 cm., ambas piezas de plata maciza, fundida. Son buenos ejemplos de todos los que hemos hallado en el Noroeste del país.

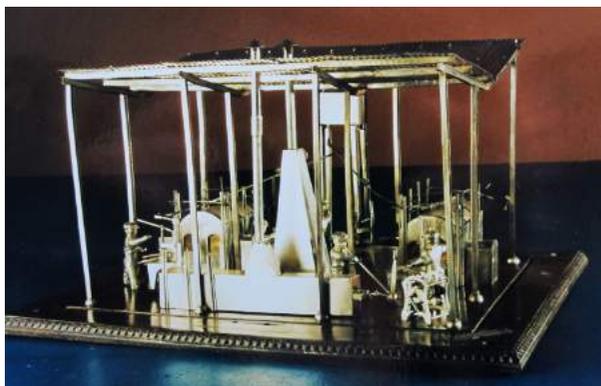
Otras piezas excepcionales son las del platero "ADC" que desarrolló su actividad en Villa Concepción del Tío o en La Para, Córdoba, desde principios y hasta mediados del siglo XX. No logramos saber a qué nombre y apellido correspondía el punzón con que están firmadas sus obras. Confeccionadas por recorte de una gruesa chapa de plata y con base, todos los detalles anatómicos y de vestimenta están trabajados con cincel, buril o punzones con diferentes diseños.

Cabe agregar aquí algo que hemos comprobado desde el comienzo de la investigación en Luján y Catamarca y que, sabemos, también ocurría en Puerto Rico. El recorrido doble o triple que hacían los exvotos metálicos en los



24) *Mujeres y hombres con vestimenta renacentista.* En las dos fotografías las piezas de la izquierda son similares al modelo italiano. Las restantes son diversas versiones realizadas por plateros de la Argentina desde fines del siglo XIX hasta mediados del XX. Solían ofrendarse juntas como símbolo de matrimonio. Plata fundida; troquelada; cincelada. Alturas mínimas y máximas: 6 y 7,8 cm.

25) L. Alonso, *Fábrica de vidrio*, 1945, provincia de Buenos Aires. Plata fundida, recortada, cincelada y burilada. Alto máximo: 17 cm; ancho: 33 cm; profundidad: 26 cm. Estaba en el Museo Devocional de Luján.



26) *Cabeza de hombre.* En la tarjeta se lee: A la Virgen de Luján / donado por / Alfio Consoli. Plata batida; corpórea hueca. Alto: 35 cm. Principios del siglo XX. Estaba en el Museo Devocional de Luján.



27) J. Fernández, *Carro*. Provincia de Buenos Aires; principios del siglo XX. Plata fundida y recortada. Ruedas y puerta trasera móviles. Largo: 10,5 cm. Estuvo en el Museo Devocional de Luján.



28) *Cabeza de mujer.* Oro batido, burilado y cincelado. Alto: 4,5 cm. Estuvo en el Museo de Arte Sacro de Itatí.



29) *Cabeza de niña.* Principios del siglo XX. Plata batida y cincelada. Alto: 4 cm. Estaba en el Museo Devocional de Luján.



30) *Busto de mujer.* Principios del siglo XX. Plata fundida, burilada y cincelada. Alto: 4,3 cm. Noroeste argentino.



31) *Cabeza de hombre con bigotes.* Plata maciza fundida. Alto: 2,2 cm. Noroeste argentino.



32) Platero ADC. *Mujer y niña de cuerpo entero.* Primera mitad del siglo XX, Córdoba. Plata recortada y burilada. Alturas: 12,7 y 7,6 cm.

santuarios. Ofrendados una primera vez, permanecían un tiempo expuestos en la iglesia o la sacristía y luego volvían al comercio, es decir a los puestos callejeros o negocios cercanos al templo. Era evidente el contraste de calidad artesanal y del material de estas piezas con las otras exhibidas, que eran de confección más moderna, troqueladas, de recorte y de plata baja o metal blanco.

Hemos documentado exvotos de calidad en trece provincias de la Argentina y en varias de ellas hallamos piezas firmadas (punzonadas) de plateros muy reconocidos, como, por ejemplo: S. Alonso; Bertuche; Dupont, J. Fernández, H. Firmenich, Félix Gallaso, Pedro Grossi, Ramón Martínez, Luis Picoa, Juan F.M. Ramos y B. Sala, que desarrollaron su actividad desde fines del siglo XIX y hasta la década de 1970 del siglo XX.

Varios museos del país poseen excelentes ejemplos de platería criolla de estos artífices.

Pero no todos los exvotos eran de factura local, algunos llegaban de Europa, traídos por los inmigrantes entre su equipaje. Lo habitual era que los ofrendaran en los templos de las principales advocaciones marianas del país al que habían llegado. Este fenómeno no es particular de la Argentina. En la Basílica de Luján, como en el Santuario de la Virgen de La Altagracia, en el pueblo de Higüey, República Dominicana, hay ofrendados exvotos metálicos italianos. Elaborados a fines del siglo XIX, poseen diseños estandarizados y son estampados en plata baja o en metal bañado en plata. Representan cuerpos humanos o partes de él y animales. Del conjunto sobresalen los corazones porque tienen en todo su perímetro roleos vegetales, flores estilizadas y cabezas angélicas. Sobrepuesto y en metal sobredorado suelen tener en el centro de la pieza las siglas de María o las iniciales entrelazadas "PGR" (por gracias recibidas) y en la cimera una corona en relieve.

Dos experiencias: República Dominicana y ciudad de Córdoba

En el año 2008 y a pedido de las autoridades eclesiásticas y de empresarios que apoyaron la iniciativa, comencé a idear el Museo de La Altagracia, dependiente de la Basílica de Higüey, en República Dominicana. Además de los 40.000 exvotos de metal se conservaba pintura del siglo XVIII, excelente platería del XVII al XX, imaginería, muebles y joyas. Con un proyecto arquitectónico de 1.500 metros cuadrados, obra de un arquitecto dominicano, y un diseño museográfico y museológico de mi autoría, se construyó en cinco años y se inauguró en 2012.¹⁵ Lo dirigí durante dos años.

En Higüey, los exvotos metálicos de principios del siglo XX resultaron ser los más atractivos por las mismas razones que en nuestro país: mejores plateros, metal de más calidad y diseños no reiterados, pero, igualmente sin la inventiva de los argentinos. En la actualidad se utilizan unas hojas fotocopias con diversas siluetas humanas y de animales que los artífices pegan sobre el metal para luego recortarlos con sierra. Ha dado como resultado una producción adocenada. Es muy común ofrendar exvotos de cera virgen de abeja realizados sin molde. Son mucho más creativos y variados que los

metálicos. Para las fiestas patronales (21 de enero) se recibían miles de estas piezas que luego se descartaban y la cera se vendía por peso. Con el fin de hacer una selección de los mejores exvotos para exhibirlos en el futuro museo, a partir de 2008 y por cinco años estuve junto a las monjas que recibían las ofrendas para que no las tirasen al piso o dentro de bolsas de arpillera. Pasado un tiempo fueron ellas las que me reservaban las piezas.

Las grandes advocaciones reciben un registro universal de pedidos, hay otras que por tradición histórica o legendaria, tienen temáticas exclusivas por las cuales se acude a ellas.

En nuestro país, como en tantos otros, está el caso de San Cayetano, al que se le pide por trabajo o Santa Lucía a la que se recurre por problemas en la vista.

En diciembre de 2019 fui convocado para curar una exposición que se presentó en el Museo Juan de Tejeda de la ciudad de Córdoba. Llevaba como título *Por Gracias Recibidas, exvotos de la iglesia de San Roque*.

El hospital y la iglesia aneja fueron inaugurados en el siglo XVIII por Diego Salguero de Cabrera, obispo electo de Arequipa. Con buen criterio y respeto, las autoridades eclesiásticas, a lo largo del siglo XX, conservaron en seis vitrinas que están ubicadas en las paredes de la iglesia, siete mil quinientos exvotos de plata ofrendados desde comienzos de dicho siglo y hasta aproximadamente 1970. No hay más antiguos. San Roque es el santo al que se invoca para curar pestes y enfermedades de todo tipo. Era frecuente, durante la colonia que se sacara su imagen en procesión y se hicieran rogativas cuando había epidemias. Los exvotos que se conservan en esta iglesia son un elocuente ejemplo de lo dicho. Abundan las piernas porque San Roque, según la leyenda, tuvo la llaga de la peste en su pierna derecha. También hay figuraciones de todas las partes del cuerpo humano y los órganos del mismo y de perros porque al santo se le pide también para la cura de las pestes de animales.

En ese corpus encontramos una pieza única que no conocíamos que llamamos *Las cinco llagas de Cristo*. Es una exvoto de plata de 5,8 cm. de diámetro y está realizado con punzones de diversos tamaños para resaltar las heridas, la sangre y el nombre de quien lo ofrendó.

Exvotos pintados

Es en Italia a mitad del siglo XV donde se comienzan a hacer pinturas sobre madera para ser utilizadas como ofrendas. Después del Concilio de Trento, en el que primó el espíritu de la contrarreforma, es donde los exvotos pintados tuvieron un gran desarrollo en toda Europa y en los siguientes siglos. Su estructura suele estar dividida en tres partes. El ámbito terrenal, en el cual se representa el suceso; el celeste, donde está la figura divina, que, a veces, aparece sobre nubes o en un rompimiento de gloria y abajo el texto que narra, con mayor o menor precisión lo ocurrido.

La pintura votiva se difundió en México y Brasil desde la llegada de los españoles y hubo y hay destacados pintores como Hermenegildo Bustos

(1852-1906) en México o “Toilette de Flora” (1860-1935), en Brasil. En la Argentina tuvo escaso desarrollo. Son muy pocos los ejemplos que pudimos documentar. El más antiguo que hallamos fue ofrendado a la Virgen de Itatí. Es un óleo sobre madera donde está representada la Virgen dentro de la hornacina del retablo del siglo XVIII y rodeada de ocho ángeles. Lo pintó Juan Bedoya en 1872 y lo ofrendó su familia. Incluimos aquí a modo de ejemplo, otra pintura votiva de mitades del XX. Los pulmones sanados, en primer plano, ocupan más de la mitad de la composición, arriba de ellos y a la izquierda se escribió un ingenuo verso y a la derecha aparece la Virgen de Luján. Lo realizó Alie de Gómez a pedido de Abelardo Del Campo.

Es de interés, por lo novedoso, los datos que aporta en su libro Angelo Turchini. Así como vimos que los italianos traían exvotos metálicos para ofrendar en América, algunos de ellos, ya instalados en tierras americanas pero aferrados a su suelo natal, solicitaban que se done una pintura en Italia. En el año 1916, un inmigrante, ve como su hija al caer debajo de un carro se salva de no ser aplastada por una de las ruedas. Como agradecimiento, envía a Italia el dinero y un boceto de lo ocurrido para que un pintor realice la obra y luego la done, en su nombre, en la iglesia de la Virgen de la Costa (Bérgamo) de la cual era devoto. Otro connacional hace lo mismo. Pide que se pinte en Italia la cubierta de un barco en el que deben aparecer él, su mujer y sus cuatro hijos, elevando la vista al cielo, por haberse salvado de una tempestad durante el viaje a América y ruega que se lleve el exvoto a la iglesia de Pinerolo, de donde era oriundo.¹⁶

Los exvotos y los artistas

El valor y el significado de los exvotos fueron reconocidos por muchos artistas que abrevaron en la pintura votiva y tomaron de ella sus características más genéricas a las que le agregaban su propia carga, incorporándole su estética sin que por ello transformasen la obra en una ofrenda.

Tiziano dejó inconclusa, una *Piedad* para su tumba. Abajo y a la derecha de la obra ubicó una pequeña pintura votiva donde se representó junto a su hijo, arrodillados delante de la Virgen del Carmen (está fechado en 1576, año de su muerte. La pintura está en la Academia de Venecia).

Goya pintó en el año 1820 un *Autorretrato con el Dr. Arrieta* como agradecimiento por haberlo curado de “una peligrosa enfermedad”, tal como aparece escrito en la parte inferior de la obra. Se ve al doctor detrás del pintor con un vaso tratando que el artista beba algo para lograr su mejoría. Este es un agradecimiento a un ser terrenal pero está considerado como exvoto (se conserva en el Minneapolis Institute of Art).

En el siglo XX, la pintora Frida Kahlo coleccionaba pinturas votivas (“retablos” como los llaman en México) y en la composición de alguna de sus obras se aprecia la influencia de aquellas.

Kathy Vargas, en Estados Unidos, en la década de 1990, hizo una serie de collage donde utilizó fotografías y radiografías coloreadas a mano en las que incluyó exvotos metálicos.



33) Corazón. Exvoto italiano. Fines del siglo XIX. Metal plateado y sobredorado; troquelado y soldado. Alto: 22 cm.



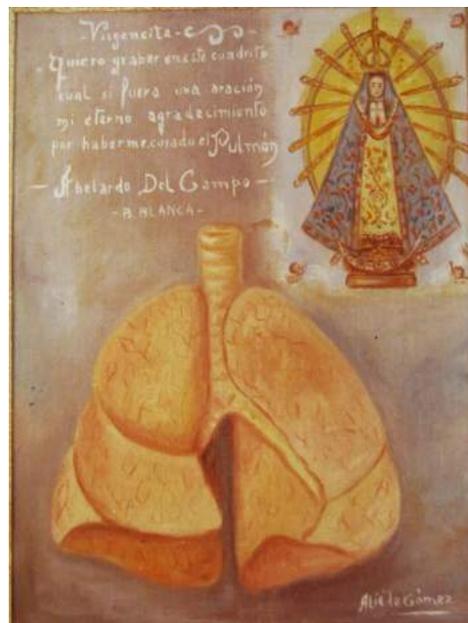
34) *Hombre de cuerpo entero*. 2013. Cera. Alto: 66 cm. Museo de la Virgen de La Altagracia, Higüey, República Dominicana.



35) *Las cinco llagas de Cristo*. Plata recortada, batida y trabajada con punzones de diversas medidas. Diámetro: 5,8 cm. Inscripción: ELENA. SOTELO. BEROVAO. Primera mitad del siglo XX. Iglesia de San Roque, ciudad de Córdoba.



36) Juan Bedoya, 1872. NUE. SEÑORA DE ITATI' / PATRONA DE TUYUTI'. Óleo sobre tabla. Medidas: 51x39 cm. Museo de la Virgen de Itatí, Corrientes.



37) Alie de Gómez. Pulmones. Óleo sobre tela. Medidas: 44x34 cm. Estaba en el Museo Devocional de Luján. Se lee: Virgencita / Quiero grabar en este cuadrito / Cual si fuera una oración / mi eterno agradecimiento / por haberme curado el pulmón / - Abelardo Del campo - / - B. Blanca.

En Brasil, Farnese de Andrade, presentó en 2012, en el Museu Casa do Pontal, Río de Janeiro, la exposición *Liturgias contemporáneas*. En sus trabajos incorpora exvotos de madera del nordeste de su país.

En la Argentina, varios artistas, en diversas épocas, han utilizado los exvotos metálicos como tema para sus pinturas y esculturas. Osky (Oscar Conti), en la década de 1970, a una serie de excelentes dibujos les sobrepuso exvotos metálicos italianos. Nicolás Rubió, Jorge Ricciardulli y Estela Zariquiegui, al conocer el material de mi relevamiento, hicieron obras inspiradas en el hecho de ofrendar.

La muestra del año 2015 en el Museo Hernández motivó a un grupo de joyeros conducidos por Jimena Ríos a realizar piezas a partir en los exvotos. Con el material seleccionado de nueve joyeros publicaron, en 2017, el libro *Por Gracias Recibidas, exvotos de joyeros contemporáneos* que lleva un texto introductorio de mi autoría.

Los escritores también se vieron atraídos por la profusión de ofrendas halladas en los templos, y lo reflejaron en sus textos. Jorge Amado (1982), cuando escribe sobre la popular iglesia de *Bomfim* de Bahía (Brasil) y al referirse a la *sala de milagres* (así llaman en ese país donde se depositan y exhiben los exvotos), dice que es una:

asombrosa sala donde hay millares de objetos ofrecidos al santo en pago de promesas realizadas. Allí se ven piernas, manos, brazos y cabezas modeladas en cera, abiertas por heridas [...] Toda la terrible historia de la miseria humana, del sufrimiento, de crímenes y maldades, de extraño misticismo, se encuentra allí, colgada del techo, por las paredes y llenando armarios.¹⁷

Oliverio Gironde, en la primera edición de 1922 de su libro *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* y en uno que llamó *Sevillano* escribe: "La iglesia se refrigera para que no se le derritan los ojos y los brazos...de los exvotos". Incorpora una excelente ilustración realizada por él donde se ven exvotos de cera alrededor de una Dolorosa.¹⁸

Ramón Gómez de la Serna (1979), en la serie *SENOS* que consta de cuatro libros, incorpora en el segundo volumen, un magnífico cuento que llamó *Exvoto*. En él narra como una mujer sin senos ofrenda a una santa unos de cera comprados en una tienda. Pasado un tiempo de rezos y ruegos sus senos comenzaron a crecer y ella salió a lucirlos.¹⁹

Como quedó dicho y demostrado, los exvotos metálicos constituyen el conjunto más sobresaliente de nuestro país, sin embargo, existen otras ofrendas realizadas por manos hábiles y con materiales disímiles. De esa producción rescatamos a los que llamamos "artesanos espontáneos de la fe" que son las personas que quieren ofrendar un objeto confeccionado por ellos. Hay muy buenos ejemplos como la *Basílica de Luján* tallada en madera y policromada por José Sassone o un *rancho* también tallado y pintado, de autor anónimo.

Palabras finales

A partir del año 1987, el Vaticano aconsejó llevar a cabo una pastoral que alentase a hacer obras de caridad en vez de la entrega de exvotos. Apuntaba a la solidaridad pero quizás daba por tierra con una expresión popular de la fe con mucho arraigo.

Con esta investigación y relevamiento, a lo largo de 47 años, hemos incorporado para la Argentina, la investigación y documentación de un arte popular que de alguna manera pasaba desapercibido para la mayoría de la gente y que estaba destinado, en muchos casos, a desaparecer por acción del fuego, por robo, desidia o cambios de concepción dentro de la Iglesia.

Notas

* Profesor de Bellas Artes. Fotógrafo. Durante 26 años fue investigador de la Academia Nacional de Bellas Artes. Es autor y coautor de 15 libros sobre el patrimonio artístico de la Argentina.

¹ Barbieri, Sergio, *Exvotos argentinos, un arte popular*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2007.

² Iguacen Borau, Damián, *Diccionario del Patrimonio cultural de la Iglesia*, Madrid, Encuentro Editorial, 1991.

³ Toschi, Paolo, *Arte Popolare Italiana*, Roma, Carlo Bestetti, 1960.

⁴ Presas, Juan A., *Anales de Nuestra Señora de Luján. Trabajo histórico-documental 1630-2002*, Buenos Aires, Dunken, 2002.

⁵ *Ibíd.* Que equivalen a 12,88 Kg.

⁶ *Ibíd.*

⁷ Mac Cann, William, *Viaje a caballo por las Provincias Argentinas*, Buenos Aires, Hispamérica, 1986.

⁸ Presas, *op. cit.*

⁹ Cayo, Hermógenes, *Diario de Viaje de Hermógenes Cayo*, Buenos Aires, Museo de Arte Popular "José Hernández", 2012.

¹⁰ *Libros de Promesantes del siglo XIX* (originales manuscritos), Basílica de Luján, Provincia de Buenos Aires.

¹¹ *Ibíd.*

¹² De Orellana, Margarita, "Editorial", en *Artes de México*, N° 53, 2002.

¹³ El Museo Devocional de Luján se encuentra cerrado definitivamente en la actualidad. En el año 1979 realicé el proyecto junto a Iris Gori y lo rehíce en 2003. Aquella primera experiencia me permitió concretar el proyecto del Museo de la Virgen de Itatí en 1980. Años después, en 2005, volví a hacerme cargo de su remodelación, cuya muestra sigue abierta hasta la actualidad.

¹⁴ Presas, Juan A., *op. cit.*

¹⁵ Dentro del rico patrimonio de ese museo cabe mencionar, por su importancia histórica y por ser las únicas obras pictóricas de esa época de las que se conoce el autor, a *Los Medallones* que pintó Diego José Hilaris, a fines del siglo XVIII. De formato ovalado, de allí su nombre, y de 78 x 63 cm., eran originariamente 27, pero en la actualidad se conservan 16. En ellos se relata pictóricamente sucesos milagrosos ocurridos en los siglos XVII y XVIII.

¹⁶ Turchini, Angelo, *EX-VOTO. Per una lettura dell ex-voto dipinto*, Milan, Arolo editore, 1992.

¹⁷ Amado, Jorge, *Bahía de todos los santos*, Buenos Aires, Losada, 1982.

¹⁸ Gironde, Oliverio, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, Argentineuil, Imprenta Coulouma, 1922.

¹⁹ Gómez de la Serna, Ramón, *Senos*, vol. 2, Buenos Aires, Albino y Asociados Editores, 1979.



38) Oliverio Gironde. Ilustración del autor para el poema *Sevillano* del libro *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, en su primera edición del año 1922.



39) José Sassone. Mitad del siglo XX. *Basílica de Luján*. Madera tallada y policromada. Alto: 55,5 cm.; ancho: 29 cm. Estaba en el Museo Devocional de Luján.



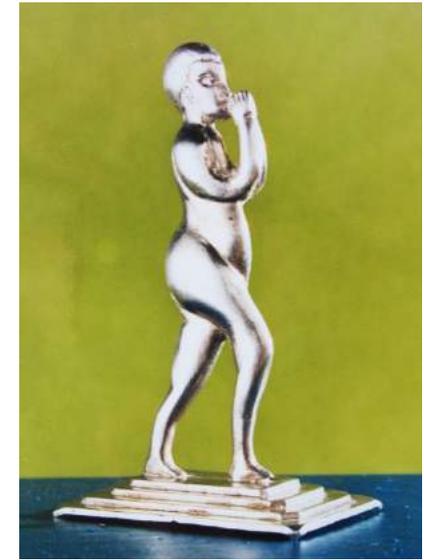
40) *Casa*. 1972. Madera tallada y policromada. Alto: 22 cm.; ancho: 35,5 cm. Estaba en el Museo Devocional de Luján.



41) Retablo de la familia Sanagua. Humahuaca, Jujuy. En primer plano la imagen de Santa Lucía que tiene en la mano derecha la bandeja con los ojos que le arrancaron como parte de su martirio. Del manto penden exvotos de plata con forma de ojos. La imagen que está detrás parece Santa Catalina de Alejandría. Ofrendas de plata cubren el fondo del retablo. Foto de 1988.



42) Figura masculina. Plata recortada y burilada. Alto: 3,8 cm.



43) Niño de cuerpo entero, camina y reza. Plata maciza, fundida. Alto: 14 cm. Estaba en el Museo Devocional de Luján.



44) Mujeres vestidas a la moda de principios del siglo XX. Plata fundida; recortada, batida, cincelada y burilada. Alturas mínimas y máximas: 8,8 y 11,2 cm.



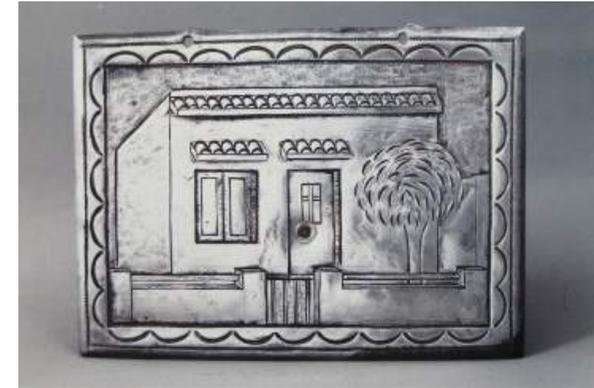
45) Ovejas. Plata. La madre: plata recortada, cincelada y burilada. El cordero es de fundición, con molde. En la base, las iniciales en oro: L - E . Alto máximo: 6,5 cm; largo máximo: 9,3 cm. Estaba en el Museo Devocional de Luján.



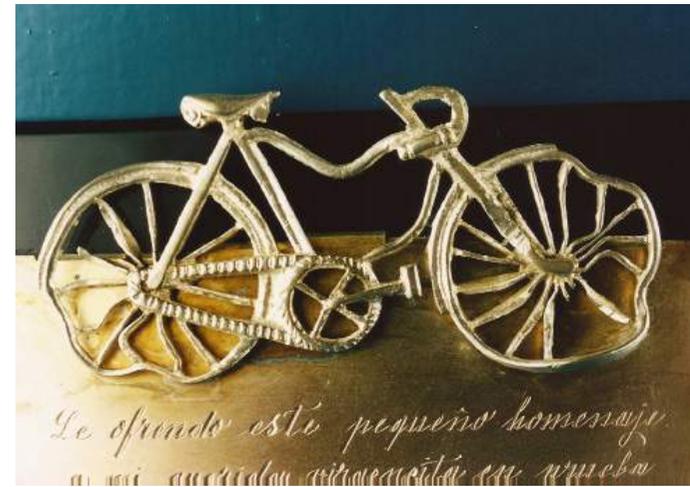
46) Perro de San Roque. Plata maciza, fundida, burilada y cincelada. Largo: 5 cm.



47) Cabezas de vaca, caballo, chivo y oveja. Plata fundida, recortada y cincelada. Iniciales buriladas: D / G . Alto: 3,3 cm.; ancho: 10,6 cm. Noroeste argentino.



48) Casa. Bronce cincelado. alto: 7,5 cm.; ancho: 10 cm.



49) Luis Picoa. 1939, (activo en la provincia de Buenos Aires a principios del siglo XX). *Bicicleta chocada* (detalle). Plata fundida. Apoya sobre una placa donde está escrito el agradecimiento. Medidas de las bicicleta: 4,3 x 9 cm. Estaba en el Museo Devocional de Luján.



50) Avión. Principios del siglo XX. Plata recortada y burilada. Largo: 6,6 cm.



51) Automóvil. Metal cromado. Largo: 10 cm. Estaba en el Museo Devocional de Luján.



52) Figuras orantes. Plata fundida. Alturas: 2,7 cm. Noroeste argentino.



53) Busto femenino de perfil. Plata burlada. Alto: 4,9 cm. Catedral de La Rioja.



54) Media cabeza de hombre sobre un plato. 1967. Posible hemiplejía. Metal plateado. Diámetro: 16 cm. Estaba en el Museo Devocional de Luján.



55) Cabeza de hombre. Plata batida, cincelada y burlada. Alto: 7,8 cm. Santiago del Estero.



56) Busto de hombre. Conformada por dos piezas de troquel: la cabeza y el tronco. Iniciales de oro fundido: P - R. De esta manera el oferente personalizaba el exvoto. Plata y oro. Alto: 5,8 cm.



57) Platero ADC (activo en Córdoba en la primera mitad del siglo XX). Dos cabezas de hombres. Plata recortada y burlada. Alto: 4,2 cm.; ancho: 6 cm.



58) Cabeza de mujer con gran cicatriz en la frente y la Virgen de Luján en la mejilla. 1939. Plata batida, cincelada y burlada. Alto: 14 cm. Estaba en el Museo Devocional de Luján.



59) Genitales masculinos. Plata recortada, batida y burilada. Alto: 2,2 cm. Noroeste argentino.



60) Genitales internos femeninos. Plata recortada y cincelada. Alto: 5 cm.; ancho: 8 cm. Catedral de La Rioja.



61) Troncos femeninos y masculinos. Plata batida y cincelada. Alturas: 5,5 y 6,6 cm. Noroeste argentino.



63) Mano sin el dedo anular. Inscripción: Gratiud / Favor Recibido / el 4/6/936 / J M M C. Largo: 10 cm. Catedral de La Rioja.

62) El platero Ramón Martínez, activo en Valle Fértil, San Juan, en la década de 1970, abre el molde, de tierra, donde fundió una figura de cuerpo entero.



64) Casa Escasany, fines del siglo XIX. Niño rezando. Plata batida, cincelada y burilada. Alto: 11 cm.



65) Mujer arrodillada rezando. Fines del siglo XIX. Plata batida, burilada y cincelada. Alto: 8 cm. Estaba en el Museo Devocional de Luján



66) Platero ADG. Dos mujeres. Córdoba. Plata recortada, burilada y cincelada. Alturas: 12 y 11 cm.



67) Siluetas masculinas. Plata recortada y calada. Alturas: 8 cm. La figura de la derecha es obra del platero Segundo Herrera, platero de Villa Atamisqui, Santiago del Estero.



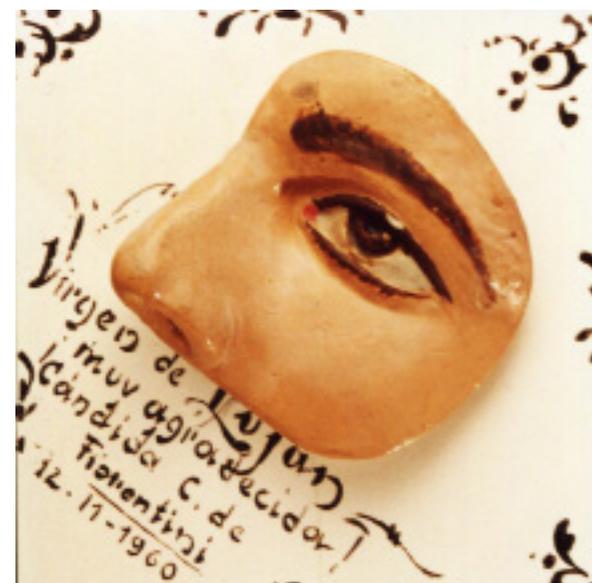
68) Hombre acodado. Plata recortada, batida y burilada. Alto: 8,3 cm. Iglesia de San Roque, ciudad de Córdoba.

Cómo citar este artículo:

Barbieri, Sergio, "La fe convertida en objetos: los exvotos de la Argentina, un arte popular poco conocido", en *Separata «Creencias y devociones, festividades y costumbres»* año XVIII, n° 27, Rosario, CIAAL/UNR, diciembre de 2020, pp. 31-61, URL: <http://ciaal-unr.blogspot.com/>



69) Casa y automóvil. Yeso policromado. Medidas: 22x20 cm. Mendoza. Las ofrendas de yeso policromado fueron muy comunes en la zona de Cuyo a mediados del siglo XX. Estaba en el Museo Devocional de Luján.



70) Nariz y ojo. 1960. Yeso policromado sobre un azulejo de 15x15 cm. Mendoza. Estaba en el Museo Devocional de Luján.

María Alejandra Lanza* / Mirar las flores y pintar con ellas: La naturaleza como cuerpo de las ermitas del Vía Crucis de Tilcara

Introducción

En Quebrada de Humahuaca (Jujuy, Argentina), se conoce con el nombre de *ermitas* a los objetos plásticos de carácter efímero que se crean cada año en localidades como Tilcara o Maimará, para oficiar como las catorce estaciones del Vía Crucis que conmemora el camino de Cristo con la cruz (Figs. 1 y 2). En el caso tilcareño, las *ermitas* son elaboradas artesanalmente y de manera colectiva por distintas familias e instituciones locales¹ con elementos de la naturaleza como flores, semillas, arcillas, cortezas de árboles.

Durante la tarde del Viernes Santo, las *ermitas* son emplazadas en catorce esquinas de la ciudad para configurar el recorrido de la procesión del Vía Crucis. Hacia la noche, se desarrolla el ritual de Descendimiento de Cristo en el que la talla articulada del siglo XVIII sale de su lugar habitual en la iglesia para ser manipulado por fieles denominados “Juanitos”, y transformarse en el Cristo yacente que será depositado en una urna de vidrio (Fig. 3). Luego de esta escena, el Cristo es trasladado en andas bajo la custodia de fieles ataviados como soldados romanos, y acompañado de las esculturas de la Dolorosa, San Juan Evangelista y el Señor de la columna.² La procesión detiene su marcha en cada una de las catorce estaciones, momento en el que la *ermita* adquiere agencia al funcionar como una capilla abierta en la que se posa el Cristo yacente, se lee el relato bíblico correspondiente a la estación del Vía Crucis, así como un texto elaborado por la familia o institución responsable de la *ermita* (Fig. 4). De este modo, la *ermita* funciona como un elemento que pone en relación actores sociales, palabra e imágenes de distintas temporalidades (el elenco de esculturas coloniales y del siglo XIX que salen en procesión y las imágenes efímeras de las *ermitas* contemporáneas).

La confección de las *ermitas* compromete el encuentro de los actores sociales en contexto doméstico o privado, quienes semanas o días previos a la celebración se organizan para reunir los materiales, diseñar el motivo figurativo que ocupará el panel central de la *ermita* y producir el texto que acompaña dicho motivo y actualiza el ciclo pasionario de acuerdo a los intereses de cada grupo responsable. En ese encuentro creativo las familias e instituciones no sólo debaten y deciden qué imágenes quieren crear y exhibir ante la comunidad, sino que también ponen en circulación saberes, procedimientos técnicos y experimentaciones en torno a la naturaleza que es reunida para dar cuerpo a la *ermita*.

En este artículo abordamos el estudio de estos objetos plásticos y devocionales a partir de tres nodos. En el primer apartado caracterizamos su devenir, deteniéndonos en los principales cambios formales y técnicos acontecidos desde su aparición en 1885 hasta la actualidad. En el segundo apartado analizamos el rol de las *ermitas* en los procesos de construcción de memoria e identidad, a partir de dos casos de estudio en los que los motivos representados en ellas se corren de la iconografía pasionaria para

poner en escena devociones locales, como la Virgen del Abra de Punta Corral y el Cristo guerrillero. Por último, en el tercer apartado inscribimos la celebración del Vía Crucis en el calendario productivo de la región para estudiar la integración de las liturgias cristiana y andina, y el modo en que se expresa en la materialidad de las *ermitas*.



Figura 1: Ermita oficiando como estación del Vía Crucis, Tilcara, foto Alejandra Lanza, 19/04/2019.



Figura 2: Ermita oficiando como estación del Vía Crucis, Maimará, foto Alejandra Lanza, 19/04/2019.

Registros perdurables de una materialidad efímera: relato visual sobre el devenir de las ermitas

En este apartado presentamos un recorrido visual que, organizado a partir de tres corpus fotográficos, pretende caracterizar las formas, técnicas y cambios en tres momentos de la historia de las *ermitas*. Estos registros fotográficos son articulados con diversos testimonios de actores sociales de la comunidad de Tilcara, que fueron recuperados en publicaciones locales como así también en entrevistas realizadas en el marco del trabajo de campo desarrollado el pasado abril de 2019 en la Quebrada de Humahuaca.³ Asimismo, este apartado dialoga con estudios previos que han analizado el caso de las *ermitas*, desde las perspectivas de la Historia oral, la Antropología y la Teoría e Historia del Arte.⁴

Nuestro recorrido visual comienza con los registros más antiguos que hallamos, una serie de cuatro fotografías de autoría de la pedagoga y periodista tucumana Concepción Prat Gay de Constenla (Figs. 5 a 8).⁵ Las *ermitas* documentadas en estas fotografías se corresponden con el formato que según los relatos de los actores locales tenían las primeras, aquellas que se realizaron entre el año 1885 y 1956 aproximadamente.

Estos testimonios indican que en ese entonces se realizaban sólo cuatro *ermitas* que estaban configuradas como “unas casitas con techo a dos

aguas”,⁶ o como “una especie de refugio confeccionado con los frutos de la estación (...) que aportaban los agricultores de los Valles, Malka y Cerro Chico, La Banda y Juella, y Maimará”.⁷ Esas *ermitas* eran construidas con armazón de cañas y recubiertas plenamente con flores frescas y “yuyos aromáticos como por ejemplo molle, cedrón, toronjil, hinojo, etc. En el interior de la casita se diseñaba una figura que representaba el rostro de Jesús, el Cáliz, el Espíritu Santo, etc.; o se colocaba un cuadro con una fotografía”.⁸

Los registros de Constenla permiten acercarnos visualmente a todos los aspectos señalados en esos testimonios. En efecto, muestran cuatro cuerpos arquitectónicos que, conformados por elementos naturales entre los que se destacan las flores, presentan una estructura envolvente o albergante (en términos de Graciela Sarti).⁹ Los documentos fotográficos permiten también poner de relieve la presencia de dos componentes que aquí se presentan como secundarios, pero que tendrán un gran desarrollo en las etapas siguientes en las que las *ermitas* adquieren otro formato. Nos referimos a la configuración de símbolos o escenas figurativas a partir de la materialidad de las flores, y a la incorporación de la palabra como elemento que permite la apropiación y resignificación local del culto de la Pasión de Cristo, al anclar mensajes particulares en cada una de las *ermitas*. Así, en estas fotografías pueden observarse cruces de distintos tamaños realizadas



Figura 3: Descendimiento, Tilcara, foto Alejandra Lanza, 19/04/2019.



Figura 4: Cristo yacente posado en el altar de la ermita durante el Vía Crucis, Tilcara, foto Alejandra Lanza, 19/04/2019.

con flores, la figura de Cristo cargando la cruz, y una cartela en la cumbre de una de las *ermitas* con la frase “Perdón, Dios mío”.

Ahora bien, estas fotografías nos dan a ver cuerpos arquitectónicos despoblados de humanos pero, al igual que hoy, las *ermitas* cobraban sentido o agencia en el ejercicio piadoso del Vía Crucis. Para intentar recrear esta dinámica, apelamos al siguiente relato sobre la puesta en escena de las que esas primeras *ermitas* eran protagonistas:

En algunos casos, en la parte inferior se construían dos torres hechas de aramo, y, en sus cúspides se ubicaban dos niñas sentadas, vestidas de angelitos al momento del paso del Cristo Yacente. En el interior se colocaba una mesa cubierta de pétalos de flores, en especial rosas y claveles. Por varios años las *ermitas* eran custodiadas por los ‘Guardias romanos’.¹⁰

Este testimonio pone el acento en la funcionalidad de las *ermitas*, señalando que nacen para ser estaciones de un recorrido procesional y ofrecer sitio a la imagen del Cristo yacente que se posa en ellas. Para finalizar con la caracterización de las primeras *ermitas*, vale señalar que la forma, la cantidad en la que se presentan, así como la función que cumplen, rememora a las capillas posas coloniales emplazadas en los extremos de los atrios de las iglesias.¹¹

Nuestro segundo hito en este recorrido visual corresponde al período en el que tiene lugar el pasaje de cuatro capillas arquitectónicas a catorce cuadros en los que se representan escenas figurativas¹². Para caracterizar estos cambios presentamos los registros fotográficos tomados por el profesor Sergio Barbieri en el año 1984.¹³

Puede observarse que los pequeños cuadros figurativos que ocupaban un lugar secundario en las primeras *ermitas*, ahora han cobrado gran dimensión y desplazado a la anterior exuberancia de la naturaleza dispuesta como capilla. Al tiempo que toma protagonismo absoluto la figuración, el número de *ermitas* se multiplica en función de su correspondencia con las catorce estaciones que conmemoran el camino de Cristo al sacrificio en la liturgia cristiana. No obstante, las *ermitas* documentadas por Barbieri ponen de relieve que las escenas representadas en ellas no reproducen los motivos pasionarios canónicos pautados por la Iglesia desde el siglo XVIII para el ejercicio piadoso del Vía Crucis.¹⁴ En efecto, podemos observar que en las *ermitas* confeccionadas en 1984 conviven motivos que representan episodios previos al camino de Cristo con la cruz, como el Prendimiento (Fig. 9); motivos que representan estaciones del Vía Crucis, como la Caída de Cristo por el peso de la cruz (Fig. 10); y motivos que aluden a episodios posteriores al ciclo pasionario, como la Resurrección (Fig. 11). Puede advertirse también la presencia de temas que exceden al ciclo cristológico, y que traen a la escena del ritual del Viernes Santo devociones locales, como es el caso de la Virgen de Copacabana del Abra de Punta Corral (Fig. 12), que tal como veremos

en el apartado siguiente, constituye un motivo recurrente hasta la actualidad.

Con mirada atenta, Barbieri se ocupó de fotografiar algunos detalles que nos permiten visualizar la variedad de elementos utilizados para componer las imágenes (flores de estafes de distintos colores, cortezas de árboles y semillas, Fig. 13), así como también el modo en que son montados en el panel. Este conjunto de *ermitas* presenta composiciones sencillas, en tanto las escenas están integradas por una o dos figuras de igual tamaño que se disponen sobre un fondo plano, recurso que contribuye a crear la idea de un espacio sagrado. El montaje de los elementos orgánicos en el plano demuestra minuciosidad en su confección y variedad de procedimientos. Así por ejemplo, se confiere especial atención a los rostros y manos, otorgando un tratamiento pictórico del volumen a partir de la graduación de las distintas tonalidades de los pétalos de las flores frescas (Fig. 14). En algunos de los fondos puede observarse que distintas hojas son cortadas con igual tamaño y yuxtapuestas como un mosaico (Fig. 15).

Graciela Sarti señala que las flores de estafes, conocidas como “flores de papel” o también “siempre vivas” por su condición de perdurabilidad, comienzan a cultivarse en la Quebrada de Humahuaca en 1979 y progresivamente suplantando el uso de flores frescas. La autora menciona además que “a esta flor ‘siempre viva’ se le fueron sumando cantidad de especies vegetales –incluidas semillas y otras variedades de flores secas–, y algunos elementos minerales, para generar diversidad de texturas y colores en una imagen más perdurable. A partir de ese momento muchas *ermitas* pudieron ser conservadas”.¹⁵ Agregamos que es también 1979 el año en que coinciden dos iniciativas que expresan un interés creciente en la conservación de las piezas, así como en su difusión o promoción: la apertura del Museo de las *Ermitas* en Tilcara, creado y administrado por la familia Cáceres; y el traslado a Buenos Aires de algunas *ermitas* con el propósito de ser expuestas en espacios culturales, comerciales y municipales con motivo del 167 aniversario del éxodo jujeño.¹⁶ Vale mencionar que estas iniciativas ponen en tensión el carácter perecedero del cuerpo de las *ermitas*, a la vez que remodelan su función específica de oficiar como estaciones del Vía Crucis por única vez. Estos aspectos aparecen expresados en el mediometrage *Las catorce estaciones* de María Esther Bianchi, también de finales de los '70.¹⁷ En la última escena una voz en *off* relata:

Cuando en el pueblo resuenen las campanas del sábado de gloria, cuando las bandas de sikuris vuelvan a los más alejados rincones de la Quebrada, la obra que costó horas y horas de empeñosa tarea comenzará a diluirse, se marchitarán los pétalos de las flores, se apagarán los colores como borrados por un polvo de cenizas. No importa, habrá siempre una próxima vez.

Más tarde, el interés por la promoción de las *ermitas* toma forma de ley: en 2005 la Legislatura jujeña declara a Tilcara capital provincial de las

ermitas y establece que la Secretaría de Turismo y Cultura de la Provincia de Jujuy, conjuntamente con las autoridades municipales deberán encargarse de la promoción turística de la Semana Santa, de la difusión “de este acontecimiento a nivel provincial, nacional e internacional”, y de “realizar las acciones tendientes a preservar y conservar la tónica artesanal lugareña mediante el uso de materiales tales como semillas, tallos, frutos, cortezas, flores, etc.”¹⁸ En la actualidad, las *ermitas* mantienen el carácter artesanal, colectivo y orgánico de sus materiales, a la vez que presentan un gran desarrollo técnico y estético, y el Vía Crucis se desarrolla ante gran cantidad de fieles y de turistas que acuden desde distintos puntos geográficos.

El último hito de nuestro recorrido visual corresponde a las *ermitas* confeccionadas para el Vía Crucis de 2019. El material fotográfico que compartimos aquí fue producido durante nuestro trabajo de campo desarrollado en abril de ese año en la Quebrada de Humahuaca.

Actualmente, las catorce *ermitas* que se crean para señalar las estaciones de la Pasión de Cristo presentan complejas composiciones que están elaboradas principalmente con frutos de la tierra, a los que se suman otros elementos como arcillas, plumas de aves (Fig. 16), fieltros, pompones de lana, tejidos y cintas. Se observa variedad de resoluciones técnicas, estilos o estéticas familiares e institucionales, como también temáticas de preferencia sobre las que suele trabajar cada colectivo. Así por ejemplo, algunos colectivos cosen los elementos al lienzo desde hace muchos años (Fig. 17), otros experimentan con el volumen¹⁹, y algunos otros exploran las posibilidades de la materia. Algunos colectivos abordan la temática pasionaria desde una perspectiva política y contemporánea, otros le dan una impronta andina al ritual, y algunos otros se mantienen dentro de la tónica cristiana.

La mayoría de las *ermitas* presentan una estructura que sintetiza la forma de capilla que tenían las cuatro *ermitas* arquitectónicas originales. En efecto, las *ermitas* contemporáneas están conformadas por un cuerpo central sobre el que se plasman motivos figurativos configurados explotando las cualidades sensibles de la materia orgánica, a cuyos lados se disponen dos módulos realizados con cañas recubiertas de flores frescas. Estos tres componentes forman un cuerpo escenográfico o capilla abierta, que configura un espacio interior destinado a albergar la mesa que funciona como altar sobre el que se posa la imagen escultórica del Cristo yacente (Figs. 18 a 20).

Las composiciones de los paneles centrales presentan algunos recursos plásticos que, junto con la estructura recién descrita, apuntan a envolver al fiel y generar con él un espacio de intimidad. Entre esos recursos plásticos que son puestos al servicio de la teatralidad y persuasión podemos enumerar: profundos contrapicados que magnifican las figuras representadas e invitan a mirar hacia lo alto y a sentirnos más pequeños (Fig. 1 y 21); planos detalles o zoom que acentúan el dramatismo de la escena representada (Fig. 22); uso de perspectiva simbólica para destacar a determinados personajes o emociones (Fig. 23); y por último, la representación de la iglesia de Tilcara, que apunta situar el episodio en el paisaje local (Fig. 23).



Figura 5: *Ermita arquitectónica*, Tilcara, foto Concepción Prat Gay de Constenla, ca. 1935-1956, Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Argentina), Departamento de Archivos, Fondo Giussani- Constenla (AR-BNMM-ARCH-PG-JC).



Figura 6: *Ermita arquitectónica*, Tilcara, foto Concepción Prat Gay de Constenla, ca. 1935-1956, Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Argentina), Departamento de Archivos, Fondo Giussani- Constenla (AR-BNMM-ARCH-PG-JC).



Figura 7: *Ermita arquitectónica*, Tilcara, foto Concepción Prat Gay de Constenla, ca. 1935-1956, Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Argentina), Departamento de Archivos, Fondo Giussani- Constenla (AR-BNMM-ARCH-PG-JC).



Figura 8: *Ermita arquitectónica*, Tilcara, foto Concepción Prat Gay de Constenla, ca. 1935-1956, Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Argentina), Departamento de Archivos, Fondo Giussani- Constenla (AR-BNMM-ARCH-PG-JC).

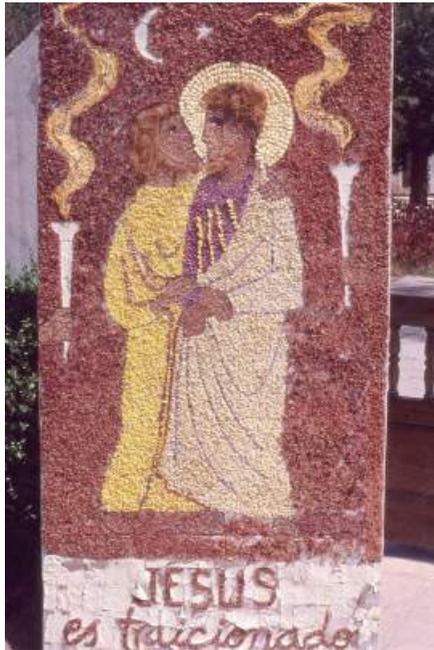


Figura 9: Ermita en la que se representa Prendimiento de Cristo, Tilcara, foto Sergio Barbieri, 1984.

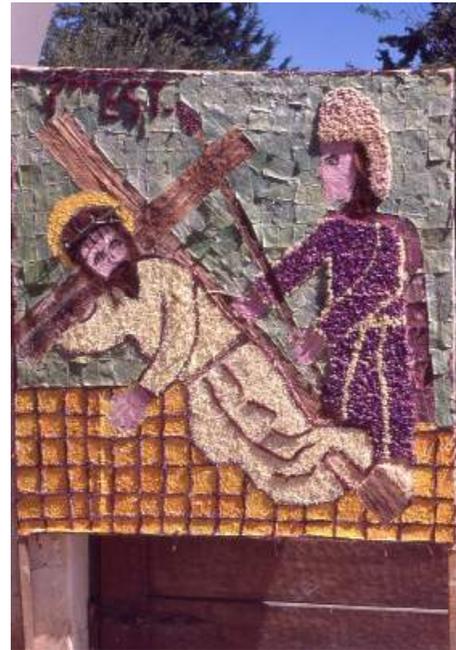


Figura 10: Ermita en la que se representa Caída de Cristo por el peso de la cruz, Tilcara, foto Sergio Barbieri, 1984.



Figura 11: Ermita en la que se representa Resurrección de Cristo, Tilcara, foto Sergio Barbieri, 1984.



Figura 12: Ermita en la que se representa Virgen del Abra de Punta Corral, Tilcara, foto Sergio Barbieri, 1984.

En 2019 pudimos detectar tres *ermitas* con una estructura distinta a la mencionada anteriormente. La primera de ellas es autoría de la familia Cáceres y está conformada por pequeños paneles yuxtapuestos en los que aparecen representados distintos motivos religiosos (Fig. 24). Los otros dos casos corresponden a las *ermitas* creadas por el Museo Soto Avendaño y los Talleres Libres de Artes y Artesanías. Ambas están compuestas por un único cuerpo planimétrico, representan escenas que actualizan la Pasión en clave andina, como la muerte de la tierra por los malos comportamientos de la humanidad, y presentan un carácter más artístico que devocional (Fig. 25 y 26).

Respecto de los temas representados en las *ermitas*, detectamos el siguiente abanico: a) recreación libre del ciclo pasionario, que incluye también el momento de la Resurrección; b) citas de fórmulas iconográficas del culto cristiano que exceden la temática cristológica, como santos, vírgenes y ángeles arcabuceros (Fig. 27);²⁰ c) citas de esculturas que remiten a devociones locales, como la Virgen del Abra de Punta Corral o el Cristo guerrillero (casos que analizaremos en el próximo apartado); d) motivos que son parte del imaginario andino, como llamas, *sikuris*, cóndor, la representación antropomorfa y femenina de la tierra; y e) creación de imágenes novedosas que ponen en escena problemáticas que son de interés para la comunidad y sobre las que se sienta posición, como por ejemplo, la discriminación, el alcoholismo, la contaminación de la tierra (Figs. 25 y 26), la corrupción (Fig. 21).

Este último grupo resulta interesante para futuras investigaciones ya que es un terreno fértil para estudiar la tilcarización de la liturgia pasionaria, dado que hay una multiplicidad de ejemplos en los que el sufrimiento de Cristo se actualiza en clave local, a partir de la identificación con las injusticias sufridas por los humanos contemporáneos²¹. Estos motivos que desbordan el Vía Crucis cobran significación cuando se da lugar a la lectura del texto producido por la familia o institución responsable de la *ermita*. Por medio de la palabra, sus creadores anclan la estación a un sentido particular que se activa en el momento en el que el Cristo yacente es posado allí.

En suma, el recorrido desarrollado hasta aquí muestra que las *ermitas* están en un proceso de constante reconfiguración que atiende las necesidades, decisiones, intereses, gustos, creatividad y exploraciones técnicas de sus hacedores. En este devenir el rol activo de la materia orgánica se mantiene como constante. Esa materia orgánica reunida para constituir el cuerpo de la *ermita* configura un nuevo universo germinativo, en tanto generador de nuevos sentidos y efectos sensoriales múltiples (visuales, térmicos, hápticos y olfativos).

Cuerpos efímeros para una memoria que se modela y actualiza en el ritual: la Virgen del Abra y el Cristo guerrillero en las ermitas

En este apartado focalizamos en el estudio de *ermitas* que dentro de la tónica cristiana otorgan un acento local al culto pasionario. Se trata de

ermitas que no replican o reproducen la iconografía de las catorce estaciones, sino que representan motivos visuales que son parte del imaginario local y que responden a devociones que se sostienen en imágenes escultóricas que fueron objeto de controversias y disputas por su potestad y sentido. Nos referimos a la Virgen del Abra de Punta Corral y el Cristo guerrillero, en su versión de Cristo mutilado.²²

Estos dos casos ponen de relieve que la renovación anual de *ermitas* destinadas a funcionar como estaciones del Vía Crucis ofrece oportunidad para que las familias e instituciones se reúnan, debatan y decidan qué imágenes quieren crear y exhibir ese año ante la comunidad. En ese marco, el desplazamiento de la iconografía pasionaria opera como un mecanismo que posibilita la recreación de imágenes significativas para la comunidad, a la vez que permite que los actores sociales modelen su identidad y disputen discursos sobre la memoria de la historia reciente local a través de la creación de imágenes provisionales. Postulamos entonces que las *ermitas* pueden ser concebidas como materializaciones (efímeras) de la memoria y vehículos de la identidad.

Para el estudio de ambos casos presentamos dos constelaciones de imágenes²³ que están conformadas por *ermitas* de distintos eventos celebratorios y por las esculturas que funcionan como sus referentes, las cuales fueron talladas por el santero salteño Edmundo Villarreal a principios de la década de 1970 para la comunidad de Tilcara pero, tal como veremos, corrieron suertes distintas. A continuación presentamos cada constelación mediante un breve relato sobre la historia y controversias de esas imágenes escultóricas, y luego un análisis del modo en que son recreadas o revisitadas en las *ermitas*.

En la primera constelación están reunidos los registros fotográficos de la imagen escultórica de la Virgen de Copacabana del Abra de Punta Corral (Fig. 28), de la *ermita* confeccionada por la familia Gordillo en 2019 (Fig. 29), de otra realizada por la familia Cáceres en 2018 (Fig. 30), y de una tercera capturada por Barbieri en 1984 (Fig. 12).

La devoción a la Virgen que aquí nos ocupa tiene su origen en el relato que narra su aparición milagrosa en lo alto del cerro de Punta Corral ante el pastor Pablo Méndez en julio de 1835, sitio donde se levantó la capilla.²⁴ Desde ese momento, la Virgen de Copacabana de Punta Corral se convirtió en la patrona de la Quebrada de Humahuaca y su culto comenzó a celebrarse con una peregrinación anual que, a partir de 1967 tomó la siguiente forma: la imagen de la Virgen descendía a Tumbaya cada Domingo de Ramos y a Tilcara cada Miércoles Santo. En Semana Santa de 1971 tuvo lugar un litigio entre Tumbaya y Tilcara por la tenencia de esa imagen. En esa disputa intervinieron autoridades judiciales y eclesiásticas provinciales, quienes dispusieron que la imagen pertenecía a Tumbaya. Es entonces cuando se desdobra la devoción a la Virgen con dos peregrinaciones y se genera una rivalidad entre ambas localidades. La comunidad de Tilcara decide construir un santuario propio en el Abra y encargar una nueva imagen al santero



Figura 13: Detalle de ermita, elementos de la naturaleza conformando motivo figurativo, Tilcara, foto Sergio Barbieri, 1984.

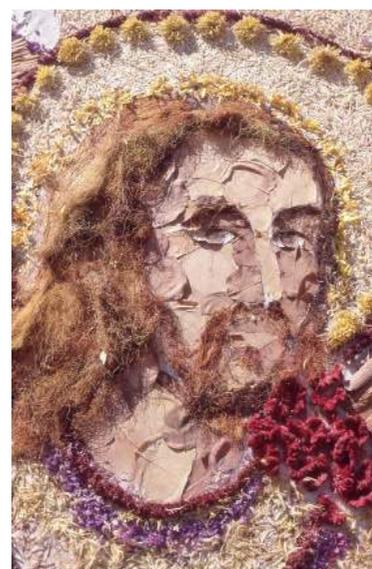


Figura 14: Detalle de ermita, pétalos de distintas tonalidades conformando el rostro de Cristo, Tilcara, foto Sergio Barbieri, 1984.



Figura 15: Detalle de ermita, hojas cortadas y yuxtapuestas conformando el fondo de la escena, Tilcara, foto Sergio Barbieri, 1984.

Villarreal, que es conocida desde entonces como Virgen del Abra de Punta Corral.

La devoción a esta Virgen continúa desarrollándose en la actualidad con una gran participación de Bandas de *sikuris* de toda la Quebrada. El día lunes de la Semana Santa los fieles ascienden hasta el santuario de altura y descienden el día miércoles con la imagen de la Virgen hasta la iglesia de Tilcara, momento en que las familias vecinas construyen arcos con flores y distintos frutos de la cosecha para acompañar su paso (Fig. 31). La peregrinación de la Virgen del Abra funciona como antesala de la Semana Santa y contrapunto del Vía Crucis del Viernes, en tanto la primera está signada por la alegría y el segundo por la tristeza, emociones que son enfatizadas por los distintos tonos que ejecutan los *sikuris*.

La presencia recurrente del motivo de la Virgen del Abra en las *ermitas* del Vía Crucis puede entenderse como una manera de reafirmar la identidad tilcareña, a la vez que una manera de actualizar el reclamo por la legitimidad de la custodia de aquella primera imagen, que hoy pertenece a Tumbaya. En ese sentido, coincidimos con María Cristina Di Sarli quien sostiene que el rito pone en escena una serie de símbolos que pertenecen al



Figura 16: Detalle de ermita, plumas de aves conformando el cuerpo del cóndor, Tilcara, foto Alejandra Lanza, 20/04/2019.

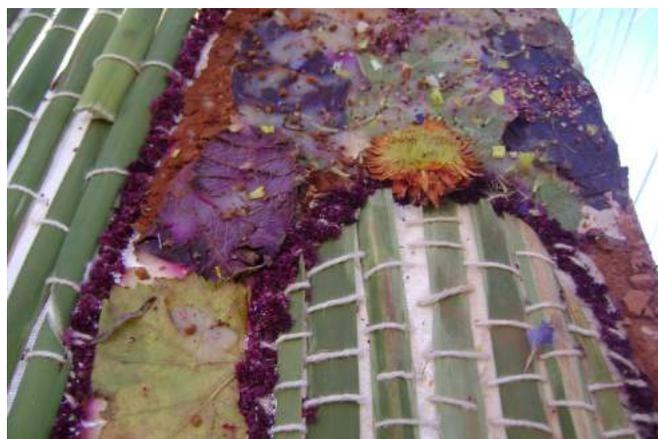


Figura 17: Detalle de ermita de la familia Salazar, elementos naturales cosidos en el lienzo, Tilcara, foto Alejandra Lanza, 20/04/2019.

grupo y son el fundamento de la identidad social, y en este caso, “el conflicto entre Tumbaya y Tilcara por la posesión de la verdadera imagen de la Virgen es evidente cada Semana Santa y no todo el año. O también podríamos decir que es en esas fechas que cobra fuerza porque a la razón de cada pueblo se le suma el apoyo sobrenatural de María”.²⁵

Los tres registros fotográficos de *ermitas* que presentamos en esta constelación nos permiten estudiar la relación entre ellas y la imagen escultórica de la Virgen del Abra que citan (Fig. 28). Podemos observar que las tres *ermitas* convergen en un mismo mecanismo o procedimiento de representación, la traslación de una imagen tridimensional a una bidimensional²⁶. En los tres casos se mantienen todos los atributos de la Virgen escultórica: María y niño con coronas, dos medialunas, arcos de destellos, bastón.

Tanto la *ermita* de la familia Gordillo (Fig. 29) como la fotografiada por Barbieri (Fig. 12) enfatizan la concepción de la Virgen como “mamita de los cerros”, nombre con el que se conoce localmente a la imagen, y en ese sentido, no sólo se la representa en un entorno natural sino que también el cuerpo de la imagen es el propio paisaje. En el primer caso, el manto de la Virgen tiene la misma morfología que los cerros con los que comparte escena, y en el segundo, la Virgen es escenificada junto a figuras que forman parte del imaginario sobre la identidad andina, como músicos ejecutando *sikus*, una llama y un cóndor (Fig. 32). La *ermita* confeccionada por la familia Cáceres en 2018 (Fig. 30) presenta algunas variaciones en relación a estas dos: aquí, la Virgen aparece sobre una pantalla plana en la que se omiten referencias espaciales, topográficas, de flora o fauna, y los materiales seleccionados así como la paleta dan sensación de mayor frialdad respecto de las otras.

En la segunda constelación están reunidos los registros fotográficos de la escultura conocida como Cristo guerrillero junto a su autor en 1973 (Fig. 33);²⁷ de una *ermita* recuperada en la *Revista Amara* en la que se representa el motivo del Cristo mutilado (Fig. 34);²⁸ y de la *ermita* confeccionada por la familia Méndez en 2016 (Fig. 35).²⁹

La talla de Cristo que está en el centro de esta constelación es una imagen que despertó controversias desde el momento de su creación, por la vinculación que su propio autor estableció entre las heridas de la talla de Cristo y las heridas de bala de su hija asesinada por la última dictadura militar, situación que le valió la denominación de Cristo guerrillero.³⁰ La talla fue entronizada en Semana Santa de 1973 en el santuario del Abra de Punta Corral a espaldas de las autoridades eclesiásticas y políticas.³¹ Más tarde, en 1995, sufrió un ataque violento en el que sus extremidades fueron mutiladas y su cabeza fue desaparecida. Si bien la identidad del atacante permanece en el anonimato, distintos testimonios locales sostienen que este acto iconoclasta estaría expresando un mensaje antisubversivo y de disconformidad con el modo en que representantes de la Teología de la Liberación desempeñaban la tarea evangelizadora en Tilcara.³²

Luego de la agresión a la talla, la Comisión de la Virgen del santuario del Abra convocó al escultor santafesino Alfredo Yácutti para su restauración,

pero finalmente se decidió realizar una nueva imagen,³³ y que el Cristo destrozado quedara depositado en una urna de vidrio que estaría expuesta en una de los camarines del templo tilcareño. En el viaje que el artista Eduardo Molinari realizó a Tilcara en 2003 en el marco del proyecto denominado Archivo Caminante, encontró que “por decisión eclesiástica, el Cristo roto se encuentra en el piso, bajo una mesa y cubierto por un lienzo, en el coro del templo. Permanece ‘invisible’, substraído a la mirada de los habitantes y visitantes”.³⁴

La biografía de Villarreal y en particular, la plasmación de las heridas de bala de su hija en el cuerpo de Cristo crucificado, otorgan a la imagen la nueva identidad de Cristo guerrillero. La dimensión política redefine entonces la sacralidad de la imagen en tanto se da la asimilación de la muerte de Cristo con la empresa de la hija del escultor y de este modo, se reconfigura el prototipo tanto para los defensores como para los enemigos de la imagen. Este plus político genera controversias sobre la imagen, despierta sentimientos de empatía y antipatía que la condenan al éxito, a la vez que a su desventura. El poder de la imagen explica tanto las acciones humanas “clandestinas” desarrolladas por los/as habitantes de Tilcara en torno a esta imagen, sea su entronización en la capilla a espaldas de las autoridades en 1973 o sea su ataque violento veinte años más tarde, como así también la conservación de los fragmentos rotos al modo de reliquias. Siguiendo las enseñanzas de David Freedberg,³⁵ podemos decir que tanto la veneración como la profanación del Cristo responden a la confusión entre imagen y prototipo. El poder perturbador de esta confusión justifica el acto iconoclasta al punto tal que la imagen es víctima de operaciones de tortura tal como si fuese un cuerpo vivo: se la violenta, mutila y desaparece su cabeza. La conservación y veneración de sus fragmentos profanados en una urna nos habla también de un especial valor conferido a la dimensión material de la imagen.

En este marco, la aparición recurrente de este Cristo en las *ermitas* del Viernes Santo nos sitúa en el terreno de disputa por la apropiación de la memoria de la historia reciente local a través de materialidades que la cosifican. La desventura de la imagen se convierte en un acto de posicionamiento político de una parte de la comunidad a través de la operación de darla a ver en ocasión de la conmemoración del ciclo pasionario de Cristo. Los dos registros de *ermitas* que presentamos en esta constelación (Figs. 34 y 35) muestran que las imágenes confeccionadas con elementos de la naturaleza rescatan al Cristo en su versión mutilada y no en otras escenas posibles, como podrían ser el Cristo antes de su rotura o el instante preciso de su ataque.

En efecto, la composición de la *ermita* publicada en la *Revista Amara* (Fig. 34) ubica en un primer plano la escultura de Cristo mutilada y con un brazo aún en la cruz, y en un segundo plano la localización del episodio en la capilla del Abra. En la parte superior aparece una cartela con una pregunta que interpela “¿Dónde está tu hermano? La voz de su sangre grita desde la tierra hasta mí”. La muerte de Cristo es oportunidad entonces para mostrar

el sacrificio de “otros hermanos”. Por su parte, la composición de la *ermita* de la familia Méndez (Fig. 35) presenta dos registros, en el superior puede observarse el Cristo fragmentado en manos de ángeles, y en registro inferior la iglesia de Tilcara y el Papa Francisco contemplando la escena. Debajo, se representa un textil que, para su autor Luis Ismael López, “vendría a ser un manto sagrado, el sostén de la creencia, costumbre, psicología y filosofía que tiene el pueblo y lo acompaña todos los años para representar este episodio”.³⁶

Finalmente, vale señalar que estas dos *ermitas* operan inscribiendo la historia local en la historia cristiana universal. Este aspecto aparece de manifiesto en la puesta en escena del Vía Crucis, y más específicamente en el momento en el que la imagen escultórica colonial del Cristo yacente se posa

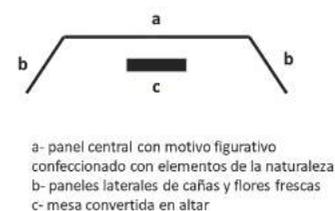


Figura 18: Gráfico que muestra los elementos que componen la estructura de la ermita.



Figura 19: Estructura de la ermita como espacio envolvente, Tilcara, foto Alejandra Lanza, 20/04/2019.



Figura 20: Panel lateral confeccionado con cañas y recubierto de flores frescas, Tilcara, foto Alejandra Lanza, 20/04/2019.

en el altar de *ermitas* que muestran la imagen efímera del Cristo mutilado. La actualización del ciclo pasionario en clave local se expresa precisamente en ese encuentro de imágenes de distintas temporalidades (colonial y contemporáneo) y materialidades (imperecedera y perecedera).

Integración de la liturgia cristiana y andina: la ermita como metáfora del sacrificio de Cristo y de la naturaleza

En este apartado analizamos el rol de la naturaleza reunida en la *ermita* a partir de la inscripción de la Semana Santa en el calendario productivo local. Tomando como disparadores algunos testimonios sobre distintas vivencias de la naturaleza comprometidas en la creación de *ermita*, estudiamos el modo en que las liturgias cristiana y andina aparecen integradas en el ritual



Figura 21: Efectos teatrales en la composición del motivo figurativo, ermita de la familia Vega, Tilcara, foto Alejandra Lanza, 19/04/2019.

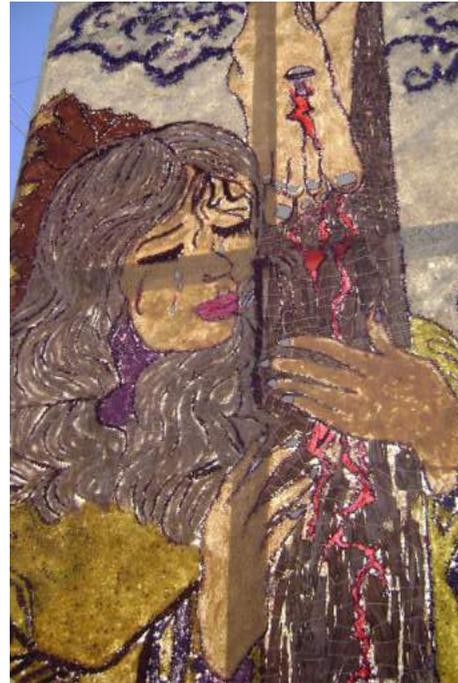


Figura 22: Efectos teatrales en la composición del motivo figurativo, ermita de la familia Salazar, Tilcara, foto Alejandra Lanza, 19/04/2019.



Figura 23: Efectos teatrales en la composición del motivo figurativo, Tilcara, foto Alejandra Lanza, 20/04/2019.

del Vía Crucis de *ermitas*. Para aproximarnos al análisis, apelamos a algunos conceptos de la perspectiva del habitar desarrollada por Tim Ingold.³⁷

Desde esa perspectiva, el paisaje puede ser entendido como una obra en progreso que, al igual que la música, se configura mientras el tiempo transcurre. En tanto que la música es en el movimiento de muchos ritmos confluyendo y sólo existe realizándose (no prexiste), el paisaje nunca se completa ya que no es un objeto terminado, sino que por el contrario, las formas del paisaje son generadas en movimientos polifónicos o en un proceso de encarnación que surge del ensamble de las interminables actividades del habitar. Éstas involucran las más amplias tareas sociales que implican tanto marcas fijas e invariantes en el paisaje (como construcciones arquitectónicas), como también marcas efímeras producto de formas móviles y transitorias (como celebraciones), dado que todas ellas son integrales al paisaje. A su vez, el paisaje adquiere un carácter temporal no solo por su cambio incesante sino, también, porque se entrelaza con las historias de las identidades humanas y sus valoraciones.

Bajo esta propuesta, la celebración del Vía Crucis así como el conjunto de prácticas alrededor de las *ermitas* merecen ser consideradas como actividades del habitar, en tanto modifican momentánea y cíclicamente la configuración del paisaje. Entre esas prácticas pueden destacarse: reunir y manipular elementos de la naturaleza para conformar el cuerpo de la *ermita*, emplazar la *ermita* en el espacio público, procesionar para meditar ante ella sobre la estación del Vía Crucis que conmemora, y posar en ella la imagen del Cristo yacente. Nos interesa ahora compartir tres testimonios de integrantes de la comunidad local que recuperan vivencias sobre la creación de *ermitas*, es decir, sobre la práctica de reunir y manipular elementos de la naturaleza. Estos tres testimonios ponen de manifiesto que la creación de *ermitas* compromete un carácter experiencial del paisaje, y más puntualmente de los frutos de la tierra.

Nuestro primer interlocutor es el miembro de mayor edad de una de las familias que tradicionalmente participa del Vía Crucis confeccionando *ermitas*, quien en un cálido encuentro en abril de 2019 nos comentó lo siguiente:

Mi familia participa desde siempre. Al principio no eran cuadros, todo va en ascendencia, en querer perfeccionarse. Las *ermitas* yo creo que han existido siempre porque el ser humano, las personas siempre han mantenido la fe: fe al santito éste, fe a la virgencita, lo que ahora lo llaman *misachico*. Bueno, esos venían una vez al año, una vez cada cinco años a pasar misa al santito que tenían, lo traían y acompañaban cuatro, cinco o seis personas, los que podían. Pero del campo a aquí, de los valles a aquí, ponéle, un día de camino, tenían que tener lugares para descansar. Entonces hacían el lugar de descanso en una *ermita*.

Ermita, lugar de descanso. Entonces ahí, como podían

ellos, con dos palitos ponían ramitas, flores y adornaban ese palito. Sería la *ermita* tradicional. Después se trasladó al pueblo. Aquí en el pueblo, ¿cómo comenzó? Con cuatro palos forraditos con flores, colgada una corona arriba y un cuadrito, alguna estampa, algo al fondo.

Y después han empezado a salir ya las maestras, profesores de dibujo, de tareas especiales, y en buena hora será, han empezado a meterse o acompañar esto. Y de ahí salió. Ya lo vamos a perfeccionar, hagamos este motivo, hagamos aquello. Siempre mirando las flores. Y después hemos empezado a mirar las cosas de aquí, todo lo que se produce en la zona para volcarlo ahí, maíz, trigo, semilla de cayote, quínoa, todas las semillas y después rellenas con flores (...).³⁸

El testimonio sitúa el origen de la *ermita* en el paisaje, y más precisamente en la práctica de transitar portando imágenes, lo cual invita a establecer un enlace entre la denominación española del concepto ermita como capilla o santuario provisional y rural, y las prácticas andinas de origen prehispánico de celebrar, danzar, cantar, libar y trasladar objetos sagrados (*wakas*) por los senderos del paisaje.³⁹ En esa memoria del devenir de las *ermitas* que comprendió el pasaje del campo al pueblo, y con ello la participación de distintos agentes sociales, la experiencia de “mirar las flores” aparece como una vivencia de permanencia en el tiempo, a la que luego se le suma la de “todo lo que se produce en la zona para volcarlo ahí”, como cuerpo de la *ermita*. El testimonio pone de relieve distintas modalidades de vinculación con el paisaje, de experimentación sensorial de la naturaleza e invita a concebir a las *ermitas* como uno de los modos en que esas relaciones se encarnan o materializan.

El segundo testimonio corresponde a la Sra. Hebe Mendoza de Camacho, quien en una entrevista publicada en un medio local comenta que “en el momento que estamos comiendo alguna fruta, cuando miramos una flor, uno va pensando en recolectarla y se imagina cómo se incorporará cada elemento en la imagen”.⁴⁰ El último testimonio que compartimos aparece publicado en la *Revista Amara* y corresponde a las voces de los chicos y chicas de séptimo grado de la Escuela Normal de Tilcara:

(...) En un principio, hace aproximadamente cien años, empezaron siendo pequeñas chozas hechas con cañas y molle con los altares. Se le ofrecían a la Virgen los mejores frutos del lugar, agradeciendo la cosecha. (...)

Hoy se realizan en bastidores de madera con un lienzo sobre el que se dibuja. Se rellenan con semillas, flores, hojas, corteza de árboles, aserrín, espinas, pétalos, etc.

En los barrios se organizan: entre todos piensan el dibujo, pero lo hace el que más se da maña, todos llevan los materiales, algunos cortan, otros PINTAN CON FLORES.⁴¹



Figura 24: Ermita de la familia Cáceres compuesta por paneles yuxtapuestos, creada en 2018 y vuelta a exhibir en la bajada de la Virgen del Abra en 2019, Tilcara, foto Alejandra Lanza, 17/04/2019.

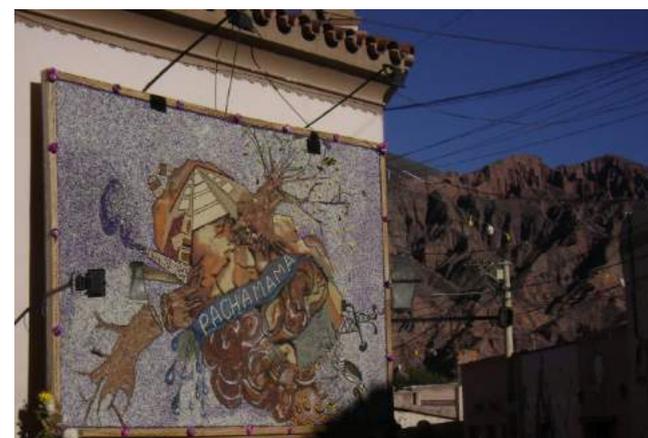


Figura 25: Ermita creada por el Museo Soto Avendaño en la que se representa la contaminación de la tierra, Tilcara, foto Alejandra Lanza, 20/04/2019.



Figura 26: Ermita creada por los Talleres Libres de Arte y Artesanías en la que se representa la contaminación de la tierra, Tilcara, foto Alejandra Lanza, 20/04/2019.



Figura 27: Ermita que cita motivo de ángel arcabucero conocido como Oziel oblacio Dey de la iglesia de Uquia, familia Cáceres, Museo de las Ermitas, foto Alejandra Lanza, 2012.



Figura 28: Imagen escultórica de la Virgen de Copacabana del Abra de Punta Corral en su urna, altar de la iglesia de Tilcara, foto Alejandra Lanza, 17/04/2019.



Figura 29: Ermita que recupera motivo de la Virgen de Copacabana del Abra de Punta Corral, confeccionada por la familia Gordillo, Tilcara, foto Alejandra Lanza, 20/04/2019.

Este último testimonio recupera algunas de las observaciones comentadas en los otros apartados de este artículo (como el pasaje de cuatro chozas a trece o catorce cuadros, y la relativa correspondencia entre los distintos mensajes de las imágenes y las catorce escenas canónicas del Vía Crucis), y amplía los dos testimonios anteriores. Así, al “mirar las flores” suma la experiencia plástica de “pintar con ellas”, y a la experiencia de comer una fruta ofrecida por la tierra, suma la experiencia devocional de ofrendar los frutos de la tierra a la Virgen en agradecimiento de la cosecha. A su vez, este relato ubica a la Virgen como partícipe del ritual de *ermitas* que conmemora el camino de Cristo con la cruz hacia su sacrificio, y la asocia a la productividad de la tierra.

En síntesis, en estos testimonios “el mirar la flor” o degustar una fruta para inspirarse, el asir la flor para “pintar con ella”, el reunir todo lo que se produce en la zona para “volcarlo ahí” como cuerpo de la *ermita*, aparecen como experiencias sensoriales que construyen la relación entre personas, paisaje y *ermita*. Vemos entonces que la naturaleza no sólo es la corporalidad de la *ermita*, sino que es también una sustancia activa o agente en el proceso de creación de ésta, es un elemento maleable sobre el que se interviene, explora, experimenta procedimientos técnicos, y con el que se configura un objeto plástico con valor artístico. En suma, el carácter experiencial del paisaje en el proceso de creación de las *ermitas* permite concebirlas como encarnaciones (o materializaciones de duración de efímera) de esa relación formativa y de complementariedad que sujeto y paisaje sostienen en el proceso de habitar.

En el caso de la localidad vecina de Maimará donde también se construyen *ermitas*, aparecen otras particularidades que son sintetizadas en la denominación de *ermitas productivas*, para diferenciarlas de las *ermitas artísticas* de Tilcara. Esta caracterización responde a que las de Maimará presentan una factura más sencilla que las de Tilcara,⁴² a la vez que al perfil agrícola de la primera localidad en contraposición al urbano y turístico de la segunda. Este último aspecto aparece expresado en la presencia de la cosecha en el Vía Crucis maimareño, la cual es ofrendada a la Dolorosa⁴³ que se posa en cada una de las *ermitas*. En Maimará, la puesta en escena del ritual del Viernes Santo está integrada por flores, hierbas aromáticas, hinojo, uva, lechuga, ají que conforman arquitecturas que enmarcan los paneles de las *ermitas* (Fig. 36), se acumulan en cajones ubicados debajo del altar de las *ermitas*, y engalanan la cruz emplazada en lo alto del cerro, lugar en el que se representa teatralmente la decimocuarta estación que escenifica la Crucifixión (Fig. 37). Podemos aventurar que en el caso maimareño se construye otra vivencia o experiencia de la naturaleza, ya que muchas de las personas que están a cargo de la creación de las *ermitas* son productores agrícolas, por lo cual son responsables de preparar la tierra, sembrar, cosechar y también de seleccionar ese fruto para luego llevarlo como ofrenda a un altar o manipularlo para transformarlo en un objeto plástico como un marco o una *ermita*.

Ahora bien, ¿cómo se relaciona la reunión de elementos de la naturaleza configurando objetos plásticos y devocionales como las *ermitas*, y la conmemoración de la Pasión de Cristo en el Vía Crucis?

Atendiendo a la superposición del calendario litúrgico cristiano y productivo andino, señalamos que la celebración de Semana Santa coincide con la época de las cosechas (de enero a mayo), siendo la Fiesta de la Cruz del 3 de mayo su clausura y estando acompañada por ferias de fin de cosecha.⁴⁴ El ciclo productivo tiene su inicio en julio con los trabajos de preparación y laboreo de la tierra para las siembras, continúa en septiembre con el sembrado y crecimiento de los cultivos, y culmina con las tareas inherentes a las cosechas que abarcan de enero a mayo.⁴⁵ Desde la cosmovisión andina para la cual la tierra o *Pachamama* es concebida como una entidad viva y desde una estructura del tiempo caracterizada por el equilibrio, la simetría y la complementariedad, el inicio del ciclo agrícola puede entenderse como una nueva vida, el desarrollo del ciclo como la niñez o adultez de la tierra y el término del ciclo como madurez, vejez o muerte de la que prontamente brotará vida. De este modo, tanto para el calendario litúrgico cristiano como para el productivo y ritual andino, el trayecto abril-mayo representaría el paso de la muerte a la vida renovada. Así, mientras que el paso de la muerte a la vida en el calendario litúrgico cristiano se correspondería con la celebración de la vida renovada en la figura de Cristo, en el andino se vincularía con la celebración de la maduración de la naturaleza que asegura el paso al nuevo ciclo vital.

A esa correspondencia respondería entonces la presencia de la cosecha y de todo lo que se produce en la zona en el ritual pasionario, sea como ofrenda (principalmente para el caso de Maimará y el de las cuatro *ermitas* originales de Tilcara) o como *ermita* (tanto en Tilcara como en Maimará). Teniendo en consideración todo lo planteado sobre el carácter experiencial del paisaje, y más puntualmente de los frutos de la tierra, terminamos este apartado postulando que la metáfora del sacrificio⁴⁶ es apropiada para conceptualizar el modo en que liturgia cristiana y andina aparecen integradas en el ritual del Vía Crucis de *ermitas*. Bajo esta analogía, la creación de *ermitas* implicaría un acto sacrificial de la naturaleza en función de generar una nueva vida: así, arrancar una flor de la tierra implicaría un sacrificio, y pintar con ella para conformar el cuerpo de la *ermita* implicaría, a su vez, otorgarle una nueva sacralidad.

Por último, queremos mencionar que las reflexiones vertidas en este apartado no pretenden ser concluyentes, sino puertas de ingreso para investigaciones futuras que estén centradas en el estudio de otras celebraciones de la Quebrada vinculadas al culto a la cruz.

Palabras finales

A modo de cierre, nos interesa destacar que la renovación anual de *ermitas* desde el año 1885 a la fecha, se sostiene a partir de la responsabilidad y el compromiso de las familias e instituciones que participan del Vía Crucis. Cada año se asumen desafíos que implican decidir qué y cómo representar la estación asignada.

Tal como analizamos a lo largo de este artículo, en algunos casos se elige diseñar motivos que actualizan el ciclo pasionario recuperando episodios o devociones locales, en otros casos se elige reafirmar los paradigmas válidos



Figura 30: Panel central de la ermita de familia Cáceres que recupera motivo de la Virgen de Copacabana del Abra de Punta Corral (detalle de Fig. 24), foto Alejandra Lanza, 20/04/2019.

para el cristianismo recurriendo a su tradición iconográfica, así como también en algunos casos se elige poner en escena conceptos y elementos de raigambre andina. En este sentido, la creación de *ermitas* es una oportunidad para pensarse como comunidad y para representarse a sí misma.

En el transcurso de estos 135 años de historia, las familias e instituciones participantes fueron desarrollando, experimentando y perfeccionando saberes técnicos que propiciaron cambios en la fisonomía de las *ermitas*. Desde aquellas cuatro capillas iniciales hasta los catorce altares escenográficos actuales, la naturaleza se mantuvo como constante: como cuerpo de la *ermita* y como agente en la experiencia creativa.

Vimos que este rol activo de la naturaleza en tanto materia viva aparecía expresado en el carácter experiencial del “mirar las flores” y “pintar con ellas” recuperado en distintos testimonios. Planteamos que en ese proceso de creación, la materia viva que era arrancada de la tierra, y en ese sentido sacrificada, adquiriría una nueva sacralidad al conformar un nuevo cuerpo ritual. En esta instancia final del artículo, podemos agregar que en la esfera de la re-

cepción esta materia natural también opera como agente, en tanto el cuerpo de la *ermita* nos invita a demorarnos frente a ella, sea en su variante ritual o devocional durante la noche del Viernes Santo en el momento del paso del Cristo yacente, o en su variante artística luego de cumplir el ciclo para el que nació. En efecto, las *ermitas* permanecen montadas en el espacio público hasta el Domingo de Resurrección, plazo que permite visitarlas a la luz del día y contemplarlas estéticamente.

Finalmente, no queremos cerrar esta comunicación sin mencionar que el desarrollo del Vía Crucis del año 2020 se vio modificado por la coyuntura sanitaria que atraviesa la humanidad. El Vía Crucis de *ermitas* fue suplido por la realización del ejercicio piadoso procesionando por la nave de la iglesia, con el Cristo yacente en brazos, en presencia de un puñado de devotos y transmitido por Facebook (Fig. 38).

Agradecimientos

A quienes colaboraron en la planificación y organización del trabajo de campo desarrollado en Quebrada de Humahuaca en abril y mayo de 2019, las Dras. María Alba Bovisio y Mariel López. A quienes con amabilidad me hospedaron en su comunidad a partir de recuerdos y vivencias, Walter Apaza, Judith Acevedo, Analía Mamani, "Poroto" Vega, Sebastián Sardina. A Sergio Barbieri por compartir su valioso registro fotográfico así como también sus apreciaciones sobre las *ermitas*.



Figura 31: Arcos con frutos de la cosecha y sikuris acompañando la bajada de la Virgen del Abra, foto Alejandra Lanza, 17/04/2019.



Figura 32: Cóndor conformado por distintos elementos naturales (detalle Fig. 29), foto Alejandra Lanza, 20/04/2019.

Notas

* Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires).

¹ Las instituciones que participan son: la Municipalidad, el Hospital Salvador Mazza, el Museo Soto Avendaño, los Talleres Libres de Artes y Artesanías.

² La primera imagen data del siglo XVIII y las últimas son del siglo XIX. Goris, Iris y Barbieri, Sergio, *Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de Bienes Muebles: Provincia de Jujuy*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1991, pp. 341-343.

³ El trabajo de campo se desarrolló en el marco de una Beca Doctoral de CONICET, y con financiamiento del Proyecto UBACyT Modalidad I N° 20020170100321BA, "De objetos, imágenes y ontologías: un abordaje interdisciplinar sobre el rol de la producción plástica del NO. argentino en la constitución de órdenes cosmológicos" (2018-2021), dirigido por la Dra. María Alba Bovisio y co-dirigido por el Dr. Javier Nastri.

⁴ Zapana, Lucía Amalia, "La naturaleza reunida para crear obras de arte" en *Amara. Revista de Testimonios Orales de la Quebrada de Humahuaca*, Año 5, n° 7, Quebrada de Humahuaca, Talleres Libres de Artes y Artesanías de la Quebrada de Humahuaca, 2012, pp. 24-25; Méndez, Laura y Miranda, Imelda Araceli, "Entrevistas sobre las ermitas", en *Amara, op.cit.*, p. 26; Di Sarli, María Cristina, "Semana Santa en Tilcara. Transformación, resignificación y sincretismo en Latinoamérica", en Alonso Ponga, José Luis et al. (Coords.), *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2008, pp. 115-124; Sarti, Graciela, "Aportes para el estudio de las Ermitas de Tilcara. Del rito a la imagen", en Francisco Bauzá, Hugo (Comp.), *El imaginario de las formas rituales. Figuras y teatralidad en el Norte Grande*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2011, pp. 23-38. Este último constituye un valioso antecedente con el que dialogamos a lo largo de este trabajo. Sarti reconstruye la historia formal de las ermitas a partir de las denominaciones de *ermita* albergante, *ermita* planimétrica y *ermita* escultórica; y clasifica las producciones actuales en tres grupos, de acuerdo al énfasis puesto en el valor artístico, religioso y político o social.

⁵ Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Argentina), Departamento de Archivos, Fondo Giussani- Constenla (AR-BNMM-ARCH-PG-JC). Agradezco la noticia sobre estas fotografías a la Dra. Clara Mancini.

⁶ Testimonio de Víctor Cáceres en Méndez, Laura y Miranda, Imelda Araceli, *op.cit.*, p. 26.

⁷ Machaca, Antonio René, *Los sikuris y la Virgen de Copacabana del Abra de Punta Corral*, Tilcara, Editorial San Francisco de Jujuy, 2011, p. 33.

⁸ Zapana, Lucía Amalia, *op.cit.*, p. 24.

⁹ *Op.cit.*, p. 25.

¹⁰ Zapana, Lucía Amalia, *ibíd.*

¹¹ Con este señalamiento no pretendo sostener la hipótesis de la continuidad

de la tradición de fórmulas arquitectónicas y litúrgicas desde la colonia hasta el presente pero sí la idea de resignificaciones, continuidades y discontinuidades como dinámicas propias de la vida y sentido de los objetos en sus sucesivos contextos de uso y circulación. Asimismo, este señalamiento pretende asumir el desafío de trabajar con distintas temporalidades poniendo en juego la noción de Historia del arte como disciplina anacrónica y de los objetos de dicha disciplina como objetos heteróclitos.

¹² Graciela Sarti caracteriza este momento como pasaje del espacio albergante al planimétrico.

¹³ Estos registros fueron tomados en el marco de la gestación del Inventario de bienes artísticos de la provincia de Jujuy publicado por la Academia Nacional de Bellas Artes (Goris, Iris y Barbieri, Sergio, *op.cit.*). Agradezco al Profesor Sergio Barbieri por facilitarme estas fotografías.

¹⁴ La devoción al culto que conmemora la Pasión y específicamente los últimos momentos de la vida de Cristo es el resultado de los intercambios entre Europa y Tierra Santa y tiene a los franciscanos como sus actores impulsores, dado que desde 1342 tienen la custodia de los Santos Lugares. A partir de ese momento comienzan a establecerse los primeros elementos de la Vía Dolorosa y a producirse una vasta literatura pasionista que fue agregando distintos aspectos del carácter sufriente de Cristo. En el siglo XV la Orden impulsa la construcción de Calvarios y Sacromontes en Europa. En 1731 bajo el papado de Clemente XII queda establecido el ejercicio espiritual del Vía Crucis como la única forma devocional dedicada al camino de la cruz reconocida por el Papado, basada en seguir los pasos que Jesucristo recorrió cargando con la cruz hasta su muerte mediante la meditación de catorce escenas, conocidas como estaciones. Éstas eran las siguientes: I Jesús condenado a muerte; II Jesús es cargado con la cruz; III Jesús cae bajo el peso de la cruz; IV Jesús se encuentra con su Madre; V Simón Cirineo ayuda a Jesús a llevar la cruz; VI La Verónica limpia el rostro de Jesús; VII Jesús cae por segunda vez; VIII Jesús consuela a las Hijas de Jerusalén; IX Cae Jesús por tercera vez; X Jesús es desnudado; XI Jesús es clavado en la cruz; XII Muerte de Jesús; XIII Jesús es bajado de la cruz y entregado a su Madres; XIV Es sepultado el cuerpo de Jesús". Más tarde, el Concilio Vaticano II suprimió las estaciones cuarta y sexta, por carecer de fundamentos escriturísticos. Sobre el tema puede consultarse: Schenone, Héctor, *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1998, pp. 245-267; Robin, Alena, "Vía Crucis y series pasionarias en los virreinos latinoamericanos" en *Goya*, n° 339, España, Fundación Lázaro Galdiano, 2012, pp. 130-145.

¹⁵ Sarti, Graciela, *op.cit.*, p. 26.

¹⁶ S/A, "Ermitas de Tilcara. Se exhibirán en Buenos Aires", en *Clarín*, Buenos Aires, 21/08/1979, p. 26, disponible en Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Argentina). Departamento de Archivos. Fondo Editorial Sarmiento. Subfondo Crónica. Subsección Archivo de redacción (AR-BNMM-ARCH-ESAR-CRO-ARCH-ARED).

¹⁷ Bianchi, María Ester, *Las catorce estaciones*, 14 min., VHS-Color, Fondo Nacional de las Artes.

¹⁸ Legislatura de Jujuy, "Ley 5477", 01/09/2005, disponible en <http://boletinoficial.jujuy.gob.ar/?s=tilcara+capital+de+las+ermitas>, acceso 06/08/2020.

¹⁹ Sarti comenta que en los '90 por iniciativa del Museo Soto Avendaño algunas familias comienzan a experimentar con el volumen. En las entrevistas realizadas en el trabajo de campo han surgido testimonios que referenciaban también la incorporación de nuevas tecnologías como luces de leds.

²⁰ En el Museo de las *Ermitas* pudimos observar tres ermitas que citan las fórmulas iconográficas de los ángeles arcabuceros de la Iglesia de la Santa Cruz de Uquía conocidos como Rafael, Salamiel y Oziel oblatio Dey.

²¹ Entre esos ejemplos podemos mencionar *ermitas* que en 2018 referían al aborto, en 2007 *ermitas* alusivas al asesinato del maestro Carlos Fuentealba (Sarti, *op.cit.*, p. 32), en 1988 una *ermita* que representaba el cuerpo desangrado del obispo Angellelli bajo una rueda de jeep militar. Otra ermita que mostraba a un soldado romano muy malo que torturaba a Jesús; pero en la versión tilcareña el soldado no llevaba capa ni caso romano sino pantalón caqui y botas de milico, y en vez de azotes, empuñaba un fusil 'made in USA' (Roy, Eloy, "Pañuelazo en Tilcara", en *Amara*, *op.cit.*, p. 32).

²² Muchas de las reflexiones vertidas en este apartado surgen del intercambio con la antropóloga Rocío Acosta.

²³ Usamos el término "constelaciones de imágenes" para dar cuenta de la multiplicidad de intereses y expectativas de los actores que integran una comunidad respecto de un conjunto de imágenes. Ver Penhos, Marta, "Una constelación de imágenes. Pinturas andinas en la Argentina", en Ricardo Kusunoki y Luis Eduardo Wuffarden (Eds), *Pintura cuzqueña*, Lima, Asociación Museo de Arte de Lima, 2016, pp. 135-153.

²⁴ Para conocer en detalle el relato sobre esta aparición, así como la historia de esta devoción local y las desavenencias entre Tumbaya y Tilcara puede consultarse: Costilla, Julia, "La celebración de la Virgen de Copacabana en la Quebrada de Humahuaca: historia y religiosidad", en Enrique Cruz (Comp.), *Carnavales, fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina*, Salta, Purmamarka Ediciones, 2010, pp. 267-298; Machaca, Antonio René, *op.cit.*

²⁵ Di Sarli, María Cristina, *op.cit.*, p. 124.

²⁶ Dicho procedimiento y el resultado triangular del manto rememoran las pinturas coloniales de Vírgenes de altar en las que esa forma se asimila a la del cerro.

²⁷ La fotografía fue publicada por *El Tribuno* y recuperada por Machaca, René Antonio, *op.cit.*, p.70.

²⁸ Roy, Eloy, *op.cit.*, p. 30.

²⁹ Imagen recuperada de *El Tribuno web*, 26/03/2016, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=3xY90LnLd7I>, acceso 03/03/2020.

³⁰ La hija del santero se llamaba Ana María Villarreal, era militante del ERP,

esposa de Mario Santucho, y fue asesinada en la Masacre de Trelew el 22 de agosto de 1972. Para estudiar el caso del Cristo guerrillero puede consultarse: Machaca, Antonio René, *op.cit.*; Roy, Eloy, *op.cit.*; Molinari, Eduardo, *El libro plateado y real*, cat. exp., Colonia, Alemania, Museo Ludwing, 2004, disponible en https://www.academia.edu/8363238/Eduardo_Molinari_Archivo_Caminante_El_libro_plateado_y_real, acceso 10/04/2020; Molinari, Eduardo, "El Archivo Caminante y el caso del Cristo Guerrillero", s.f., disponible en http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2012/10/6_seminario/mesa_38/molinari_mesa_38.pdf, acceso 06/03/2020; Gudemos, Mónica, "Discursividades de una historia conflictiva. Espacio-tiempo ceremonial de la Semana Santa y conflictos sociales emergentes en la Quebrada de Humahuaca (Noroeste Argentino)" en *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 45, núm. 2, Madrid, Universidad Complutense, 2015, 501-516.

³¹ El antropólogo tilcareño Antonio Machaca comenta que "algunos peregrinos recuerdan que las autoridades del gobierno y los militares de entonces querían impedir su entronización por lo que fue trasladada de noche y en silencio, sin ceremonias que llamaran la atención de la iglesia y el gobierno" (*op.cit.*, p.77).

³² Uno de los representantes de la Teología de la Liberación en Tilcara fue el padre canadiense Eloy Roy. Entre los/as habitantes tilcareños/as es recordado por haber puesto el pañuelo blanco de las Madres de Plaza de Mayo en la cabeza de la Virgen en Semana Santa de 1988. Mónica Gudemos señala que el sacerdote "fue 'removido' de Tilcara en 1989 por la actividad, 'educativa' para unos, 'subversiva' para otros (...); y agrega que "aún goza de gran estima por parte de un sector de la comunidad, pero otros sectores opinan que lo único que hizo fue abrir profundas grietas en la sociedad tilcareña" (*op.cit.*, p.507). Otros testimonios sobre la labor del sacerdote así como sobre el episodio del ataque al Cristo pueden encontrarse en: Machaca, Antonio René, *op.cit.*; Roy, Eloy, *op.cit.*; Molinari, Eduardo, *op.cit.*

³³ Esta imagen es conocida como Señor del Abra de Punta Corral o Cristo de la Unidad.

³⁴ Molinari, Eduardo, *op.cit.*, p.21. Este artista se ha ocupado de recuperar las desventuras de esta imagen en el marco del proyecto Archivo Caminante fundado en 2001. En palabras del autor, dicho proyecto se trata de un "archivo visual en progreso que indaga las relaciones entre arte, historia y política, desarrolla un pensamiento crítico respecto de las narrativas históricas dominantes y un accionar contra la momificación de la memoria social" y concibe el "caminar como práctica estética". V. <http://archivocaminante.blogspot.com/>

³⁵ Freedberg, David, *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992.

³⁶ Testimonio del autor en *El Tribuno web*, *op.cit.*

³⁷ Ingold, Tim, "The temporality of the landscape", en *The Perception of the Environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*, London and New York,



Figura 33: Fotografía de Edmundo Villarreal junto al Cristo conocido como guerrillero en 1973, Imagen recuperada de Machaca, 2011, p.70.



Figura 34: Ermita que conmemora la destrucción de la imagen del Cristo en el Abra, s.f., Foto Amara, 2012, p. 30.



Figura 35: Ermita confeccionada por la familia Méndez recuperando motivo del Cristo mutilado, Imagen recuperada de *El Tribuno web* <https://www.youtube.com/watch?v=3xY90LnLd7I>, 26/03/2016, acceso 03/03/2020. Agradezco a Marie López el tratamiento de la imagen.



Figura 36: Detalle de arco con vegetales cosechados en Maimará acompañando la ermita, Maimará, foto Alejandra Lanza 19/04/2019.



Figura 37: Uvas y flores engalanando la cruz en la que se representa la Crucifixión, Maimará, foto Alejandra Lanza 19/04/2019.



Figura 38: Vía Crucis en el interior de la iglesia de Tilcara, Imagen recuperada de transmisión en vivo, Facebook Servidores de María, 11/04/2020. Agradezco a Mariela Pettinati el tratamiento de la imagen.

Routledge, 2000, pp. 189-208.

³⁸ Testimonio de “Poroto” Vega. Entrevista de la autora 19/04/2019. Agradezco a la familia Vega por abrirme las puertas de su hogar en el momento de creación de la ermita, y en especial al Sr. “Poroto” Vega por compartir conmigo una cálida y valiosa conversación.

³⁹ Estos conceptos son tomados de Abercrombie, Thomas, *Caminos de la memoria y del poder. Etnografía e historia en una comunidad andina*, La Paz, Institut français d` études andines, Instituto de Estudios Bolivianos-IEB, Cooperación ASDI-SAREC, 2006.

⁴⁰ S/A, “Expresión de fe y arte popular en las ermitas tilcareñas”, 16/04/2014, disponible en <http://www.telam.com.ar/notas/201404/59702-expresion-de-fe-y-arte-popular-en-las-ermitas-tilcarenas.php>, acceso 08/09/2019.

⁴¹ Amara, *op.cit.*, p. 25.

⁴² Esta denominación surgió en enriquecedoras charlas con Walter Apaza. Respecto de las ermitas de Maimará vale aclarar que se las realiza desde el regreso de la democracia y a diferencia de Tilcara, casi no hay turistas. En lugar de la ceremonia del Descendimiento se realiza un Vía Crucis teatralizado. Las composiciones de los paneles centrales son sencillas, y en general se trata de una figura principal que se destaca sobre un fondo plano. Se observan grandes superficies cubiertas por un mismo elemento de la naturaleza, o incluso, zonas desprovistas de elementos de la naturaleza que son pintadas para cubrir la superficie del lienzo que es soporte. Por último, puede destacarse que presentan motivos que están en concordancia con los motivos canónicos de las catorce estaciones del Vía Crucis.

⁴³ La imagen escultórica de la Dolorosa es la única que procesiona y se posa en el altar de las ermitas.

⁴⁴ En el trabajo de campo desarrollado en abril y mayo de 2019 en Quebrada de Humahuaca pudimos tomar conocimiento de la existencia de distintas ferias de final de cosecha, que se ubican a continuación de la Fiesta de la Cruz del 3 de mayo: “VIII Feria Fruti-hortícola” en el Valle escondido de Ocumazo el 4 de mayo, “V Festival de los yuyos andinos y la kutana” en Valiazo (Humahuaca) el 4 de mayo, y “IV Feria Final de Cosecha” en Maimará el 11 de mayo.

Cabe poner de relieve que la superposición de calendarios y la integración de liturgias responde a un largo proceso que se inicia con la imposición del cristianismo y el intento de desactivación del culto a las *wakas*. Sintéticamente, podemos decir que en función de algunas coincidencias entre calendarios, así como de los intereses de los distintos grupos sociales, se desarrollaron complejos y largos procesos de selecciones, sustituciones, acomodaciones y re-significaciones de fechas de ambos calendarios, así como de prácticas y personajes culturales. De igual modo, en muchos casos el culto a las *wakas* de la geografía sagrada dio lugar al culto a los santos y a las peregrinaciones, remodelando los caminos andinos y la memoria inscripta en el paisaje. En este sentido, y para el caso específico de la Fiesta de la Cruz distintos autores señalan que se superpuso a los rituales y fiestas de *aymoray* (de

las cosechas) o fiestas de *troje* (almacenamiento), desarrolladas en señal de agradecimiento a la *Pachamama* por la abundancia de los frutos de las cosechas. Sobre la Fiesta de la Cruz en América puede consultarse: Molinié, Antoinette, “Buscando una historicidad andina: una propuesta antropológica y una memoria hecha rito”, en Varon Gabai, Rafael y Flores Espinoza, Javier (Eds.), *Arqueología, Antropología e Historia en los Andes. Homenaje a María Rostoworowski*, Lima, Banco Central del Perú, 1997, pp. 693-708; Sánchez Huaranga, Carlos Daniel, “La *chakana* y la cruz cristiana: rituales, religión, fiestas, ideología y simbologías en los conjuntos de *sikuris* urbanos” en *Arqueología y Sociedad*, n° 32, UNSM, 2016, pp. 533-554.

⁴⁵ Las observaciones sobre el calendario derivan de la lectura de: Merlino, Rodolfo y Rabey, Mario, “El ciclo agrario-ritual en la Puna Argentina” en *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XII*, 1978, pp. 47-70; Bugallo, Lucila, “La estética de la crianza. Los santos protectores del ganado en la Puna de Jujuy”, en Bovisio, María Alba y Penhos, Marta (Coords.), *Arte indígena. Categorías, Prácticas, Objetos*, Córdoba, Encuentro Grupo Editor, 2010, pp. 85-102; Vilá, Bibiana y Arzamendi, Yanina, “Construcción de un calendario ambiental participativo en Santa Catalina, Jujuy, Argentina” en *Revista Etnobiología*, Vol. 14, n° 3, 2016, pp.71-83.

⁴⁶ El concepto de sacrificio es deudor de las ideas aportadas por Neurath, Johannes, “El sacrificio de un cuchillo” en *Revista de Antropología*, Vol. 59, n° 1, 2016, pp. 73-59. Agradezco a la Dra. María Alba esta referencia bibliográfica.

Cómo citar este artículo:

Lanza, María Alejandra, “Mirar las flores y pintar con ellas: La naturaleza como cuerpo de las ermitas del Vía Crucis de Tilcara”, en *Separata «Creencias y devociones, festividades y costumbres»*, año XVIII, n° 27, Rosario, CIAAL/UNR, diciembre de 2020, pp. 63-94, URL: <http://ciaal-unr.blogspot.com/>

Este es el Señor de la Peña, el Jesucristo de piedra venerado desde hace muchos años por los creyentes. Los peregrinos vienen a veces de lejos: de toda la provincia de La Rioja, desde ya, puesto que el peñasco se encuentra en las cercanías de la localidad de Aimogasta; pero los creyentes llegan también desde Catamarca, San Juan, Santiago del Estero y de la un tanto lejana Tucumán.

A partir del miércoles de Semana Santa comienzan a llegar los primeros peregrinos y a instalar sus negocios los vendedores ambulantes que ahora están en La Rioja, mañana en Itatí y pasado en Renca o Mailín. De todo hay en estos kioskos: desde empanadas, tamales y locros hechos con el sabor incomparable de antes, hasta amuletos y yerbas para todo uso: contra los dolores de la vejez, presbicie o el mal de amor...

Realmente, sin el ingrediente de los puestos de venta y el colorido que le dan las especias, los ponchos y pullos, los colgantes y aretes de alpaca, platería o metal bañado en oro, la fiesta del Señor de la Peña no sería lo que todos los años de nuevo vuelve a ser: una kermesse en torno de un peñasco lítico cuya leyenda parece convertirse en algo tangible.

(...) El jueves comienzan a poblarse los alrededores con los primeros peregrinos y el Viernes Santo ya es compromiso de honor para todos. De día y de noche el peñasco es rodeado por centenares de peregrinos, que permanecen allí el tiempo necesario para que termine por devorarse el sebo de la vela que acaban de encender. Horas y horas, parados o arrodillados, protegiendo la llamita con un poncho, una prenda, una manta, para que el cirio se consuma hasta el final. Luego, cumplida así la promesa, a mirar las mercaderías expuestas por los comerciantes, tentar la suerte con algún vendedor de víboras, y comer algo típico y sabroso.¹

El escritor y periodista Federico Kirbus, ilustra en esta crónica la coexistencia al interior de las festividades populares de aquellos aspectos que el pensamiento moderno se ha encargado de separar tajantemente: el mundo secular de los placeres y el mercado, frente al sagrado, cargado de seriedad y solemnidad. De un lado la fiesta, la alegría, el baile, la lubricidad y los excesos; en el opuesto la procesión, la devoción, el recogimiento y el orden moral. Dos dimensiones, en apariencia irreconciliables, encarnadas por los extremos de la Cuaresma cristiana: el Carnaval y la Semana Santa. La división entre lo sagrado y lo profano es un concepto trabajado por la antropología y la sociología, y de manera especial por la sociología de la religión, desarrollada por autores como Max Weber y Emile Durkheim, entre otros. Este último, por ejemplo, plantea que una división del mundo entre el dominio

de lo sagrado y de lo profano es intrínseca a toda creencia religiosa.² De esa manera existiría una jerarquía a través de la cual ciertas cosas se desprenden de lo cotidiano y resultan investidas de un aura particular diferenciada. Define entonces que:

(...) lo característico del fenómeno religioso es que siempre supone una división bipartita del universo conocido y cognoscible en dos géneros que comprenden todo lo que existe, pero que se excluyen radicalmente. Las cosas sagradas son aquéllas que las interdicciones protegen y aíslan; las cosas profanas, aquellas a las cuales se aplican estas interdicciones y que deben mantenerse a distancia de las primeras.³

Mircea Elíade, por su parte, agrega que si bien tanto lo sagrado como lo profano “constituyen dos modalidades de estar en el mundo, dos situaciones existenciales asumidas por el hombre a lo largo de su historia”,⁴ en las sociedades tradicionales pre-modernas lo sagrado constituiría un principio de realidad,⁵ mientras que en la modernidad asistiríamos a un proceso de secularización de la sociedad a partir del cual, como señala Santiago García, “la religión dejó de ser el centro sagrado de la sociedad para pasar a situarse como una esfera más al lado de las otras”.⁶ Siguiendo a este último, entendemos que:

En los orígenes, la religión se extendía por toda la vida social, de tal manera que sociedad y religión eran una y la misma cosa. Pero paulatinamente, y como consecuencia del proceso de diferenciación, las funciones política, económica y científica se hicieron independientes de la religión y se desarrollaron autónomamente.⁷

En las representaciones sobre fiestas presentadas al Salón Nacional⁸ podemos observar cómo se replica esta separación entre lo sagrado y lo profano, conformando dos bloques de obras, en principio, claramente diferenciados. De un lado, las imágenes de celebraciones religiosas adoptaron un tono grave, acorde a la idea de lo representado, y se manifestaron principalmente a través de las procesiones, colmadas de semblantes serios, resignados o suplicantes. En ellas se resaltaba la fe sencilla y la devoción, la preeminencia de los valores morales por encima de lo material y, por qué no, la posibilidad trascender divergencias en un plano igualador.⁹ Del otro lado, la fiesta en el plano secular admitía el jolgorio y la relajación, negados durante el solemne encuentro con lo divino. Los bailes, las ferias y el carnaval, entre otros, integran este conjunto profano.

Ahora bien, si pensamos algunas de estas imágenes en el marco de los debates en torno a la identidad nacional, resulta viable trasladar esta oposición a aquella fundamentada en la idealización del mundo rural frente a la percepción de lo urbano cosmopolita. Podríamos decir que en las escenas de

fiesta del Salón Nacional, los hombres y mujeres del interior de las provincias —en especial las del Noroeste—, elevados por las elites intelectuales al estado de arquetipos de la nacionalidad, fueron caracterizados como habitantes privilegiados de lo sagrado. Dicho de otra manera, fueron tipificados como partícipes de un modo de estar en el mundo en contacto directo y armónico con la naturaleza y lo divino, ya sea mediante un vínculo inmediato con el universo ancestral indígena; por medio de una vivencia sincera de la fe y los valores católicos; o a través del amor y la devoción a los símbolos patrios (sentimientos homologados en el Estado laico al fervor religioso y visualmente manifiestos, por ejemplo, en las banderas argentinas que solían acompañar las procesiones y misachicos en valles y quebradas). Si bien aquellas imágenes parecieran describir una particularidad de las sociedades premodernas, por el contrario, tenían más que ver con una proyección moderna de lo sacro que con la experiencia real de las comunidades en dichas celebraciones. De esta manera, prescindieron de aquellos elementos que no se ajustaban del todo a su enfoque. Un ejemplo lo encontramos en los excesos en el consumo de bebidas alcohólicas¹⁰ que quedaron al margen de las escenas festivas rurales —y no de las urbanas— a pesar de cumplir un rol fundamental en la vida ritual andina. Aún en las obras sobre el carnaval —la fiesta de la transgresión, el desorden y la licencia—, la celebración reviste el hábito de sobriedad y respeto que configura la única modalidad de acercamiento posible para el hombre moderno a las cosas sagradas. Difícilmente encontraremos en los catálogos del Salón Nacional comportamientos que muestren una alteración del orden y la concordia en las fiestas situadas en el ámbito rural.

Podríamos afirmar que la fiesta, de acuerdo a lo que indica Homobono Martínez:

Se sitúa en oposición al tiempo ordinario y a la vida cotidiana, y establece una relación dialéctica, paradójica y contradictoria, entre lo sagrado y lo profano, la ceremonia —religiosa o cívica— y lo lúdico, la celebración y la rutina, las pautas de institucionalización y de espontaneidad, la liturgia y la inversión, la transgresión y el orden, la estructura y la *communitas*, las dimensiones de lo público y de lo individual.¹¹

Se nos presenta como un umbral a través del cual puede vivirse el tiempo sagrado y con la capacidad de mediar entre dimensiones que se encuentran separadas en lo cotidiano, volverlas permeables o directamente disolver los límites entre ellas. Las jerarquías y órdenes sociales entre los participantes se relajan y estos pueden experimentar lo que Víctor Turner denomina *communitas*, es decir “la confrontación directa, inmediata y total de las identidades humanas que, cuando ocurre, tiende a hacer que quienes la experimenten piensen en la humanidad como una comunidad homogénea, desestructurada y libre”.¹² El clima de la fiesta puede invadir incluso los límites de lo privado, abrir la intimidad de los hogares, socializar lo propio y dar paso, fugazmente, a la vivencia de otro mundo posible. Sin embargo, este retorno

breve e inasible a la Edad de Oro es la condición misma de su existencia. No se puede vivir en la fiesta y quizás por ese motivo al Carnaval se lo suele despedir entre lágrimas de verdadera congoja.

Estas cuestiones enriquecen nuestra perspectiva y nos permiten plantear lo sagrado y lo profano, ya no como categorías excluyentes, sino como polos que tensionan tanto las fiestas como las obras sobre festividades presentes en los Salones. Un eje al cual podemos intersectar con otro conformado por la dupla público/privado.

Fiestas religiosas

En su análisis sobre las festividades brasileñas, Roberto Da Matta distingue entre aquellas que en su discurso destacan el orden social mediante una operación de refuerzo de las jerarquías, como el Día de la Patria, de aquellas otras en las que se enfatiza la disolución del sistema de papeles y posiciones sociales mediante un proceso de inversión, como el carnaval. Una tercera forma la constituyen las festividades religiosas cuyo discurso, simultáneamente, puede enfatizar tanto las jerarquías como la igualación de grupos sociales diversos mediante la neutralización de las diferencias bajo la figura de la divinidad.¹³ Las festividades religiosas suelen compartir un desarrollo similar entre sí que, según Da Matta, muestran la coexistencia de elementos de ritos formales e informales y la fluidez de la dicotomía sagrado/profano:

Estos ritos en general comienzan con una misa, se centran en la procesión (donde la imagen del santo va de un santuario al otro) y terminan con una fiesta en el atrio de la iglesia, donde se deposita la imagen. Allí se venden dulces, bebidas y se subastan objetos para la hermandad del santo; hay juegos y bailes, y se crea un ambiente de encuentro y comunión muy semejante al del carnaval.¹⁴

Las procesiones suelen ser el núcleo central de las festividades religiosas y constituyen uno de los aspectos más versionados de éstas en el Salón Nacional. Las encontramos representadas prácticamente desde sus primeras ediciones, por ejemplo, en los envíos de Inocencio Medina Vera, en 1914; Carlos Camilloni en 1919; Roberto Nieves en 1923, Alberto Rossi en 1924 y Benjamín Nemirowsky en 1925. Estos artistas acompañaron las propuestas estéticas desarrolladas por los miembros del grupo Nexus quienes, en torno al Centenario, representaron con mayor visibilidad las posturas nacionalistas al interior del campo artístico, disputando los espacios institucionales a la generación que les precedió. Fernando Fader, Cesáreo Bernaldo de Quirós y Jorge Bermúdez, entre otros, utilizaron fórmulas luministas y espiritualistas para representar el paisaje argentino y sus tipos, a la vez que tomaron como referente a la pintura regionalista española, en sintonía con la reconsideración de la herencia hispánica que se llevó adelante a partir de las últimas décadas del siglo XIX, al tiempo de cumplirse el Cuarto Centenario

de la llegada de Colón a América. La ciudad de Buenos Aires se convirtió, en poco tiempo, en un mercado particularmente receptivo para el arte contemporáneo español. El impulso dado por emprendedores como José Artal y galerías privadas como Witcomb, a través de diversos salones, fue decisivo en la circulación del arte peninsular, la formación de coleccionistas y de una clientela en aumento debido al pujante crecimiento económico.¹⁵



1) Carlos Camilloni, *Procesión en Córdoba*, catálogo del IX SNBA, 1919.

Wechsler afirma sobre estas primeras obras que:

Subyace en ellas la intención de ofrecer estampas en las que se cristaliza lo social, se desdibuja toda posible conflictividad y se omiten las variedades regionales unificándose tipos en favor de la construcción de referencias icónicas de gran síntesis para el imaginario de una sociedad que está dando forma a su identidad nacional. Se elabora una imaginería nacional que cuenta con una extensa galería de personajes construida con una sucesión de íconos regionales, presentados más allá de su situación real dentro de la sociedad. Aparecen estos mistificados en su autoctonía y rusticidad (...). La mirada pintoresquista neutraliza la variedad y acaba por idealizar las diferentes posiciones sociales. La propuesta es clara: proveer estereotipos fáciles de incorporar.¹⁶

Carlos Camilloni nació en la ciudad costera de Ancona, Italia, en 1882 y llegó a la Argentina con apenas cinco años. Cursó sus estudios en la academia de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y en 1912 fue contratado para trabajar en la decoración de la Catedral de Córdoba por Emilio Caraffa, director en ese entonces de la Academia Provincial de Bellas Artes.



2) Armando Jorge Díaz Arduino, *Procesión*, catálogo del XXXV SNBA, 1945.

A partir de allí se instala en la provincia mediterránea y desarrolla una extensa actividad como decorador en muchas iglesias y capillas como la Basílica de Santo Domingo, Nuestra Señora de Loreto, la Catedral de La Rioja, la Iglesia de la Inmaculada Concepción, la Iglesia de San José de las Hermanas Dominicanas, la Basílica de Nuestra Señora de la Merced, entre otras, a la vez que ejerció la docencia en la Academia de Bellas Artes y en la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de Córdoba. Su pintura abordó mayormente el paisaje de las serranías cordobesas, aunque también entró en contacto con la pintura religiosa a través de su trabajo como decorador. En varias ocasiones presentó procesiones a los Salones Nacionales que muestran la intensa vida religiosa en la provincia. En *Procesión en Córdoba*, podemos apreciar algunas de las observaciones que hace Da Matta sobre el proceso de neutralización. Las autoridades eclesiásticas y civiles tienen un lugar diferenciado, encabezan la procesión y rodean la figura del santo, pero a la vez forman parte de la masa que se desplaza por las calles:

Como el desfile carnavalesco, une al alegre con el triste, al sano con el enfermo, al puro con el pecador y, lo más importante, a las autoridades con el pueblo. Dado que, al mismo tiempo que el santo homenajeado va en andas y está separado del pueblo por su naturaleza y por la mediación de las autoridades que lo rodean, camina, sin embargo, con el pueblo y recibe en la calle (y no en la iglesia) sus oraciones, sus cánticos y su piedad.¹⁷

Las nuevas formas de la figuración, que paulatinamente ganaron su espacio en los Salones Nacionales sobre el final de la década del 20, fueron actualizando el repertorio de procesiones y fiestas religiosas a partir de la década siguiente. En 1935, el pintor sanjuanino Miguel Burgoa Videla, presentó *Procesión en San Gonzalo (Brasil)*, una obra singular dentro de su ya de por sí singular producción según los parámetros tradicionales de la historiografía del arte moderno. Burgoa Videla hizo una particular interpretación de la naturaleza y el paisaje, de los parques y jardines botánicos, verdaderos oasis al interior de las ciudades. Una naturaleza recreada en las visiones del artista que se despega de la representación para adoptar las formas evanescentes del ensueño. Marcelo Pacheco compara las situaciones de extrañeza y misterio en las obras del pintor cuyano con aquellas presentes en dos pintores que le son contemporáneos: en las terrazas que pintó Lino Enea Spilimbergo y en los óleos sobre la selva misionera realizados por Carlos Giambiagi.¹⁸ Burgoa realizó su viaje de formación a Europa entre 1914 y 1919, estableciéndose en Madrid donde tomó clases en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando bajo la tutela del importante decorador Manuel Villegas. Luego de haber vivido la escena porteña de los años 20, regresó a Europa seguramente más selectivo y con la intención de apropiarse de todo aquello que las nuevas tendencias en el arte moderno pudieran dejarle. Señala Marcelo Pacheco:

A diferencia de su primer viaje (...), las vanguardias históricas le deben haber resultado interesantes de investigar en su autonomía de la representación o en sus tendencias expresivas, sobre todo, una línea como la del fauvismo no tanto histórico como en sus soluciones de los años 20'. Su relación con la obra de Cézanne debió madurar sin descartar la posibilidad de alguna revisión y distancia, Burgoa ya no era un estudiante de la Academia de San Fernando sino un artista que estaba creando un modelo de mezclas singular, era un pintor en acción.¹⁹

Procesión en San Gonzalo (Brasil) forma parte de una etapa de maduración del artista luego de este segundo viaje y una estadía en Brasil a principios de los 30. Se trata de una obra de gran formato preparada especialmente para el concurso y que se destaca por incluir una arquitectura cúbica, sólida y fuertemente geometrizada, un rasgo ausente en el resto de su producción. Este óleo representa una procesión en las puertas de la Iglesia de San Gonzalo de Amarante, en la localidad homónima que hoy forma parte del área metropolitana de Río de Janeiro, sobre el río Imboaçú. Pacheco detalla en qué consistía el culto al santo:

Su figura aparece siempre ligada a la protección de la mujer y el amor. San Gonzalo bendecía a los enamorados y podía hacer que una persona encontrara la pareja indicada para casarse y vivir siempre en la felicidad. La procesión de San Gonzalo convocaba a jóvenes y mozas que deseaban unirse en matrimonio.²⁰

El grabado fue también uno de los medios a través de los cuales se representaron las procesiones en el Salón Nacional. Como señala Dolinko,²¹ hasta entrada la década del 50, los artistas gráficos argentinos se abocaron con exclusividad a la figuración, utilizando mayormente imágenes monocromáticas "visualmente accesibles y de fácil decodificación en sus contenidos narrativos o programáticos".²² Un ejemplo es *Procesión*, una estampa de Armando Jorge Díaz Arduino que formó parte del Salón de 1945. Este artista, nacido en Buenos Aires en 1913 y egresado de la Escuela de Artes Decorativas de la Nación en 1937, comenzó a participar de los certámenes nacionales y provinciales desde principios de los 40 obteniendo algunos premios como el Primer Premio de Grabado en el Salón de Mar del Plata en 1946, el Primer Premio de Grabado en el Salón de La Plata en 1948 y el Gran Premio de Honor de Grabado en el Salón de Santa Fe en 1964, entre otros. Sus obras formaron parte de los envíos a las Bienales de San Pablo y La Habana, en 1957 y 1965 respectivamente. La obra de Díaz Arduino aprovecha las cualidades expresivas del material y los contrastes de la técnica para trabajar las texturas ásperas que conforman las paredes, tejas, calles, la vestimenta y los mismos rostros de los devotos, que parecieran máscaras talladas en la madera. La estampa tiene una orientación vertical, alargada, que recurre al



3) Juan Del Prete, *Vispera de San Juan en el altiplano*, catálogo del XXXV SNBA, 1945.



4) Marta Gravensky, *Procesión*, catálogo del XLV SNBA, 1956.

uso de diagonales, escorzos pronunciados y diversos puntos de fuga para crear una composición sumamente dinámica en la que los cuerpos y el paisaje geometrizados acentúan un carácter expresionista.

Desde mediados de los 40, otros artistas representaron procesiones y festividades religiosas mediante resoluciones plásticas que tensionaron en diferente grado la figuración haciendo uso de una geometría lírica, planos de color, manchas y grafismos sin renunciar a una cierta iconicidad. Juan Del Prete fue uno de los pioneros de la abstracción no figurativa en Argentina. Formó parte, estando en Europa en 1932, del grupo Abstraction–Creation–Art non figuratif junto a otros importantes referentes de las vanguardias históricas como Jean Arp, Piet Mondrian y Georges Vantongerloo, entre otros. Su muestra en Amigos del Arte en 1933 es considerada la primera de arte no figurativo en el país. Su producción exploró siempre los límites entre abstracción y figuración, fluyendo sin prejuicios entre ambos polos. Un ejemplo es *Víspera de San Juan en el altiplano* de 1945 en la que distintos planos y líneas, ordenados de manera rítmica, conforman un grupo esquemático de figuras que se recortan sobre unas arquitecturas apenas esbozadas y algunos cerros que asoman en el fondo.

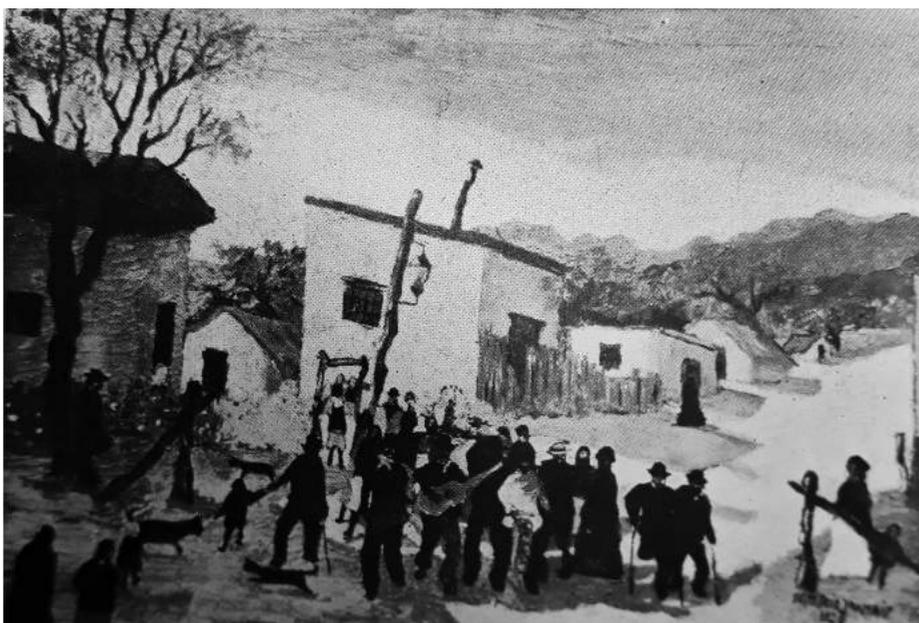
La Víspera o Fiesta de San Juan es una celebración del santoral católico que, junto a otras similares como la de San Pedro y San Pablo, se superpusieron a los rituales agrarios relacionados con el solsticio de verano en el hemisferio norte y el de invierno en el hemisferio sur. Su característica principal consiste en las grandes fogatas que se encienden en la noche, en las cuales suelen quemarse muñecos. Al calor de la lumbre, la noche se abre para el juego de niños y niñas que, como es costumbre, aprovechan las brasas para cocinar papas y batatas. Las fogatas de San Juan fueron representadas por numerosos artistas como Antonio Berni, Benito Quinquela, César Carugo, César Augusto Caggiano, entre otros, sin embargo, la obra de Juan Del Prete es la única que llegó a los Salones Nacionales de Bellas Artes.

Martha Gavensky fue una artista, crítica y escritora, formada en la Escuela Nacional de Bellas Artes y que pasó por el taller de Cecilia Markovich. Esta última, importante escultora y docente, internalizó las teorías de André Lothe en su estadía en París y las transmitió a sus estudiantes en los cursos que impartió en la década del 40 en Buenos Aires.²³ Gavensky tuvo una participación constante en el Salón Nacional de 1953 a 1960 y fue una de los tres argentinos²⁴ becados por el Pratt Institute de New York para estudiar en el Pratt Graphic Arts Center, institución por la que pasaron algunos de los más importantes artistas latinoamericanos y que cumplió un papel fundamental en la renovación de las artes gráficas en los años 60.²⁵ En el óleo *Procesión*, presentado al Salón de 1956, la artista resuelve la escena mediante grandes planos de color que por sí solos constituirían una obra no figurativa, de no estar apenas interrumpidos por algunas indicaciones de puertas y ventanas que traen de vuelta la ilusión espacial. La obra está atravesada por las siluetas de las personas que protagonizan la procesión y la imagen de la virgen, fácilmente reconocible en el grupo central y resuelta sintéticamente mediante una forma triangular.

Límites porosos

El pintor tucumano Demetrio Iramáin fue un activo participante de los Salones Nacionales desde 1930, año en el que obtuvo el premio Estímulo y Adquisición para el Museo Nacional de Bellas Artes. Paisajista por excelencia, adoptó la notación rápida y las pinceladas heredadas del luminismo para representar los campos, cerros y rancharíos de su provincia natal. Adquirió su formación en el taller de su hermano Juan Carlos, importante escultor y autor, entre otras obras, del monumental *Cristo Bendicente* emplazado en la cima del Cerro San Javier (provincia de Tucumán) y del *Cristo Penitente* ubicado en La Caldera (provincia de Salta). Las fiestas, ferias y actividades religiosas de los habitantes de los empobrecidos parajes del suelo tucumano formaron parte considerable de su producción, así como también de los constantes envíos realizados a los Salones Nacionales, que se sostuvieron durante todo el período estudiado. El año de su debut, por ejemplo, participó con los cuadros *Procesión en el Aconquija* y *Bajando a la fiesta*. En esta última observamos la salida de algunas familias en procesión, desde sus casas a la calle, cargando la imagen de un Santo y acompañando su marcha con guitarra, caja y bandoneón. Algunos vecinos se asoman, curiosos, a presenciar la escena. Esta práctica, conocida como misachico, es común en todo el Noroeste argentino. En ella, un pequeño grupo de devotos de una imagen, limitado en ocasiones a una familia que ostenta la propiedad de la misma,²⁶ se reúne para procesionar y celebrar al santo venerado. Los misachicos pueden realizarse para pedir la intersección de lo divino ante alguna necesidad; como agradecimiento, cuando el pedido fue escuchado; o simplemente como parte de la celebración en el día del santo. Se acostumbra, en algunos casos, que los devotos realicen largas peregrinaciones desde sus pueblos de origen cargando las efigies hasta las sedes donde se realizan las celebraciones oficiales de dichas imágenes, ubicadas casi siempre en lugares centrales y capitales, como ocurre con la Virgen del Valle de Catamarca o el Señor de Los Milagros en Salta.

Estas reducidas procesiones, coloridas y musicalmente ricas, escoltadas casi siempre por pequeñas banderas argentinas, aparecen también en la obra de otros artistas como Salvador Calabrese, Emilio Centurión y Alfredo Gramajo Gutiérrez. Este último, por ejemplo, recorta frontalmente al reducido grupo de promesantes en el óleo *La promesa*, de 1918. Una figura central, un anciano canoso y de tez clara, envuelto en un poncho a rayas, sostiene la imagen de Cristo crucificado en un retablo. A su lado destaca, elevando una tacuara con un banderín, una joven mujer cuyo rostro iluminado se asemeja a las morenas vírgenes americanas. En el sector inferior derecho se ubican los músicos, mientras que el margen superior es cercado por algunos jinetes y el elevado horizonte del paisaje de fondo. El óleo de Gramajo Gutiérrez circunscribe el tema al aspecto religioso, a los rostros piadosos de aquellos hombres y mujeres del interior cargados de espiritualidad, y lo resuelve apelando a un decorativismo que debe mucho tanto al estudio de las tendencias finiseculares como a una atenta mirada y una especial sensibilidad hacia las artes y culturas populares.



5) Demetrio Iramáin, *Bajando a la fiesta*, catálogo del XX SNBA, 1930.



6) Alfredo Gramajo Gutiérrez, *La promesa*, catálogo del VIII SNBA, 1918.

Demetrio Iramáin, por su parte, pendiente un poco más de lo anecdótico, elige narrar el contexto y de esa manera deja visible la capacidad de la fiesta, no solo de abrir el mundo cotidiano al tiempo sagrado, sino además de volver porosos los límites entre lo público y lo privado. Como mencionamos anteriormente, las imágenes que participan en un misachico son propiedad de una familia determinada y no pertenecen a ninguna capilla ni otro órgano de la iglesia. El carácter privado de estas figuras se vuelve permeable durante las celebraciones al ser socializadas entre los devotos. En *Bajando a la fiesta*, Iramáin se detiene en el momento en que se traslada a la imagen santa, posiblemente desde el domicilio particular de sus propietarios hasta la capilla del pueblo, para tomar parte en los festejos que se realizarán en ese día o al siguiente. Aquellas personas que se ven acompañando el camino pueden no ser necesariamente familiares directos de los dueños, sino vecinos que comparten la veneración de la efigie. A su vez, el punto de vista alejado permite separar a aquellos que participan del ritual de los otros, que son interpelados en su quehacer habitual, convertidos en espectadores del acontecimiento.

Mientras que la peregrinación implica un desplazamiento de la persona en búsqueda de un encuentro con la divinidad a través del camino, desde su casa al centro de peregrinación, en la procesión ocurre la situación inversa: es la imagen la que sale del templo al encuentro de las personas. De esta manera, según Da Matta:

(...) el cortejo pasa por las calles donde las familias ordenadas como tal pueden ver y recibir al santo (o santa) en sus casas. En la procesión, lo que entra a las casas es lo sagrado y, dicen los religiosos, al corazón de cada uno de los acompañantes y observadores. La procesión se configura como un momento en el que el santo, que está por encima de todos, suprime la dicotomía *casa/calle*, creando su propio campo social. Cargado en una plataforma y más arriba de los hombres, se encuentra realmente *elevado* y por *encima* de todos, hermanando a los fieles que, en el momento de su paso, transfieren (...) sus sentimientos de filiación hacia él.²⁷

Durante el recorrido de la procesión las puertas y las ventanas suelen abrirse, la gente embellece los frentes de las casas, adornando ventanas y balcones con telas y arreglos florales, con la intención lograr que la bendición del santo (lo sagrado) alcance y penetre en los hogares. El autor sostiene entonces que, "en ese paisaje físico y social, las calles se transforman y las fronteras se diluyen entre sí, como espacio público, y las casas, como espacio íntimo".²⁸ Esta transformación se ve claramente representada en *Procesión de San Nicola de Bari en La Boca*, obra de Germán Leonetti enviada al Salón Nacional de 1942. Leonetti, como otros pintores de La Boca, trabajó los motivos del puerto, la ribera y el barrio y formó parte de su intensa vida cultural. Estudió en la Academia Nacional egresando en el año 1919 y en 1922 se embarcó en un viaje de perfeccionamiento a Europa, recorriendo algunas de las capitales

culturales del Viejo Continente. En *Procesión...*, la habitualidad de una esquina del conocido barrio porteño se ve transfigurada por el paso del santo y su comitiva. Banderines cuelgan de un lado a otro y su colorido rompe el paisaje cotidiano, el cielo surcado por el tendido eléctrico y la ropa tendida al sol. Las familias se asoman a los balcones o salen a la calle, se arreglan y visten para la ocasión. Los niños curiosos bajan al encuentro y los vendedores callejeros aprovechan la oportunidad de vender su mercancía.

Si bien la procesión constituye el foco de la fiesta religiosa, en varias ocasiones, los artistas decidieron apartar la mirada de los momentos relacionados específicamente con la liturgia para mostrar en cambio las ferias, bailes y divertimentos que formaron parte también de estas celebraciones. Estos aspectos, que podríamos clasificar como profanos, aparecen por ejemplo en la obra del ya mencionado Demetrio Iramáin. En *Día del Carmen*, presentada en el Salón Nacional de 1931, la plaza central de una localidad se encuentra tomada por la feria en el día de fiesta. Una muchedumbre pasea y se agolpa contra los puestos de comida; los niños arrastran a sus padres hacia el carrusel o el vendedor de globos; los músicos ambulantes toman un descanso mientras eligen un nuevo rumbo para llevar los acordes de sus guitarras bajo un cielo cruzado por banderines coloridos. Una escena similar a la que transcurre en *La feria del Sud Tucumán*, de 1950 y en *Día de la Virgen*, un conjunto de cuatro óleos que el artista presentó en 1958 y que recrean distintos momentos de una fiesta popular.

En algunos lugares se nombra romería a estos festejos populares que se realizan en torno a un santo en su día, especialmente en santuarios ubicados en parajes rurales, y con ese nombre aparecen en algunas obras en los Salones Nacionales. Entre ellas, encontramos a *Romerías españolas*, de 1924. Se trata de una estampa de la pintora y grabadora María Teresa Valeiras que muestra una escena de un baile tradicional ejecutado por una pareja bajo la mirada atenta de una multitud que ocupa la totalidad del plano de fondo. Valeiras estudió en la Academia Nacional con Pio Collivadino y Carlos Ripamonte. Fue compañera de Lino Enea Splimbergo y Lorenzo Gigli, con quien contrajo matrimonio en 1926. Juntos realizaron un viaje prolongado por Europa estableciéndose bastante tiempo en Recanati, Italia, lugar de nacimiento de Gigli.

En contraste con esta escena de baile en el espacio público, Leonor Terry presentó al Salón de 1939 un momento de intimidad familiar a través del óleo *Después de la romería*. En éste cuadro observamos a cinco figuras femeninas junto a un niño que regresaron a su casa y descansan luego de las celebraciones. Aún llevan puestos sus vestidos de fiesta, aunque algunas comenzaron a desarmar sus peinados. Un mate cebado y la bombacha, botas y poncho que viste el infante son los únicos indicios que podrían situar la escena en Argentina. Por sus diferentes posturas y vestimentas estampadas, las jóvenes mujeres guardan un parecido a las majas popularizadas por la pintura regionalista española. La pared de fondo clausura toda profundidad en este interior despojado, con excepción de una ventana en el extremo superior



7) Germán Leonetti, *Procesión de San Nicola de Bari en La Boca*, catálogo del XXXII SNBA, 1942.



8) María Teresa Valeiras, *Romerías españolas*, catálogo del XIV SNBA, 1924.



9) Leonor Terry, *Después de la romería*, catálogo del XXIX SNBA, 1939.



10) Leonor Terry, *En la granja día Domingo*, catálogo del XXXII SNBA, 1942.

izquierdo que deja ver el cielo y la línea de horizonte. *Después de la romería* forma parte de un grupo de obras similares que Terry presentó al Salón Nacional entre finales de los 30 y mediados de los 40 que tienen en común la representación de varias figuras en un entorno doméstico, casi siempre en una sala o habitación con una abertura hacia el exterior.²⁹ Los objetos en estas pinturas parecieran estar dispuestos en una escenografía teatral y las figuras –de manera similar que en los cuadros realizados por su hermano mayor, José Antonio Terry– aparecen envueltas en un “clima de aislamiento” sin que haya “conexión entre ellas pero tampoco hacia el espectador, siempre distante”.³⁰ Pablo Fasce señala una posible relación entre la particular forma en que José Antonio representaba a sus personajes y su condición de sordomudez, la cual era también compartida por su hermana Leonor.³¹ Resulta interesante observar que en algunas de estas obras el mutismo deriva en escenas que rozan lo insólito, como ocurre en *En la granja día Domingo* de 1942. En ella aparecen distintos personajes acompañados de objetos y animales cuyos tamaños difieren de lo ordinario, dando lugar a la ambigüedad: ¿Se trata acaso de juguetes, figuras de porcelana o animales pequeños? Da la impresión que estuviéramos ante la habitación de una casa de muñecas. El piso de dameros, la apertura hacia el exterior, la caja de madera que funciona como mesa para los niños, en fin, todo el cuadro está envuelto en una atmósfera extraña que recuerda las configuraciones del realismo mágico o la pintura metafísica. Como señala Fantoni:

Los seres vivos que lindan con lo inerte tanto como las esculturas y maniqués vivificados por un extraño aliento, fueron otro de los tópicos frecuentes en la pintura de estos años a partir de los ejemplos del *Novecento Italiano*, del realismo mágico y la Nueva Objetividad alemanes, y de los surrealistas que, a través de un variado repertorio de seres inanimados reactualizaron, en otro contexto creativo, algunos de los temas de la pintura metafísica.³²

Cabría preguntarse entonces si esta manera de representar la realidad corresponde únicamente a un acercamiento intuitivo de la artista, dadas sus condiciones físicas, o si ésta, en cambio, deliberadamente puso en juego una serie de opciones estéticas –en boga en aquel momento– para elaborar una obra peculiar. La falta de datos biográficos precisos y la poca fidelidad de las reproducciones en los catálogos hacen que sea difícil contestar esta pregunta. Sabemos, sin embargo, que Leonor Terry era una artista formada, que estudió con Reinaldo Giudici, probablemente en la academia de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, y que continuó su formación en Francia y Suiza. Tanto ella como su hermana menor Sotera sostuvieron una intensa participación en los Salones Nacionales desde 1919 hasta 1954 inclusive. Sin embargo, ambas hermanas carecieron del reconocimiento por parte de la historia del arte del que gozó su hermano mayor, el pintor José Antonio Terry.

Identidades. La Virgen de Copacabana de Punta Corral y el Tinkunaku o la fiesta del Niño Alcalde

La Semana Santa es una de las celebraciones de mayor importancia a lo largo de la Quebrada de Humahuaca. En varias localidades, como es el caso de Humahuaca y Tilcara, la gente conserva aún la tradición de erigir altares en cada estación del Vía Crucis, las llamadas “ermitas”, confeccionadas con arcillas, flores, ramas y granos de la región. Estas imágenes, que representan los distintos episodios de la marcha de Cristo hacia la cruz, constituyen verdaderos prodigios del arte popular. A pesar que hoy en día se tiene la costumbre de resguardarlas para su exhibición, las ermitas son en esencia efímeras; cobran valor especial únicamente en el contexto de la fiesta. De la misma manera lo hacen las estructuras y arcos, bellamente decorados, a través de los cuales hace su entrada la imagen santa, y que son desarmados al concluir la celebración. Sin embargo, la fiesta comienza mucho antes del Viernes Santo. Desde el Domingo de Ramos, numerosas de bandas de *sikuris* se congregan en Tumbaya y Tilcara para realizar, año tras año, las peregrinaciones en honor a la Virgen de Copacabana de Punta Corral. Estos músicos, en su mayoría no profesionales, acompañan la larga y exigida procesión a través de los cerros con el sonido de sus instrumentos de viento. Si bien la zampoña fue siempre uno de los instrumentos característicos de las festividades religiosas andinas,³³ la inclusión de las bandas en la fiesta data de 1930, siendo registradas por Carlos Vega recién en 1932.³⁴ Hoy día cada una de estas localidades realiza su propia peregrinación –con recorridos, destinos e imágenes diferenciadas–, no obstante, se trata de una división reciente, producto de una disputa entre ambas. Desde 1917, la procesión partía de Tumbaya hacia el santuario de Punta Corral y desde allí bajaba hasta Tilcara para la celebración, ya que la primera carecía de sacerdote para el oficio. Varios conflictos por la apropiación de la imagen y el destino final del recorrido produjeron el quiebre definitivo en 1972, año en que Tilcara dispuso la creación de un nuevo santuario dentro de su propia jurisdicción y la adquisición de otra imagen de la Virgen de Copacabana.³⁵

La peregrinación hasta el santuario y el descenso hacia Tilcara aparece numerosas veces en el Salón Nacional. Eloísa Dufour, por ejemplo, presenta en 1953 *Hacia Punta Corral*. En esta obra se muestra el ascenso de los peregrinos, algunos con sus instrumentos musicales. Los cerros, caminos y las largas cañas de los *erkenchos*, aportan las diagonales que ordenan el paisaje, mientras que las figuras en primer plano enmarcan la arquitectura de una capilla que asoma en la parte inferior.³⁶ Eloísa Dufour realizó numerosos viajes al Noroeste argentino desde 1933. En ellos registró tanto el paisaje como las costumbres en notas, acuarelas y óleos, varios de los cuales presentó a los Salones Nacionales, en los que tuvo una actuación prolífica durante casi tres décadas. Antes de su primer viaje, la revista *Nativa* le dedica una nota escrita por Julián Díaz Usandivaras en su sección “Arte Argentino”. En ella se ensalzan las prometedoras cualidades de la pintora, aunque se la acusa de una “falta de definición” en su obra, a la que perciben transitar entre

“un corte clásico” y un “franco modernismo”.³⁷ A la vez, a pesar de poseer un “manifiesto dominio de los pinceles” y manejar diversos formatos, para el autor de la nota, su despliegue más eficaz se da en las acuarelas, medio en el que se puede apreciar “un excelente dibujo, una buena perspectiva y hasta cierta delicadeza”.³⁸ La asociación de la delicadeza y los pequeños formatos a una supuesta naturaleza femenina se corresponde con el rol asignado tradicionalmente a la mujer dentro de las artes y con el que las artistas debían negociar para acceder al reconocimiento. Como señala Adriana Armando:

Los lazos que unieron a las mujeres con la naturaleza expresaban un orden binario, patriarcal y jerárquico que fijó un rango amplio de oposiciones abarcando atribuciones, capacidades y roles; entre esas asignaciones la femineidad concebida como la naturaleza delicada y sensible de las mujeres, proyectó visiones esencialistas de gran arraigo en el conjunto social y que, como no podía ser de otra manera, atravesó las obras de artistas tanto mujeres como varones.³⁹

Sobre el final del artículo, Usandivaras vaticina un futuro promisorio para la artista a partir de su futuro viaje y aplaude la idea de “estudiar debidamente al tipo autóctono y a nuestro paisaje más representativo” poniéndose en contacto con los verdaderos modelos que “es a lo que debe aspirar un artista que quiere pintar la verdad”.⁴⁰ La decisión de recorrer el Noroeste argentino influyó notablemente en su carrera, convirtiéndolo en un motivo casi exclusivo de su obra y con el que participó en diversos certámenes en Santa Fe, Rosario, Córdoba, Bahía Blanca y Mendoza, incluso obteniendo el Gran Premio de Pintura del Salón Femenino de Bellas Artes en 1941. Las festividades y ferias, asociadas a la religiosidad local y las peregrinaciones a través de los cerros le atrajeron particularmente, como lo demuestran las numerosas presentaciones que realizó al Salón Nacional sobre estos temas. Podría preguntarse si acaso la elección de los mismos constituyó una estrategia de inserción dentro del campo artístico, relacionada con la función pedagógica que implicaban estas imágenes. Como muchas otras artistas de su época, Eloísa Dufour ejerció la docencia en paralelo a su actividad como creadora y dedicó parte de su obra a la ilustración de libros y manuales escolares, incluso escribió un apartado sobre la geografía de Jujuy en el *Monitor de la Educación Común* en 1936.⁴¹ Pareciera que a pesar de los numerosos reconocimientos y de su sostenida actuación en los Salones Nacionales, su suerte no se tradujo de igual manera a un plano económico.⁴²

En 1941, la pintora y grabadora Lydia Rotondaro presentó al XXXI Salón Nacional de Bellas Artes una serie de aguafuertes, editada por La Platina, que ilustra los textos de Joaquín V. González sobre la fiesta del Niño Alcalde en La Rioja incluida en el libro *Mis montañas*. Esta celebración, llamada hoy Tinkunaku, comienza todos los 31 de diciembre y se extiende durante los primeros días de enero, razón por la cual el decir popular asegura que “Es la única fiesta que dura dos años”.⁴³ De origen jesuítico, ésta refiere a un

episodio ocurrido en el siglo XVI en el cual un levantamiento indígena logró ser sometido por los españoles mediante la intersección de la imagen del Niño Jesús. Hebe Estrabou –realizadora audiovisual y directora del documental *Tinkunaku: una historia en busca de su origen*– afirma en una entrevista:

El Tinkunaco es una celebración de origen histórico–político ya que está basado en el alzamiento indígena de 1593 y su posterior rendición ante los españoles. Años más tarde la orden jesuita toma los elementos del hecho ocurrido y lo convierte en una ceremonia religiosa, porque fue tan impactante, que había quedado latente en la memoria colectiva de los habitantes. Es por eso que entre los elementos rituales que forman parte de este culto se observan los hispánicos y los indígenas conviviendo “naturalmente”. Este era el modo evangelizador Jesuita, tomar símbolos de la cultura originaria y transformarlos a símbolos de ritual católico, de este modo no era tan brutal el cambio como en las otras órdenes. Estamos hablando del origen mismo de la conquista de La Rioja que se convierte en una celebración de fe tal cual la conocemos hoy. Es por esto que es tan imbricada y tan apasionante desde el aspecto que lo mires.⁴⁴

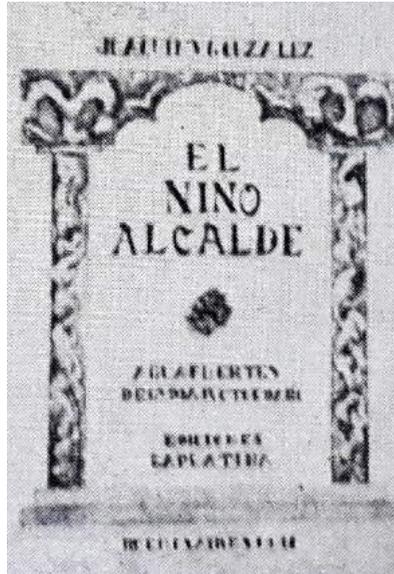
El inicio de la festividad está marcado por el encuentro frente a la Casa de Gobierno de la imagen del Niño Jesús Alcalde y la de San Nicolás de Bari. La primera es llevada desde la iglesia de San Francisco de Asís por la cofradía de los Aillis, representantes de los indígenas, seguidos por los párrocos franciscanos, autoridades municipales y promesantes del Niño Jesús. La segunda, en cambio, es conducida desde la Iglesia Catedral por el Alférez Mayor de la cofradía de los Alféreces, representantes de los españoles, junto a la jerarquía de todas las iglesias locales. En el clímax del encuentro, el Niño es erigido como Alcalde del Mundo durante el tiempo de la fiesta, reconocido y saludado por todas las autoridades, como relata Joaquín V. González:

El momento solemne llega: las dos procesiones se encuentran delante del Cabildo de la ciudad, y se detienen para que el divino Alcalde reciba la triple salutación de su general, del que acaudilló en los tiempos de pruebas las huestes indígenas sometidas por el poder de sus milagros. Las andas del Santo Patriarca se inclinan tres veces delante del Niño, que ha quedado inmóvil, imponiendo silencio a la multitud, con la faz risueña y los ojos serenos fijos en actitud de bendición sobre su pueblo, el cual le adora de rodillas en aquel mientras el Inca, que conduce la ceremonia, entona con un coro de voces graves las estrofas del himno de alabanza, alusivas a aquel punto del ritual.⁴⁵

Dos de las cinco láminas expuestas en el catálogo (de un total de siete) muestran a los gigantes, mencionados por J. V. González, formando parte de la fiesta. Según el autor, estos personajes enmascarados cumplían un



11) Eloisa Dufour, *Hacia Punta Corral*, catálogo del XLIII SNBA, 1953.



12) Lydia Rotondaro, *El Niño Alcalde*, catálogo del XXXI SNBA, 1941.

rol clownesco, semejante al de los diablillos y demás espíritus del carnaval, bailando, asustando a los niños y molestando a los celebrantes. Su caracterización era exclusiva de aquellos que habían realizado una promesa al Santo, evidenciando la importancia de estos gigantes dentro del contexto ritual, a los que se les permitía, no solo acompañar las procesiones, sino también ingresar a la misa. Para las últimas décadas del siglo XIX, momento en que se escribe *Mis montañas*, esta práctica ya había desaparecido, consecuencia de las numerosas prohibiciones ejercidas contra la festividad. Lydia Rotondaro recupera del relato a estos constructos y los imagina como seres espectrales sobresaliendo por encima de la multitud. Estas figuras, con un rostro apenas esbozado y enseñando muecas de tristeza, tienen en ocasiones un parecido asombroso con clowns y pierrots. La expresividad que la artista otorga a estos muñecos contrasta enormemente con el vacío e inexpressivo semblante de la multitud que, en las estampas, oficia los rituales cual si fueran autómatas.

Diversos sustratos identitarios se afirman, recrean y superponen una y otra vez en estas fiestas. La Virgen de Copacabana tiende puentes entre la religión católica y el universo sagrado indígena; así como también entre la pertenencia a lo americano-andino, el ser nacional y la particularidad local. Lo mismo sucede en la dramatización realizada durante el Tinkunaku, recordando un hecho fundacional de la comunidad. Como señala Delgado:

La ejecución periódica de ritos serviría para que los individuos no perdiesen de vista todo aquello de que depende el grupo al que pertenecen: qué es, cuáles son sus valores, cuáles son sus fronteras, cuál es su naturaleza última... todo lo cual aparece transfigurado en ese drama sacro que es toda fiesta.⁴⁶

Esta cualidad del momento festivo mutada en una concepción esencialista de la identidad, podía ligarse eficientemente con las búsquedas nacionalistas en el arte.

Ciclos agrarios, ciclos festivos

Algunas festividades se conectan en mayor o menor medida con los ciclos agrarios y productivos así como con ciertos fenómenos naturales. Esta conexión es particularmente visible en el mundo rural andino, donde las prácticas rituales, la música y la danza autóctonas, son inseparables de actividades como el cultivo de la papa y la producción del *chuño*, la marcación de animales o los cambios de estación. Los ciclos festivos se distribuyen a lo largo del año a través de las tres estaciones: *jallu pacha*, la estación; *juiphi pacha*, la estación helada; y *lapak pacha*, el tiempo caluroso; estas dos últimas conforman el *awti pacha*, el tiempo seco.⁴⁷ La estación seca del *awti pacha* abarca un gran número de celebraciones del santoral católico como por ejemplo la Semana Santa, San Juan, San Pedro y San Pablo, San Santiago, Santa Anita, Santa Rosa, entre otras. También durante esta época se realizan, a principios de agosto, las corpachadas en honor a la *Pachamama*. El llamado

“pago a la tierra” se efectúa el primero de agosto en uno de los momentos más inciertos del calendario agrícola, cuando comienza la preparación de la tierra y la siembra para el año siguiente. En las corpachadas se agradece a la Madre Tierra por todo lo brindado, se le pide permiso y se le da de comer ofreciéndole libaciones de comidas, granos, bebidas y cigarros. A su vez, se le cantan coplas y se festeja —se la “alegra”— con el fin de que ella propicie un buen año y abundancia en las cosechas.

Parte de la simbología referente al culto a la Pachamama es utilizada por Raul Bongiorno en el aguafuerte *Recuerdos de la Pacha Mama (Jujuy)*. En este grabado, aparecen simultáneamente distintos momentos relacionados con la vivencia de lo sagrado, posiblemente atestiguados por el artista durante sus viajes al Noroeste. Se organiza a través de un eje vertical ocupado en su parte central por cinco figuras femeninas orando o cantando alabanzas, cual si estuvieran en la iglesia, pero con la particularidad de encontrarse dentro de un gran hoyo abierto en la tierra. La apertura de un hueco en el suelo forma parte del ritual de la corpachada, posibilita la comunión con la *Pacha* y se equipara con una boca, a través de la cual se le da de comer, fumar y beber a modo de ofrenda. La Virgen María se eleva como un espíritu protector sobre las figuras centrales, que al juntar sus manos derrama su luz en forma de triángulo. Esta configuración triangular se replica en la composición hasta llegar al cerro que remata la estampa, equiparando la imagen cristiana con los espíritus y divinidades quechua/aymaras. Alrededor del núcleo central, siguiendo un recorrido circular, se suceden distintas escenas en relación a la fiesta: algunas personas realizan una caminata, tal vez una procesión hacia una iglesia que podría ser la de Santa Rosa de Lima en Purmamarca; dos hombres llevan atado en unos palos un animal para ser consumido (una imagen de sacrificio tal vez); una carpa improvisada sirve de escenario para el baile; hombres y mujeres forman una ronda de coplas;⁴⁸ músicos solitarios suenan una caja y una *erkencho*, fabricado con la guampa de algún torito; una pareja se aleja llevando una botella de bebida. En la parte inferior, un grupo de personas sentadas en ronda parecieran conjurar todo lo que vemos en la estampa, evocando imágenes o recuerdos, como si se tratara de un sueño o un relato alrededor de una hoguera.

Para Radek Sánchez Patzy,⁴⁹ la celebración de la *Pachamama* funcionaría como un primer anticipo ritual del tiempo de verano, la estación lluviosa que tiene su comienzo con la festividad de Todos los Santos; el invierno estaría relacionado exclusivamente con lo cristiano (a excepción de la fiesta de la *Pachamama*), mientras que el verano lo haría con la fertilidad agropecuaria. Si bien reconocemos, como otros autores, las diferencias rituales entre las distintas estaciones del año, una división tan tajante entre rituales cristianos/ no cristianos simplifica por demás la enorme complejidad de elementos de diversos orígenes que se fueron resignificando a lo largo del tiempo en estas festividades.

Evelin Sigl afirma que “el *awti pacha* se relaciona con el género masculino, con la cosecha y con el procesamiento y almacenamiento de lo

cosechado; durante dicha estación ocurren festividades de agradecimiento que facilitan el intercambio de productos”.⁵⁰ Por el contrario, el *jallu pacha* es una estación “asociada con la fertilidad y la feminidad; los rituales y las fiestas llevadas a cabo durante esta época, que enfatizan el proceso de crecimiento y florecimiento de los sembradíos, terminan en los festejos de *Anata/Pujllay/ Carnaval*, celebración de la precosecha”.⁵¹ Esta fertilidad refiere no solamente a los productos de la tierra, sino también a la fertilidad humana. Se trata de una época propicia para los juegos y competencias, para las danzas amatorias, la provocación y el coqueteo, así como el relajamiento de las normas sociales que distancian habitualmente a los sexos.

Además de una época de abundancia y regocijo, los meses que van de noviembre a marzo tienen la particularidad de ser el tiempo del año en



13) Raúl Bongiorno, *Recuerdos de la Pacha Mama (Jujuy)*, catálogo del XXXVII SNBA, 1947.

que las fronteras que separan el mundo de los vivos con el de las ánimas se vuelven lábiles, permitiendo el contacto con los espíritus sobrenaturales, las almas de los difuntos y los seres del inframundo. En los ritos y festividades celebrados en dicha estación, existe una relación estrecha entre fertilidad/muerte que resulta particularmente visible durante el carnaval, cuando los diablos y espíritus del otro mundo se liberan trayendo consigo la fiesta, que finaliza, dicho sea de paso, con un entierro.

El comienzo del ciclo ritual del *jallu pacha* está marcado por la fiesta de Todos los Santos y el Día de los Fieles Difuntos, comúnmente llamado Día de los Muertos, el 1 y 2 de noviembre respectivamente. Estas celebraciones del calendario católico pueden encontrarse por toda América, con



14) Gaspar Besares Soraire, *Día de los Difuntos en Sumampa*, catálogo del XIX SNBA, 1929.



15) Alfredo Gramajo Gutierrez, *Un velorio de angelito*, catálogo del XLIV SNBA, 1954.



16) Delia Otaola de Della Valle, *La telesiada*, catálogo del XXXVII SNBA, 1947.

sus respectivas variantes, siendo la fiesta mexicana quizás la más conocida de todas. Según Krmpotic y Vargas, estas costumbres se enmarcan en una serie de cuidados especiales hacia los difuntos que parten de una consideración de la muerte distinta a “la acepción biológica propia de la cultura moderna occidental, sostenida en la negación del morir”.⁵² Como señalan las autoras:

Del cuidado del difunto depende el cuidado de aquel hacia los vivos, en una comunicación y reciprocidad continua entre vivos y muertos. Intercambios de trabajo y amor, mediante ofrendas, regalos y visitas a las tumbas, conforman los recursos del cuidado. Reflejan ese conjunto de pequeños y sutiles actos, consientes en inconscientes, en los que se vuelcan sentimientos, acciones, conocimientos y tiempo, en un tiempo mundano, pero al mismo tiempo sagrado y cíclico.⁵³

En la víspera del Día de los Muertos se espera la visita de las almas a la casa de los deudos y se procura agasajarlas con comidas y bebidas, entre ellas la chicha, cuya preparación a través del fermento del maíz consume varios días y mucho trabajo. Suele prepararse una mesa abundante en la que se disponen los alimentos favoritos de los difuntos en vida y se confeccionan altares domésticos en los que se disponen las fotografías que recuerdan a los muertos de la familia. Como indican Krmpotic y Vargas:

Las ofrendas permanecen en la mesa principal de las casas de los deudos y recién se levantan el día 2 de noviembre a mediodía. Las ofrendas “que no comió el alma” son compartidas entre parientes, amigos y vecinos, quienes luego concurren al cementerio a dejar flores, algunos panes en las tumbas, y a participar de las misas que allí se celebran durante los dos últimos días.⁵⁴

El pintor santiagueño Gaspar Besares Soraire retrató una de estas visitas al cementerio en el *Día de los Difuntos en Sumampa*. Esta obra de formato horizontal muestra a un grupo de personas dando sus respetos a los muertos en un paraje del interior de Santiago del Estero. Pueden observarse distintos tipos de ofrendas que los deudos acercan a sus seres queridos, familiares y amigos, que incluyen velas, alimentos y arreglos florales. Estos cuidados y dedicaciones hacen que los cementerios en el Noroeste se llenen de color y de vida, abarrotados de coronas y flores, naturales o de papel. Besares Soraire, nacido en el año 1900 en la localidad de La Banda en Santiago del Estero, estudió en la Academia de Bellas Artes fundada por el artista español José María Reinales en Santa Fe, por la cual pasaron importantes personalidades de la plástica santafesina como Enrique Estrada Bello, Agustín Zapata Gollán y Ricardo Suspisiche. Luego se trasladó a Buenos Aires y completó su formación en la Academia Nacional de Bellas, de la cual egresó como profesor de dibujo en 1917. Trabajó como ilustrador para las revistas

Caras y Caretas, *Plus Ultra* y el diario *El Liberal*, de Santiago del Estero. En 1928 fue fundador y director de la revista *Camuati* y presidente honorario de la Asociación de Artistas Plásticos Argentinos. A través de sus obras plasmó las costumbres del interior de su provincia, entre ellas algunas de sus festividades.

Si bien durante el Día de los Fieles Difuntos se suele honrar a todos los muertos, los niños fallecidos a temprana edad tienen su propia fecha para ser rememorados en el Día de Todos los Santos.⁵⁵ Esta diferenciación parte de la creencia de que al morir los pequeños, lo hacen sin haber pecado –ya que aún no tienen discernimiento del bien y el mal–. De esta manera, ascienden directamente al cielo convertidos en “angelitos” que velarán por el bien de la familia. Los velorios de los angelitos adquieren en ocasiones un verdadero carácter festivo. El párvulo, sujeto a una sillita, preside la fiesta vestido como un ángel con alitas de cartón. Se ofrendan bailes en su honor y es costumbre no derramar lágrimas, ya que éstas podrían mojar sus alas dificultando su entrada al paraíso.⁵⁶ Así puede verse en la obra *Un velorio de angelito*, realizada por Alfredo Gramajo Gutiérrez y galardonada con el Gran Premio de Honor “Ministerio de Educación” en 1954.

Ofelia Espel ofrece una descripción del cuadro en la cual resalta su cualidad documental:

Sobre una mesa cubierta con una manta tejida con dibujos de colores, y sentado en una silla, está el angelito. Vestido de blanco lleva una vincha y alitas. En la cintura le han atado un cordón. En este cordón los asistentes hacen nudos, porque creen que cuando muere la persona que ha hecho el nudo su alma se apoya en éste y el angelito la lleva al cielo.

Dos arcos con flores de papel aplicadas se hallan a los costados del angelito. Floreros y vasijas con flores están sobre la mesa y, alrededor del niño muerto, velas encendidas ensartadas en cañas. En el suelo, macetas con flores.

Las paredes de la casa son de adobe. Las sillas de madera con asientos de cuero.

Las mujeres de más edad cubren sus cabezas con pañuelos de colores; las más jóvenes se peinan con trenzas.

Junto al niño un hombre, posiblemente el padre, lee algunas oraciones, acompañado por un grupo de asistentes. Toda la gente del lugar ha acudido al velorio. Las viejas conversan, o tal vez cuentan antiguas historias, mientras fuman y toman mate.

En el ángulo superior izquierdo del cuadro, el baile. Música de guitarra y arpa es bailada por una pareja. Junto al arpa, las botijas llenas con las bebidas que se van a consumir en la fiesta.

Del techo cuelga un zarzo hecho con varas de caña, sobre el que se han colocado diversos objetos.⁵⁷

Sobre esta descripción resalta la importancia que tienen las flores y los textiles durante el rito fúnebre, en particular el cordón sujeto a la cintura del infante, confeccionado especialmente para la ocasión, como lo demuestran los testimonios recogidos por Maricel Pelegrin en la localidad de Barrial Alto en Santiago del Estero.⁵⁸ Resulta más que probable que algunos de sus hilos, incluso el mismo cordón, hayan sido torcidos en sentido contrario a las agujas del reloj, lo que se conoce como hilado zurdo o *lloq'e*. El hilado *lloq'e* es reservado para aplicaciones mágicas y protectoras, siendo común su utilización en contextos funerarios.⁵⁹

El poder milagroso de algunos angelitos perdura en leyendas, canonizados por el sentir popular. Tal es el caso de La Telesita, en Santiago del Estero:

Cuenta la leyenda popular, Telésfora Castillo –más conocida por el nombre de la Telesita– fue una niña que, abandonada por sus padres, se crió en el monte lejos de todo contacto humano. Se dice que solo se dejaba ver cuando, en días de fiesta, escuchaba el sonido del bombo legüero y le daba por bailar. Cuando fue descubierto su cuerpo carbonizado, la tradición exaltó su existencia inocente y determinó que, al haber muerto en estado de gracia, “la Tele” se había transformado en un espíritu capaz de interceder por cualquier cuestión ante Dios.⁶⁰

Se invoca su nombre especialmente para sanar enfermedades, en épocas de sequía o ante la pérdida de algún animalito. El ritual obliga al promesante a organizar una gran fiesta con música que dure toda la noche, abundante en comida y bebida. Como ofrenda a la Telesita, debe bailar un total de siete chacareras seguidas, cada una acompañada de la ingesta de caña o aguardiente.⁶¹ Estas fiestas, conocidas como “telesiadas”, han tenido su lugar en los Salones a través de un aguafuerte presentado por Delia Otaola de Della Valle en 1947. La escena de baile comparte lugares comunes con otras representaciones de danzas folklóricas de la época, en la que los bailarines junto a los músicos ocupan una franja horizontal en la zona central de la estampa. Sin embargo, la imagen de la niña en la parte superior, pareciera remitir al arte popular de los exvotos pintados en los que suele aparecer la figura santa a la que se pide intersección. También llama la atención que ningún elemento de la obra hace referencia a Santiago del Estero, provincia en la cual se llevan a cabo estos rituales. Ni el paisaje con sus cerros y cardones, ni los personajes y sus atuendos, ni la coreografía de los bailarines ni los instrumentos de los músicos. De no ser por el título y la niña flotando en el cielo, tranquilamente podríamos confundir la escena con un carnavalito en Jujuy. Más aún, la semejanza con *Bailecito*, un conjunto de tres grabados presentados en el Salón Nacional de 1942, indicaría la pertenencia a una misma serie.

Delia Otaola nació en Buenos Aires en 1916 y egresó de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón con el título de Profesora Na-

cional de Dibujo en 1935. Estudió las técnicas del grabado con Pío Collivadino, Rodolfo Franco y Cata Mortola de Bianchi y aprendió la cerámica de José de Bikandi. Se dedicó a la docencia en escuelas primarias y de adultos e incursionó en la ilustración. Es muy probable que estampas como *Bailecito* y *La telesitada* fueran realizadas con un fin pedagógico y hayan acompañado alguna publicación dedicada a la enseñanza de folklore, a las costumbres regionales o a la geografía argentina. Puede ser que Delia Otaola haya construido estas aguafuertes según estereotipos en circulación y tomado como modelo otras representaciones sobre la vida en el Noroeste, sin haber viajado y observado de primera mano sus motivos. Este procedimiento no resultaba extraño en la época. José León Pagano describió un proceso similar en la construcción de las obras norteñas que el pintor Abel Laurens elaboró a fines de los años 20.⁶² De esta manera se explicaría la trasposición de un culto popular difundido con exclusividad en el monte santiagueño, como el de la Telesita, a un escenario de valles y quebradas.

Un carnaval y muchos carnavales en el Noroeste Argentino

El ciclo ritual de la estación lluviosa concluye en el carnaval. La forma actual de esta festividad proviene de la Europa de la Edad Media y se lleva a cabo en una fecha variable, los días que anteceden a la Cuaresma en el calendario cristiano. A pesar que presenta variantes y particularidades según el lugar donde se lo celebra, todos los casos comparten rasgos comunes como pueden ser las inversiones, la suspensión de jerarquías y una cierta libertad moral y sexual, entre otros. El carnaval es uno y son muchos. Detrás de sus máscaras y disfraces, antiguos dioses caminan por la tierra; siempre jóvenes, nacen y mueren cada año. Como indica Avenburg: “En el Noroeste Argentino, esta festividad de origen europeo se articuló con rituales agrarios destinados a homenajear, agradecer y pedir a la *Pachamama*”.⁶³ Se corresponde con el tiempo de la *anata* o *pujllay*, palabras que en lengua aymara y quechua, respectivamente, se utilizan para nombrar al juego.

Entre las principales actividades que se desarrollan en la región durante el carnaval se encuentran las copleadas. Estas formas de canto comunitario o “habla colectiva”, como les llama María Eduarda Mirande,⁶⁴ pertenecen al género de la baguala. Estas consisten en la interpretación de una serie de cuartetas octosilábicas sobre una base musical de escala tritónica. Siempre ligadas a la ritualidad popular, las coplas acompañan la vida ceremonial de los habitantes de los montes, valles y quebradas de todo el Noroeste argentino. Avenburg señala que:

Las coplas se cantan en ronda, muchas veces tomados de la mano, entonadas en conjunto y siguiendo la letra que alguien inicia; la misma ya es conocida o, en caso contrario, tras escucharla se la continúa dado que se repiten sus dos estrofas.⁶⁵

La ronda gira lentamente y los participantes pierden la noción del

tiempo “cantando y bebiendo a lo largo de la tarde y la noche hasta el agotamiento”.⁶⁶ La palabra va y viene, de una boca a la otra, juega y se libera de las ataduras de la vida ordinaria. Tanto hombres como mujeres participan de las rondas, pero son ellas las que ejercen el mayor protagonismo. Además, de acuerdo a Mirande:

(...) hombres y mujeres realizan un tránsito diferenciado por el espacio-texto de la fiesta.

Ambos comparten un mismo universo de coplas tradicionales, pero en ese conjunto existen cantos propiamente femeninos que dan cuenta de cómo la mujer vive su propia experiencia carnalvalera y cómo la resignifica desde su/s lugar/es social/es.⁶⁷

Para la autora, el relato manifiesto por las cantoras forma parte de un contradiscurso femenino, posible a partir de la liberación transitoria de la fiesta, la fuerza del colectivo y la alteración de la conciencia a través del consumo de alcohol.⁶⁸



17) Raul Bongiorno, *Carnaval en Purmamarca*, catálogo del XXVIII SNBA, 1938.

Raúl Bongiorno retrató las rondas de copla en el grabado *Carnaval en Purmamarca* presentado en 1938. Éste fue uno de varios artistas platenses, destacados grabadores, que en la década del 30 peregrinaron hacia la zona andina en búsqueda de motivos artísticos, como también lo hicieron Francisco de Santo y Miguel Elgarte. La escena en cuestión muestra a los diversos personajes festejando en las inmediaciones de lo que parece ser el cabildo de Purmamarca, ubicado frente a la plaza central del poblado. Detrás aparece la vista de la histórica iglesia de Santa Rosa de Lima, levantada en 1648, imposible de apreciar desde esa perspectiva. Al interior de la ronda se enfrentan

una mujer y un hombre en contrapunto. Haciendo gala de la destreza para la improvisación y el humor, estos enfrentamientos suelen adquirir atrevidos tintes picarescos.

En el Salón de 1947, Armando Jorge Díaz Arduino dedica un linograbado a la fiesta de la Chaya riojana. Este carnaval es gobernado por el espíritu alegre y bromista del *Pujllay*, que se manifiesta en la forma de un muñeco semejante a un espantapájaros. Bajo su reinado los rostros se cubren de harina y el olor a albahaca que perfuma el aire ahuyenta los malos augurios y atrae el amor. *Challar* es dar de beber a la tierra, alegrarla para que conceda buena fortuna. Se *challa* la tierra y se *challan* también los cuerpos, empapados bajo el sol del verano. El carnaval en la Rioja se caracteriza por sus topamientos o coronaciones en las cuales mujeres y hombres se enfrentan debajo de un arco cantando coplas y vidalas, tirándose harina e intercambiando coronas flores y ramilletes de albahaca. Debajo del arco, el afecto une a “compadres” y “comadres” en la ceremonia del bautismo de la guagua. Este pequeño muñeco de masa cocida entrelaza los destinos de sus padrinos, que reciben la bendición de algún “cura” autoproclamado y de los traviesos duendes del carnaval. En *La coronación (carnaval en Anillaco)*, Díaz Arduino recoge el momento en el que se consolida una de estas parejas: ella sostiene la guagua y el ofrece una corona. La estampa repite el formato vertical de *Procesión* y comparte muchas de sus características, cómo los diversos puntos de vista y el tratamiento expresionista. Puestas a la par, estas obras invitan a una lectura compartida en la que los aspectos sagrados y profanos de la fiesta aparecen como dos caras de una misma moneda. Además de *Procesión* y *Coronación*, Díaz Arduino trabajó el motivo de la fiesta en un conjunto de tres linóleos titulado *Carnaval en Las Mojarra (Catamarca – Valles Calchaquíes)* que envió al Salón de 1946. Una de las estampas exhibe un particular grupo de personajes que aparecieron con frecuencia en varias obras de la década del 40. Se trata de las comparsas de indios de carnaval que, según afirma Pérez Bugallo,⁶⁹ surgieron a finales de los años 20 de los intercambios culturales entre migrantes de diversas provincias, desplazados de sus lugares de origen como consecuencia del empleo golondrina en trabajos estacionales como la zafra. Los vínculos entre santiagueños, catamarqueños, jujeños e indígenas de la zona del chaco dieron forma a estas agrupaciones que cantaban vidalas y vestían adornos plumarios inspirados en los trajes festivos de las comunidades chaqueñas. El cine norteamericano, a través del western y sus estereotipos, fue otra de las influencias que dejó su marca en la confección del vestuario y los nombres de algunas comparsas –como “Los Pielos Rojas”, “Los Siux” y “Los Águila Blanca”– que supieron presentarse en los carnavales salteños.⁷⁰

Quizá la obra más conocida que ha retratado a estos personajes sea *Indios del carnaval de Simoca*, tríptico que Alfredo Gramajo Gutiérrez presentó en el Salón Nacional de Santa Fe en 1942. No obstante, fueron un motivo bastante recurrente en los envíos sobre el carnaval durante toda la década de 1940. Aparecen también en las obras *Carnavalito en el valle*, de Antonio Osorio Luque, y *Preparativos de carnaval*, de Luis Caputo Demarco, entre otros.

La obra de Caputo Demarco retrata, sentado sobre una forma cúbica, a un niño vestido con un poncho sosteniendo una pequeña guitarra de juguete. A su alrededor se exhiben una variedad de máscaras colgadas de la pared. Escondido, detrás y a su izquierda, se asoma un personaje caracterizado de diablo soplando una corneta. En el piso, del lado contrario, se apoyan dos elementos característicos de las comparsas de indios: la caja para interpretar las vidalas y la flecha que formaba parte de su indumentaria. Una de las tradiciones de estas comparsas consistía en la realización de combates, también llamados encuentros, mediante las cuales se dirimían disputas con otras comparsas originadas por la violación de fronteras territoriales. Estas contiendas tomaban la forma de contrapuntos musicales, en los cuales el ganador se quedaba con la recaudación obtenida por el otro bando durante el “chirolaje”: recorridos serenateros mediante los cuales se conseguían fondos para financiar la vestimenta de los integrantes. En no pocas ocasiones, los encuentros pasaban a la violencia física, no sin mediar un rígido protocolo ceremonial:

Cuando se decidían por el combate, las comparsas desarrollaban una auténtica ceremonia bélica. En primer lugar, se colocaban una a la par de la otra, de modo que los “orilleros” de cada grupo quedaran, al girar noventa grados, frente a frente. Se trazaba en el suelo una línea divisoria entre ambos campos –frontera simbólica similar a la del conocido desafío infantil de “pisar la raya”– mientras ambos grupos emprendían una hostil gritería para amedrentar al contrario.⁷¹

Estas escaramuzas, como otros tantos aspectos conflictivos de los carnavales, quedaron completamente ausentes de las representaciones en las obras del Salón Nacional. En ellas, primó una imagen armónica de las celebraciones centradas en las cualidades homogeneizadoras de toda fiesta, su capacidad de formar comunidad y de apuntalar una memoria colectiva.

Por último, no podemos dejar de mencionar a uno de los protagonistas de los carnavales en la Quebrada de Humahuaca y también de varias obras del Salón Nacional. Nos referimos al diablo del carnaval, el espíritu alegre que mueve los cuerpos y los hace bailar; infunde amor, lujuria y también olvidos. Olvido de los pesares y ataduras de la vida diaria, de los miedos y vergüenzas, olvido de sí:

¿Dónde era que yo vivía?
 ¿Mi caballo dónde está?
 ¿Seré casado, soltero?
 ¡Qué me has hecho, carnaval!⁷²

Costa y Karasik⁷³ advierten que el origen de este personaje se encuentra en la homologación por parte de los colonizadores españoles de la



18) Díaz Arduino, Armando Jorge, *La coronación (Carnaval en Anillaco)*, catálogo del XXXVII SNBA, 1947.

figura del *Supay* andino y de formas heredadas de los autos sacramentales medievales, como las danzas de Moros y Cristianos. En los diferentes pueblos de la Quebrada, los diablos se organizan a través de comparsas. Cada una de ellas posee un mojón ubicado en los márgenes del pueblo, generalmente en algún cerro o a orillas del río. Los mojones son construcciones de piedra semejante a las *apachetas* vinculadas al culto a la *Pachamama* y, como éstas, funcionan como nexo con las divinidades. De esta manera, como señalan Costa y Karasik: “el *mojón* no es solamente un espacio donde moran seres sobrenaturales, es también un conducto, una vía de comunicación con otros mundos, fundamentalmente con el mundo de abajo”.⁷⁴ El sábado de carnaval estos montículos se convierten en el centro del ritual. Luego de *challarlo* y ofrendarlo con coca, cigarrillos y serpentinas, se procede a desenterrar al diablo (y con él al carnaval) en la forma de un pequeño muñeco de trapo. Esa es la señal para que dé comienzo la fiesta y los diablos, escondidos hasta ese momento, se muestran a la multitud desatando la euforia y la alegría.

Si bien el carnaval culmina el miércoles de ceniza, la fiesta en la Quebrada de Humahuaca se prolonga hasta el domingo siguiente. A esta fecha se la conoce como “carnaval chico” o “tentación” y marca el momento en que, entre lágrimas, se devuelve el carnaval a la tierra culminando el ciclo festivo. La obra de Rodolfo Cascales, *Terminó el carnaval* –galardonada en el Salón de 1956 con el Premio Quinquela Martín– es una de las tantas que ilustraron esta ceremonia. El óleo de formato apaisado, resuelto con una factura sintética aun deudora de estéticas residuales, plantea una escena teñida por la imaginación en la cual los disfrazados se transfiguran en verdaderos espíritus del inframundo, oficiantes de ancestrales rituales herméticos. Cascales, nacido en Argentina, tuvo una formación en la Academia de Bellas Artes de Sevilla y ejerció como docente en la misma después de graduarse como profesor de pintura en 1930. Si bien retornó a su país de origen en



20) Rodolfo Cascales, *Terminó el carnaval*, catálogo del XLVI SNBA, 1956, Museo de Bellas Artes Benito Quinquela Martín.

1933, recién en 1952 comenzó a participar del Salón Nacional.

El entierro del carnaval cierra la brecha abierta hacia el universo sagrado y restituye el orden y la estructura suspendidos momentáneamente durante la celebración. Al finalizar la celebración todo seguirá igual, nada en el fondo habrá cambiado demasiado. Sin embargo, por un breve instante, la fiesta permitió a la gente habitar la experiencia de otro mundo posible. Al final de la jornada, suelen cantarse estos versos acompañando el latir de las cajas:

Ya se ha muerto el carnaval,
ya lo llevan a enterrar.
Echenlé poquita tierra,
que se vuelva a levantar.⁷⁵

El carnaval se ha ido con la promesa y la esperanza de volver, siempre verde, en un eterno retorno. Porque, a fin de cuentas, la fiesta debe ser así de simple, como alguna vez la describió Roland Barthes: “La fiesta es lo que se espera”.⁷⁶

Notas

* Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Universidad Nacional de Rosario.

¹ Coluccio, Félix, *Cultos y canonizaciones populares de Argentina*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1994, pp. 158-159.

² Durkheim, Emile, *Las formas elementales de la vida religiosa*, Buenos Aires, Schiappire, 1968, p. 41.

³ *Ibid.*, p. 44.

⁴ Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama, 1981, p. 12.

⁵ “El hombre de las sociedades arcaicas tiene tendencia a vivir lo más posible en lo sagrado o en la intimidad de los objetos consagrados. Esta tendencia



19) Luis Caputo Demarco, *Preparativo de carnaval*, catálogo del XXXV SNBA, 1945.

es comprensible: para los «primitivos» como para el hombre de todas las sociedades pre-modernas, lo sagrado equivale a la potencia y, en definitiva, a la realidad por excelencia”. *Ibid.*, p. 11.

⁶ Santiago García, José Antonio, “El proceso de secularización. Apuntes sobre el cambio histórico de la religión a la ciencia”, en *Revista Internacional de Sociología*, tercera época, n° 31, Madrid, CSIC, 2002, p.61, disponible en: <http://revintsociologia.revistas.csic.es/index.php/revintsociologia/article/view/705/1288>

⁷ *Ibid.*, p. 62.

⁸ Siguiendo a Diana Wechsler y Marta Penhos, diversas estrategias debieron ponerse en juego para hacer frente y neutralizar la heterogeneidad social producto de la acelerada inmigración que fue poblando el país y transformó la vida en las ciudades, principalmente en Buenos Aires y el Litoral. Entre éstas, la creación de instituciones y dispositivos político-culturales que se encargaron de distribuir los principios de una identidad nacional. Dentro de estas instituciones, el Salón Nacional cumplió con el objetivo de crear una tradición académica “(...) que es el resultado de un proceso activo e intenso de selección de artistas, obras, modalidades expresivas (...)” así como de un variado repertorio iconográfico que incluía, por supuesto, tanto imágenes del paisaje nacional como de los tipos y costumbres de sus habitantes. Penhos, Marta y Wechsler, Diana, “Introducción” en *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999, p. 8.

⁹ Roberto Da Matta señala que, mientras que el foco de las festividades cívicas está puesto en las autoridades y las fuerzas militares y el del carnaval recae sobre el pueblo llano, las festividades religiosas cumplen un papel homogeneizador y neutralizador de conflictos, ya que los diferentes actores sociales quedan igualados simbólicamente bajo la autoridad de la imagen santa. Da Matta, Roberto, *Carnaval, Malandros y Héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 80-81.

¹⁰ La violencia, tanto real como simbólica, muchas veces presente en festividades como el carnaval, quedaba excluida también de estas imágenes. Tal es el caso de los “encuentros” de las comparsas de indios en los carnavales del Noroeste argentino. Estas competencias terminaban frecuentemente en episodios de violencia física.

¹¹ Homobono Martínez, José Ignacio, “Fiesta, ritual y símbolo: epifanías de las identidades”, en *Zainak*, n° 26, 2004, p. 34.

¹² Turner, Víctor, “El centro está afuera. La jornada del peregrino”, en *Maguaré*, n° 23, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2009, p. 20. Turner distingue en ese trabajo tres tipos de *comunnitas*, la primera es la “existencial o espontánea”, de la cual tomamos la definición. La segunda es la “normativa”, “donde (bajo la influencia del tiempo) la necesidad de movilizar y organizar recursos para mantener vivos y prósperos a los miembros de un grupo, y de ejercer control social entre aquellos miembros en busca de

estas y otras metas colectivas, hace que la *communitas existencial original* sea organizada en un sistema social perdurable. La tercera es la “ideológica”, “una etiqueta aplicable a una variedad de modelos o anteproyectos utópicos de sociedades consideradas por sus autores ejemplares o proveedoras de las condiciones óptimas para la *communitas existencial*.”

¹³ Da Matta, Roberto, *op. cit.*, pp. 74-82.

¹⁴ *Ibid.*, p. 76.

¹⁵ Amigo, Roberto, “El arte español en la Argentina, entre el mercado y la política”, en Artundo, Patricia (Org.), *El arte español en la Argentina. 1890-1960*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006, p. 28.

¹⁶ Wechsler, Diana, “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945”, en Burucúa, José Emilio (director de tomo), *Nueva Historia Argentina. Arte Sociedad y política*, vol. I, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 280.

¹⁷ Da Matta, Roberto, *op. cit.*

¹⁸ Pacheco, Marcelo, *Miguel Burgoa Videla: invenciones modernas*, San Juan, Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, 2016, p. 33.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 49-50.

²⁰ *Ibid.*, p. 52.

²¹ Dolinko, Silvia, “Impresiones sociales. Una lectura sobre la tradición del grabado en la Argentina”, en *Separata*, año 10, n° 15, Rosario, CIAAL-UNR, 2010, p. 21.

²² *Ibid.*

²³ Ricardo Sívori, fundador del grupo Síntesis fue otro de los estudiantes de Cecilia Markovich. Durante los años 50, el rosarino desarrolló junto a los alumnos de su taller una “síntesis plástico realista” que consistía en la búsqueda de un “equilibrio entre realidad objetiva y subjetivismo artístico”. En: Fantoni, Guillermo, *La diversidad de lo moderno: arte de Rosario en los años 50*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2011, pp.16-17. La influencia de la escultora es notoria en esta etapa de su producción y su propuesta plástica coincide con la que simultáneamente desarrolló Martha Gavensky en Buenos Aires.

²⁴ Los otros dos fueron Fernando López Anaya y Liliana Porter.

²⁵ Silvia Dolinko sostiene a propósito: “Relacionado con diversos proyectos de redefinición de políticas artístico-culturales e institucionales, el grabado obtuvo un nuevo estatuto a partir de una nueva legitimidad y autonomía, entendida esta última tanto desde su sentido modernista de una autorreferencialidad en las formas y recursos plásticos como también por su independencia respecto de la tradición del grabado de ilustración. A fines de los años cincuenta, con la incorporación de otras técnicas y poéticas, se generó un proceso de modernización y autonomización del discurso gráfico que lo colocó en una mejor posición para la apreciación y validación general de esta disciplina.” Dolinko, Silvia, *Arte plural: El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012, p. 15.

²⁶ Es importante señalar que las imágenes veneradas en los misachicos son

propiedad de una familia y no pertenecen en sí a la iglesia. El carácter privado de estas figuras se vuelve en parte permeable durante las celebraciones, pudiendo ser socializado entre los devotos.

²⁷ *Op. cit.*, p. 113.

²⁸ *Ibíd.*, p. 114.

²⁹ Una cuestión que resulta sugestiva es que varias de estas obras se relacionan con fiestas en una clave intimista: *Esperando el coche para el corso* (SNBA 1938); *Después de la romería* (SNBA 1939); *Hermanos disfrazados* (SNBA 1940); *En la granja día Domingo* (SNBA 1942).

³⁰ Amigo, Roberto, “La hora americana 1910-1950. Del indianismo al indigenismo”, en Amigo, Roberto y Petrina, Alberto, *La hora americana 1910-1950*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2014, p. 38.

³¹ Fasce, Pablo, *El noroeste y la institucionalización de las artes en Argentina: tránsitos, diálogos y tensiones entre región y nación (1910-1955)* [tesis doctoral] Baldasarre, María Isabel (dir.), Universidad Nacional de San Martín, 2017, p. 28, disponible en https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/82898/CONICET_Digital_Nro.0bc6f8d9-803c-41ad-86d7-1239b9408073_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y

³² Fantoni, Guillermo, *La luz en la tormenta: arte moderno entre dos guerras*, Santa Fe, Ministerio de Innovación y Cultura/Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, 2017, p. 19.

³³ “Estas sikuriadas toman importancia en esta celebración, porque también forman parte de la religiosidad del momento como expresión de todo un pueblo; marcan el inicio del ciclo del calendario religioso de Tilcara, que va desde la Semana Santa hasta la fiesta de la Candelaria que se celebra el 2 de febrero. El único momento del año que no hay presencia de *sikuris* es durante el mes de enero”. Picconi, María Lina, *Sikus, Virgen y Cerro. Una etnografía de la festividad de Semana Santa en el Noroeste Argentino*, Córdoba, edición del autor, 2009, p. 33. N. del A.: Al mes de enero y en especial al carnaval, le corresponde una instrumentalización distinta según la tradición festiva andina. Los vientos que se utilizan durante estas fechas son unas flautas de madera conocidas como *Anatas*.

³⁴ *Ibíd.*

³⁵ Costilla, Julia, “La celebración de la Virgen de Copacabana en la Quebrada de Humahuaca: historia y religiosidad local entre Tumbaya y Tilcara (1835-2009)”, en Normando Cruz, Enrique (ed.), *Carnavales, fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina*, Salta, Purmamarka Ediciones, 2010, p. 276.

³⁶ Posiblemente se trate de la iglesia de Nuestra Señora de Dolores en Tumbaya, aunque no se logra distinguir en la reproducción.

³⁷ Díaz Usandivaras, Julián, “La pintora Eloísa Dufour”, en *Nativa*, año 10, n° 114, 1933, p. 19.

³⁸ *Ibíd.*

³⁹ Armando, Adriana, *La naturaleza de las mujeres: artistas rosarinas entre 1910 y 2010*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2010, p. 4. Para el caso de

Buenos Aires véase Glusman, Georgina, *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*, Buenos Aires, Biblos, 2016.

⁴⁰ Díaz Usandivaras, Julián, *op. cit.*

⁴¹ Dufour, Eloísa, “Impresiones de viaje: Jujuy”, en *Monitor de la Educación Común*, año 55, n° 764, Buenos Aires, Consejo Nacional de Educación, agosto de 1936, pp. 62-69, disponible en <http://repositorio.educacion.gov.ar:8080/dspace/handle/123456789/97986>

⁴² En una visita al Estudio Museo Ramoneda en Humahuaca pude ver un pequeño paisaje firmado por Eloísa Dufour. Al preguntar por la obra, Luis Ramoneda me confió que fue adquirida en una subasta que organizaron algunas amistades de la pintora (entre las que se encontraban el padre de Luis, Francisco Ramoneda, y Benito Quinquela Martín) como gesto solidario ante la mala situación que atravesaba su amiga.

⁴³ S/A, “Histórica celebración en La Rioja: Angelelli es un beato de su pueblo”, en *El Diario*, Villa María, 28.04.2019. Disponible en <https://www.eldiariocba.com.ar/locales/2019/4/28/historica-celebracion-en-la-rioja-angelelli-es-un-beato-de-su-pueblo-6685.html>

⁴⁴ S/A, *Tinkunaco: conocé la ceremonia popular que cruza política, historia y religión*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura Argentina, S/F, p. 6, disponible en <https://www.cultura.gob.ar/conoce-que-es-el-tinkunaco-8655/>

⁴⁵ González, Joaquín V., *Mis montañas*, Biblioteca Virtual Universal, 2003, p. 31, disponible en <https://biblioteca.org.ar/libros/71090.pdf>

⁴⁶ Delgado, Manuel, “Tiempo e identidad. La representación festiva de la comunidad y sus ritmos”, en *Zanak*, n° 26, 2004, p. 83.

⁴⁷ Sigl, Eveline, “Erotismo, sexualidad y humor en las danzas del altiplano boliviano”, en *Maguaré*, vol. 26, n° 2, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2012, pp. 54-55.

⁴⁸ Este mismo grupo aparece en un grabado presentado al Salón de 1938, *Carnaval en Purmarca*, que analizaremos más adelante.

⁴⁹ Sánchez Patzy, Radek. “Hacia un nuevo panorama sonoro y musical de la Quebrada de Humahuaca y los valles de altura de Jujuy. Reflexiones desde la antropología social”, en Normando Cruz, Enrique (comp.), *Carnavales, fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina*, Salta, Purmamarka Ediciones, 2010, p. 192.

⁵⁰ Sigl, Eveline, *op. cit.*

⁵¹ *Ibíd.*

⁵² Krmpotic, Claudia y Vargas, Amalia, “El día de los muertos y el cuidado del espíritu en el noroeste argentino”, en *CUHSO. Cultura-hombre-sociedad*, vol. 28, n°2, diciembre 2018, p. 228.

⁵³ *Ibíd.*

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 239.

⁵⁵ Bondar C., “Muerte, ritualización y memoria. Imágenes sobre la (re) memoración de los angelitos. Corrientes. Argentina”, en *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, vol. 2, n° 1, 2012, p. 6.

⁵⁶ Espel, Ofelia, “El pintor argentino Alfredo Gramajo Gutiérrez. Valor

documental de su obra desde el punto de vista folklórico”, en *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas*, n° 2, Buenos Aires, Ministerio de Educación y Justicia, 1961, p. 89.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 89-90.

⁵⁸ “(...) Después un hilo colorado, hilado, teñido, hilo que lo hacemos nosotros, se lo ata un cordón en la cinturita, a veces, aquí en el cuellito, como una bufanda ñvio?. Se le pone así todo el que quiera. Dicen que eso es para que algún día, cuando nosotros nos morimos, ese bebé, ese ángel venga y nos encuentre, entonces que nosotros, que nosotros nos agarramos detrás de ese nudo que hicimos y llegamos al cielo.” Pelegrin, Maricel, “Desde el Mediterráneo a tierras de quebrachos. El Vetlatori del Albaet en Valencia y su correlato en el Velorio del Angelito en Santiago del Estero, Argentina”, en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, n° 30, 2005, p. 8.

⁵⁹ Con variaciones en sus colores, puede encontrarse la utilización de hilos *lloq'e* en prácticas funerarias dedicadas a personas adultas. Hopkins, Cecilia, *Tincunacu: teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2008, pp. 219.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 220.

⁶¹ Coluccio, Félix, *op. cit.*, p. 25.

⁶² Pagano, José León, *Historia del arte argentino. Desde los aborígenes hasta el momento actual*, Buenos Aires, L'Amateur, 1944, p. 405.

⁶³ Avenburg, Karen, “Comidas y copleadas. Reflexiones en torno al carnaval iruyano (Salta – Argentina)” en Normando Cruz, Enrique (ed.), *Carnavales, fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina*, Salta, Purmamarka ediciones, 2010, p. 18.

⁶⁴ Mirande, María Eduarda, “Larguenmé p'al carnaval... Borrachera, coplas y contradiscurso femenino en el carnaval quebradeño”, en Normando Cruz, Enrique (ed.), *Carnavales, fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina*, Salta, Purmamarka ediciones, 2010, p. 151.

⁶⁵ Avenburg, Karen, *op. cit.* p. 28.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.* p. 162.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 162-163.

⁶⁹ Pérez Bugallo, Ruben, “El Carnaval de los ‘Indios’. Una advertencia sobre el conflicto social”, en *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, n° 14, 1992-93, p. 97.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 98-99.

⁷¹ *Ibid.*, p. 102.

⁷² Pérez, Miguel Ángel (comp.), *El cantar del carnaval*, Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2004, p. 30.

⁷³ Costa, Mercedes y Karasik, Gabriela, “¿Supay o diablo? El carnaval en la Quebrada de Humahuaca (Provincia de Jujuy, Argentina)”, en Normando Cruz, Enrique (ed.), *Carnavales, fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina, op. cit.*, p. 49.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 50.

⁷⁵ Castilla, Manuel, “Desentierro del carnaval”, en *Manuel J. Castilla, obras completas*, Buenos Aires, Eudeba, 2015, p. 354.

⁷⁶ Barthes, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Madrid, Siglo XXI, 1993, p. 103.

Cómo citar este artículo:

Rondano, Luciano, “Entre lo sagrado y lo profano: fiestas populares en los Salones Nacionales de Bellas Artes, 1911-1960”, en *Separata «Creencias y devociones, festividades y costumbres»*, año XVIII, n° 27, Rosario, CIAAL/UNR, diciembre de 2020, pp. 97-139, URL: <http://ciaal-unr.blogspot.com/>

Adriana Armando* / Dos artistas y algunos recorridos: notas sobre Alfredo Guido y Nicolás Antonio de San Luis

Alfredo Guido y Nicolás Antonio de San Luis fueron viajeros infatigables:¹ sus desplazamientos y residencias estimularon reflexiones y obras, así como sociabilidades y posicionamientos; en sentido inverso, también algunos de esos aspectos guiaron movimientos y definieron localizaciones, de modo que los itinerarios de cada uno respondieron a dinámicas e interacciones particulares. El temprano viaje de Alfredo Guido a países andinos se gestó a la par de un ideario americanista que tradujo, en imágenes, una experiencia cultural diversa;² el periplo europeo posterior no constituyó un viaje de formación en sentido estricto ya que su trayectoria previa lo tornó de mayores incumbencias profesionales, aunque estudio y observación también integraron su agenda; los recorridos por las provincias del país y particularmente sus regulares visitas a Córdoba y a las sierras enlazan con su disposición hacia la naturaleza y con una intensa sociabilidad. El derrotero de Nicolás Antonio se inició de niño con el desplazamiento familiar desde Sicilia a San Luis; su vocación artística lo condujo a Buenos Aires primero y a Europa después, cuando ya había visitado buena parte de las provincias del centro y el norte del país. La sensibilidad hacia el mundo rural con sus costumbres y sus creencias, la adquisición de conocimientos múltiples y la construcción de vínculos sólidos con artistas y escritores fueron constantes de su vida, sostenidas y diversificadas con cada movimiento y en cada permanencia.

Inmersos en Buenos Aires, Madrid, Córdoba o Rosario, estos artistas desplegaron una actividad significativa, transitando esas ciudades y sus cercanías de modo independiente; no se trató de recorridos conjuntos sino de coexistencias casuales. Aunque con trayectorias diferentes y seguramente proyectos estéticos también diversos, ambos recalaron en Buenos Aires ante la posibilidad de realizar estudios programáticos de arte y más tarde, en 1924, un evento español los reunió y los proyectó ante otro público y otra crítica. Madrid entonces, a través del V Salón de Otoño, fue una instancia importante en el marco de un itinerario europeo que definieron según las circunstancias y las expectativas de cada uno. Al cabo de unos años, ya en nuestro país, Córdoba resulta un común denominador para intersectar la obra de los dos artistas. En 1928 Nicolás Antonio se radicó en la capital de la provincia y fue parte indisoluble de ese medio artístico, de sus talleres y escuelas de arte, de sus cenáculos y revistas. Y en ese mismo año Guido, que regularmente se trasladaba a las sierras cordobesas, donde dibujaba y pintaba, produjo con ese paisaje una extensa serie de aguafuertes, contraparte de la que en 1923 dedicó a Bolivia. Finalmente, Rosario en 1937 fue el último puerto donde ancló Nicolás Antonio; ciudad que lo acogió con afecto y admiración hasta su muerte, al tiempo que entorno de su más destacada labor profesional. Ángel Guido valoraba tanto la obra como los conocimientos y la personalidad de Nicolás Antonio, de modo que posibilitó la nueva radicación del escultor al tiempo que afianzó una amistad duradera. Desde 1932 su



Nicolás Antonio de San Luis, Archivo Histórico de la Provincia de San Luis

hermano, Alfredo, se había instalado en Buenos Aires para ejercer el cargo de Director de la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova y desplegar desde ahí una intensa labor, aunque seguía visitando a Rosario, donde había dejado marcas ineludibles. Sin duda, como Alfredo Guido y Nicolás Antonio de San Luis, muchos artistas compartieron desplazamientos, escenas urbanas y artísticas que no sólo incluyeron los imprescindibles centros de formación europeos o los destinos suramericanos, sino que hicieron de muchas ciudades y rincones del país sitios donde estudiar, enseñar, crear, desplegar sociabilidades, participar de sus instituciones e imaginarse en cada nueva instancia.

Buenos Aires y Madrid

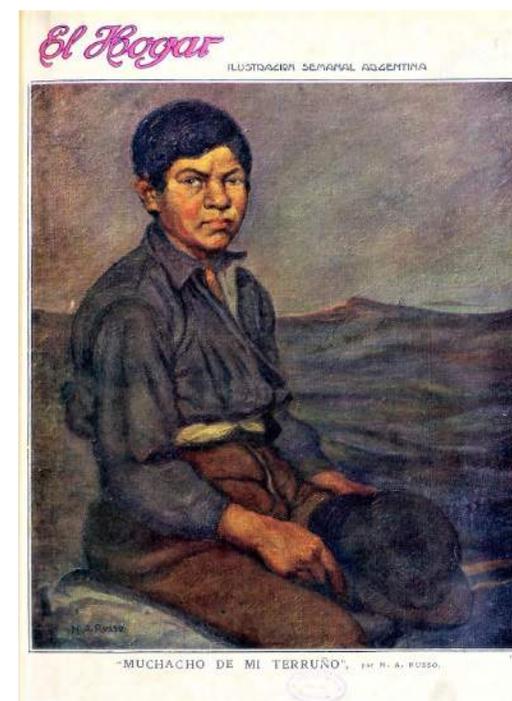
La Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires fue el primer destino común de ambos artistas que habían mostrado tempranas aptitudes para el dibujo y que habían iniciado sus estudios en Rosario y San Luis, respectivamente. Guido perteneció a una familia de ascendencia genovesa con un próspero comercio en Rosario y realizó estudios en la afamada Academia Doménico Morelli dirigida por el escenógrafo italiano Mateo Casella instalado en Rosario desde 1905, obteniendo así una formación inicial sólida con la que abrazó tanto las artes decorativas como las bellas artes. Nicolás Antonio llegó con su abuelo a San Luis en 1903 proveniente de Messina en Sicilia³ ya que su padre, un escultor, pintor e imaginero, se había radicado para trabajar en esa provincia unos años antes, y también desde niño manifestó habilidad para el dibujo. Las dificultades económicas hicieron que ejercitara por su cuenta el dominio de la línea y el color, si bien asistió a la Academia Buonarroti donde tomó clases con el maestro italiano Rafael Radogna, instalado en la capital puntana desde 1911; de todos modos sus retratos y caricaturas políticas y sociales eran conocidos y valorados en San Luis antes de trasladarse a Buenos Aires. Guido ingresó a la Academia en 1913 y Nicolás Antonio unos años después, en 1918, gracias al apoyo de una beca de la provincia de San Luis, completando ambos una formación orgánica que atendía las diversas disciplinas artísticas de la mano de maestros relevantes, entre los que se destacó Pio Collivadino. La radicación en Buenos Aires amplió horizontes y sociabilidades sin que abandonaran los lazos con sus respectivas ciudades de origen. Guido expuso, trabajó y participó activamente en las dos ciudades; muchos años después recordó sus inicios en la capital cuando debió salir a trabajar y consiguió una plaza como dibujante en *El Magazine* que dirigía Alejandro Hoch. Así alternó con Álvaro Melián Lafinur y con Manuel Rojas Silveira, además de conocer a un dibujante de la talla de Alejandro Sirio; más tarde colaboró en *Caras y Caretas* y *Fray Mocho*, revistas que fueron en su momento y según su opinión, “el centro de la vida intelectual y artística de Buenos Aires”. Y de Rosario tenía muy presente su participación en una publicación particular como *La Nota* y la puesta en marcha de *La Revista de “El Círculo”* y *Apolo*, reeditada en Buenos Aires bajo la dirección de Evar Méndez.⁴ Nicolás Antonio encontró en la capital del país un ambiente fe-

cundo de escritores y pintores con los cuales compartir una vida bohemia,⁵ intercambiar experiencias artísticas e incluso trazar vínculos de largo aliento como el del poeta Alfredo Bufano y así sumarlos al círculo intelectual previo. Y es que San Luis tenía, según su amigo Rosendo Guiñazú Alaniz, un carácter propio dado por la cultura media de su pueblo y porque “dado su quieto ambiente mediterráneo se lee, vale decir, se hace vida interior”.⁶ Ese perfil de la ciudad inserto en un relato breve de juventud se extiende a Buenos Aires, cuando ambos coinciden en la estadía, momento en que describe a su comprovinciano como “un pintor noble”, “un muchacho delgado, de gran corazón, de melena renegrida, de ojos tristísimos”. Y agrega: “Figurista de verdadero talento, se concretaba a pintar tipos representativos de la raza.”⁷ El escritor manifestaba así, junto a rasgos personales, el tipo de obra al que Nicolás Antonio estaba abocado en esos años y que ya mostraban algunas revistas. Entre ellas, *El Hogar* del 1 de abril de 1921, en cuya tapa se reprodujo *Muchacho de mi terruño* firmado todavía como N. A. Russo; un óleo que al año siguiente integró su envío al V Salón de Otoño de Rosario.⁸ Expresiones como “tipos representativos de la raza” y “terruño”, resultaban frecuentes en la caracterización de obras inspiradas en ideas del nacionalismo cultural del Centenario con su exaltación de la herencia española; un nacionalismo cuyos aspectos espaciales y temporales fueron puntualizados por Miguel Ángel Muñoz al referirse a las propuestas de Manuel Gálvez:

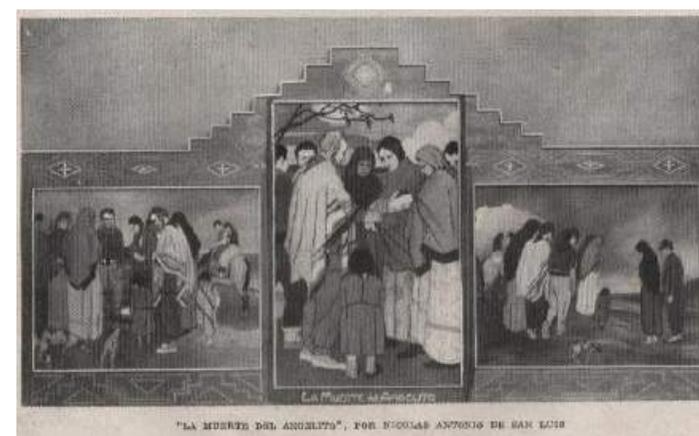
Este nacionalismo es entendido sobre todo como un sentimiento, y este sentimiento se proyecta, en primer lugar, hacia dos dimensiones: la espacial y la temporal. *Un territorio y una historia*, fundamentos de la Nación. Planteado en términos de sentimiento, el territorio se entiende como el “terruño”, como el “alma de la tierra”, y la historia, como ese pasado legendario que es la “tradición”.⁹

De ahí la consideración de Gálvez sobre el interior del país como la sede de lo auténticamente nacional en oposición a la cosmopolita Buenos Aires, cuestión que aunada a los principios euríndicos de Ricardo Rojas desplegará Alfredo Guido junto a su hermano Ángel en *La Revista de “El Círculo” de Rosario* entre 1923 y 1925.

Los años de juventud en Buenos Aires fueron intensos y proteicos pero el recorrido por países europeos volvió a ensanchar las perspectivas de estos artistas. Un viaje que por circunstancias ajenas a su voluntad, como el estallido de la Primera Guerra Mundial y la consecuente cancelación de las becas, o por gestos deliberados, como las travesías americanas, fue largamente postergado por Alfredo Guido; de modo que en 1924 cuando llegó a España con treinta dos años, tenía una prolífica producción artística y gozaba de amplio reconocimiento tanto en Rosario como en Buenos Aires, que reforzaría con la obtención del primer premio de pintura en el Salón Nacional de Buenos Aires de ese año. Nicolás Antonio de San Luis, unos años menor, había obtenido en 1922 el primer premio en pintura del Salón Nacional de



Portada *El Hogar* N°599, 1 abril 1921.



Nicolás Antonio de San Luis, *La muerte del angelito* (triptico) óleo.



Nicolás Antonio de San Luis, *Entierro en San Luis*, Catálogo Salón de Otoño, Madrid, 1924.



Nicolás Antonio de San Luis, *La promesa*, Catálogo Salón de Otoño, Madrid, 1924.



La Revista de "El Círculo" de Rosario, Verano, 1924, p. 15.



La Revista de "El Círculo" de Rosario, Verano, 1924, p. 24.



La Revista de "El Círculo" de Rosario, Verano, 1924, pp. 16-17.



La Revista de "El Círculo" de Rosario, Verano 1924, p. 25.



Alfredo Guido, Iglesia de San Pedro, La Paz, Aguafuente, La Revista de "El Círculo" de Rosario, Verano 1924, p. 19.

Artes Decorativas y poco después dos becas de estudio del gobierno de San Luis le permitieron concretar una estancia de varios años de estudio y trabajo en diferentes países de Europa que inició en Portugal y continuó en Madrid. Justamente la ciudad donde se realizaba el V Salón de Otoño para el cual ambos artistas habían sido invitados; un encuentro que, si bien fortuito, permitió observar al público y a la crítica española dos conjuntos de obras centradas en figuras y aspectos telúricos¹⁰ de Argentina y Bolivia. Junto a Guido y Nicolás Antonio, Tito Cittadini y Gregorio López Naguil, pertenecientes al círculo de Anglada Camarasa en Mallorca, y el pintor platense Ernesto Riccio, completaban la sala dedicada al arte argentino del Salón de Otoño. Nicolás Antonio presentó en esa ocasión seis trabajos, entre ellos, *La muerte del angelito*, el tríptico premiado en Buenos Aires en 1922 en el salón antes citado. Por su parte, Alfredo Guido concurreció con la serie de aguafuertes *Motivos del altiplano*¹¹ realizada en 1923 y que ese año expuso en la Galería Witcomb de Buenos Aires.¹²

En este envío Guido fue consecuente con dos cuestiones que lo ocupaban. Por un lado, el ejercicio paralelo de diferentes aspectos de las artes que lo había llevado, sin jerarquizaciones, a producir piezas decorativas y pinturas de caballete así como dibujos y xilografías destinados a la gráfica de revistas y a ilustraciones de libros. Una actitud en la que se puede enmarcar su opción por el grabado en metal para el salón madrileño, lo cual implicaba asumir la valoración de la disciplina y sus resultados como obras de arte; esto sin desatender la profunda ligazón existente entre grabado e ilustración que la historia manifiesta y de la cual Guido es uno de sus protagonistas.¹³ Por otro, su inmersión en una perspectiva sintonizada con la impronta esteticista de los nacionalismos culturales, particularmente con las ideas de Ricardo Rojas, lo impulsó a recorrer el noroeste argentino, Chile, Perú y Bolivia y así configurar diversas escenas andinas en busca de un sustrato americano, lírico y espiritual, para el arte argentino. El conjunto presentado, que incluyó veintiuna aguafuertes centradas en Bolivia, es parte del horizonte ideológico que abrazó¹⁴ con su hermano Ángel y resultado de experiencias de viajes;¹⁵ al unísono constituye una suerte de "oscura melodía",¹⁶ como lo sugiere el sombrío entramado de grises de las aguafuertes y la desolación que las envuelve.

Al explayarse sobre la vida de los indígenas en el imponente marco de los Andes o del lago Titicaca, de las arquitecturas coloniales o de los diversos poblados, Guido registró actividades y descansos, fiestas y creencias y construyó así un friso sobre las duras condiciones de existencia de quechuas y aymaras, con infortunios y esparcimientos, bajo un realismo verista y sin declinar el sesgo idealista que circundó tenazmente su obra. A través de casi todos los títulos¹⁷ dejó sentado ubicaciones precisas que devenían de bocetos realizados en cada lugar y de anotaciones al modo de un artista viajero y de un observador con ánimo de etnógrafo; de ese modo es posible seguir su itinerario por La Paz y sus alrededores, por Tiahuanaco y Copacabana.¹⁸ En la mayoría de las estampas enfatizó

las figuras, ya sea en primeros planos o más alejadas pero indisolublemente integradas a su contexto. Esas aguafuertes habían motivado la encendida valoración de Martín Noel —a propósito de la transcripción de su conferencia en Rosario sobre la arquitectura hispanoamericana del siglo XVII que *La Revista de "El Círculo"* ilustró con algunas de esas estampas— por considerar, entre otras muchas aseveraciones, que el talento y la sensibilidad de Guido despertaban los remotos vestigios de “nuestra América tutelar.”¹⁹ Un texto cuyos párrafos iniciales citó el crítico español José Francés al referirse a los grabados de Guido en el Salón de Otoño, aunque ese escrito para *El Año Artístico* está precedido de una larga disquisición sobre *La chola* recientemente premiada en Buenos Aires y de una serie de “orientaciones” para los artistas hispanoamericanos con los que expresó su posicionamiento dentro de la crítica de arte:

Hemos insistido siempre en lo absolutamente necesario de volver al ejemplario eterno de la vida, las costumbres, los paisajes, las tradiciones, la arquitectura y sus bellos oficios populares de cada nación. Sólo así el arte tendrá su verdadero acento y no será un alfeñicado y enfermizo remedo, una grotesca parodia de ciertas escuelas europeas, desligadas en absoluto de cuanto puede y debe significar el arte hispanoamericano.

(...) Los argentinos y los mexicanos son los que acusan con mejor elocuencia ese retorno a la incomparable cantera nacionalista. E inevitablemente, como un sendero paralelo, ese retorno conduce también a España.²⁰

Una perspectiva que permite comprender la exaltación de la obra de Guido, compartida por cierto con otros críticos españoles, y el hecho de que la reseña sobre el conjunto de los autores que integraban la sala de arte argentino aparezca subsumida bajo el título de “Un gran artista argentino. Alfredo Guido”. Aún con esta restricción, Francés valoró la obra que Nicolás Antonio presentó en Madrid, la comparó con la de Gramajo Gutiérrez y la percibió ligada a la emoción sentimental como punto culminante:

Son escenas de dolor y de unción. Paráfrasis religiosas adaptables a campesinos humildes, episodios amargos de la vida cotidiana. Y todo ello compuesto con cierto arcaico concepto de la perspectiva, con una plena agregación de términos y con la sabia tosquedad de los tonos enteros y primarios suavemente empleados.²¹

Se refería al óleo *El Niño Jesús*, a los templos *La promesa* y *Un entierro en San Luis*, al guache *La Raza* y a un proyecto para vitral *Nuestro Señor de la Quebrada*, que junto con *La muerte del angelito* completaban las obras presentadas por Nicolás Antonio. Esta última concitó la atención de

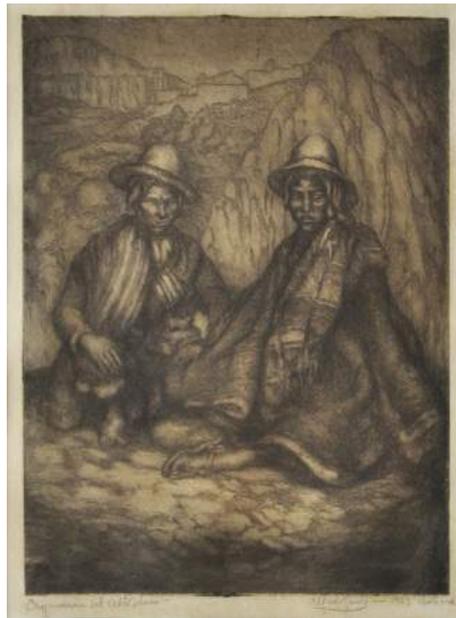
otras críticas madrileñas y dio lugar a insistencias en torno a cualidades de ingenuidad y candor y a consideraciones de su obra como digna de un “primitivo”, a raíz de las notas arcaicas que presentaba ligadas a cierto planismo y a un uso particular del color. Este envío no se desprende de otras obras tempranas realizadas en Buenos Aires que aluden a motivos cuyanos como *Suburbio puntano* y *El juez de Aguas* entre muchas más, así como la ya citada *Muchacho de mi terruño* en la que se observa un tratamiento de mayor empaste y con la figura situada en un gran primer plano, acercándola así a los tipos regionales de Jorge Bermúdez. Aún con las diferencias formales que asume, la producción pictórica de esos años responde mayoritariamente a una temática de figuras y de costumbres populares y rurales relevadas en su recorrido por las distintas provincias, así como a un interés por lo folklórico que daba cauce a la emoción popular inspirada en los escritos de Ernesto Morales, de acuerdo al testimonio del pedagogo y escritor pampeano Juan Ricardo Nervi. Nicolás Antonio, escribió Nervi en 1964, tal vez haya hecho hincapié en la permanencia del folklore como síntesis del espíritu popular en la historia de la cultura, “para proyectarse en la busca de una representación regional, nacional y universal a través de su obra”; en el mismo artículo narró que el artista recordaba de Ernesto Morales “su devoción por los temas folklóricos” y que a él debía “más de una obra de inspiración folklórica”.²² Esa sugestión acompañó largamente a Nicolás Antonio aun cuando amplió sus preocupaciones al campo de la escultura, efectivamente Nervi escribió este artículo cuatro años después de la muerte de Nicolás Antonio, teniendo presente las ideas y motivaciones que lo acompañaron a lo largo de su vida. Mucho antes, en 1937, José León Pagano se refirió a Nicolás Antonio cuando ya era plenamente reconocido como escultor, señalando que había llegado a la escultura por la pintura y que le resultaba ilustrativo de ese proceso el tríptico *La muerte del angelito* al que caracterizó como:

Un motivo costumbrista de tierra adentro. A la sana y ruda poesía de los campos volvió con la reiteración de quien conoce y ama la vida de los humildes. Por este carácter de autoctonía dominante en sus cromadas ideaciones figurativas no faltó quien le proclamase *nuestro verdadero pintor nacional*, más la plástica de tres dimensiones le atrae luego y como Constantino Meunier le retiene.²³

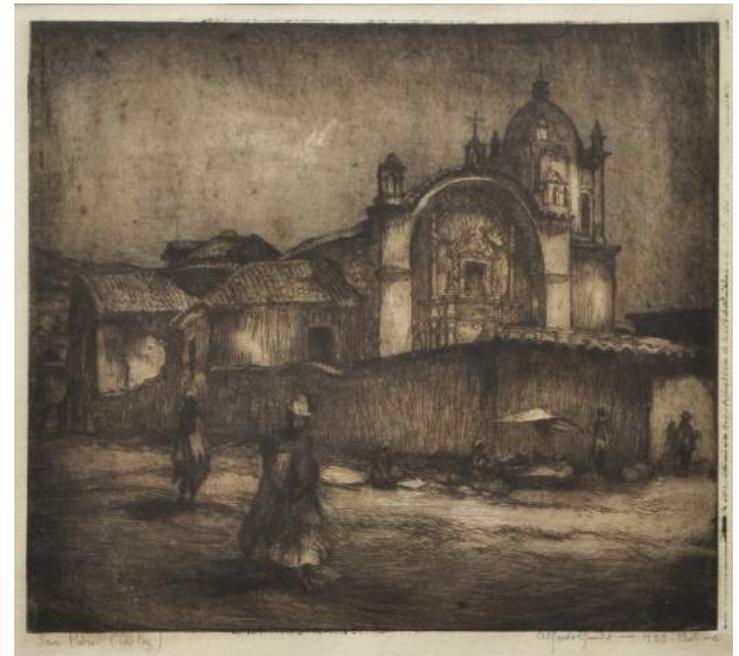
Después de la instancia del Salón de Otoño Guido y Nicolás Antonio continuaron su periplo europeo recorriendo los países centrales y visitando museos, galerías y talleres. Guido había integrado antes la exposición de artistas latinoamericanos realizada en el museo Galliera de París entre marzo y abril de 1924, organizada por La Maison de l'Amérique Latine y L'Académie Internationale des Beaux-Arts²⁴ y Nicolás expuso en varias ciudades italianas; viajaron con bitácoras propias y las experiencias que tuvieron los impactaron de diferentes modos. Así, la adopción de una paleta más vibrante y expre-



Alfredo Guido, *Mujeres del Altiplano*, 1923, Aguafuerte, Serie Altiplano Boliviano, col. Museo Castagnino+macro.



Alfredo Guido, *Aymarás del Altiplano*, 1923, Aguafuerte, Serie Altiplano Boliviano, col. Museo Castagnino+macro.



Alfredo Guido, *San Pedro (La Paz)*, 1923, Aguafuerte, Serie Altiplano Boliviano, col. Museo Castagnino+macro.



Alfredo Guido, *Mula con arneses*, 1922, grafito, col. Museo Castagnino+macro.



Alfredo Guido, *La virgen del Lago*, 1923, Aguafuerte, Serie Altiplano Boliviano, col. Museo Castagnino+macro.



Alfredo Guido, *Feria en Copacabana*, 1923, Aguafuerte, Serie Altiplano Boliviano, col. Museo Castagnino+macro.

sionista le permitió a Guido, ya en Rosario, configurar en las paredes de la casa Fracassi una versión del altiplano andino radicalmente diferente a la de las aguafuertes, imponiendo una visión grandilocuente del paisaje y una entonación vitalista, donde el infortunio indígena cede paso al ensueño andino, un idealizado reservorio cultural. También el contacto con las nuevas formas de la figuración, en boga en Europa en los veinte, debió resultarle estimulante y las retomó con voz propia en pinturas sobre los chacareros del sur de la provincia de Santa Fe²⁵ y más tarde sobre los trabajadores portuarios, asumiendo los cambios como modulaciones suaves, que pueden ir y venir según las necesidades, pero que nunca constituyen transformaciones radicales. La estadía más prolongada de Nicolás Antonio le permitió vincularse a escritores y pintores españoles: Ramón Gómez de la Serna y Antonio Machado, Ignacio Zuloaga y Romero de Torres, entre otros. Luego de París se dirigió a Italia donde visitó las principales ciudades y regresó a su Messina natal; estudió el arte clásico, los primitivos y el Renacimiento.²⁶ Dos aspectos se pueden resaltar en función del carácter que tendrá su obra luego de los años europeos: la frecuentación y el estudio de la tradición artística greco-latina a la par del encuentro con los realismos de nuevo cuño que lo condujeron a adoptar la escultura como otra forma de expresión; también, el contacto con Juan Gris y con obras constructivas y geométricas que le abrieron las puertas hacia una representación más estilizada que ensayó al volver al país.

Córdoba y Rosario

En 1925 habiendo concluido el viaje europeo y a propósito de la conmemoración del bicentenario de Rosario, Guido fue reconocido como un artista cuya pintura, además del “tecnicismo artístico” que evidenciaba, supo encontrar a los “habitantes de la América” y cuya fama había salido de su ciudad y su patria “ganando gloria para el arte argentino”; paralelamente Guido expresó su convicción respecto a los artistas de la ciudad escribiendo: “No conozco un solo artista rosarino que haya comercializado su profesión; lo que significa una gran honradez intelectual y una bella promesa para el Arte Argentino.”²⁷ Opinión entrelazada a su amistad con Manuel Musto, Augusto Schiavoni y otros pintores, a los que se refirió, muchos años después, como parte de sus recuerdos de juventud.²⁸ En octubre de ese año se presentó en Rosario el que resultó el último número de *La Revista de “El Círculo”* que dirigía, también celebrando el bicentenario, y se aprestó para una serie de trabajos murales y cuadros de gran formato –las pinturas para la casa Fracassi, para la sede de Federación Agraria en Rosario y las destinadas a la Exposición de Sevilla de 1929– además de seguir realizando obras de caballete significativas que lo ocuparon en la segunda mitad de esa década.²⁹ Más allá del compromiso con su ciudad natal y de los contactos profesionales que sostenía en Buenos Aires, Guido siempre recaló en las sierras cordobesas en tanto lugar de descanso, de contemplación y de tema para sus obras. Así en 1928 estampó otra extensa serie de aguafuertes, *Sierras de Córdoba*, dedicada a sus parajes, el mismo año en que a poco de llegar de su periplo europeo, Nicolás Antonio decidió instalarse en la ciudad de Córdoba.



El libro del Rosario, Rosario, 1925.

La mirada de Guido sobre las sierras involucra cuestiones que atañen a vínculos familiares y sociales, tanto como al clima de ideas que favoreció la identificación de las sierras cordobesas con el paisaje nacional, transitado por numerosos pintores en las primeras décadas.³⁰ El lazo familiar con Victoria Crenna de Majorel, hermana de Argentina Crenna, su esposa, cimentó las visitas frecuentes a *La Loma* en Los Cocos, una casa que aún conserva la habitación que el matrimonio Guido utilizaba durante sus estancias; que además, fue sede de una extendida sociabilidad de pintores, escritores, músicos y científicos y donde apenas llegado de Perú y Bolivia, Guido pintó los muros del comedor con las visiones andinas que traía. Pero esas estadías también le permitieron dibujar el paisaje cordobés y valorarlo, como lo había hecho Ángel Guido desde Tanti, a partir de su belleza natural y sin las insolencias del afán turístico que llevaban, según su opinión, a la pérdida del “connubio entre hombres y paisaje”; de ahí la advertencia del arquitecto:

Pero no os alarméis de los delitos estéticos, de las estridencias en esta bella y profunda soledad. En las quietas noches de sierra, solo hecha de estrellas, luciérnagas y silencio, suele llamar la atención de los veraneantes el rebusco áspero, feo, de algún asno encelado, encerrado dentro de un rueda de *pirca*.³¹

Con una entonación próxima, de mujeres y hombres en armonía con su hábitat, con claros de luna y un tono bucólico, Alfredo realizó veinte



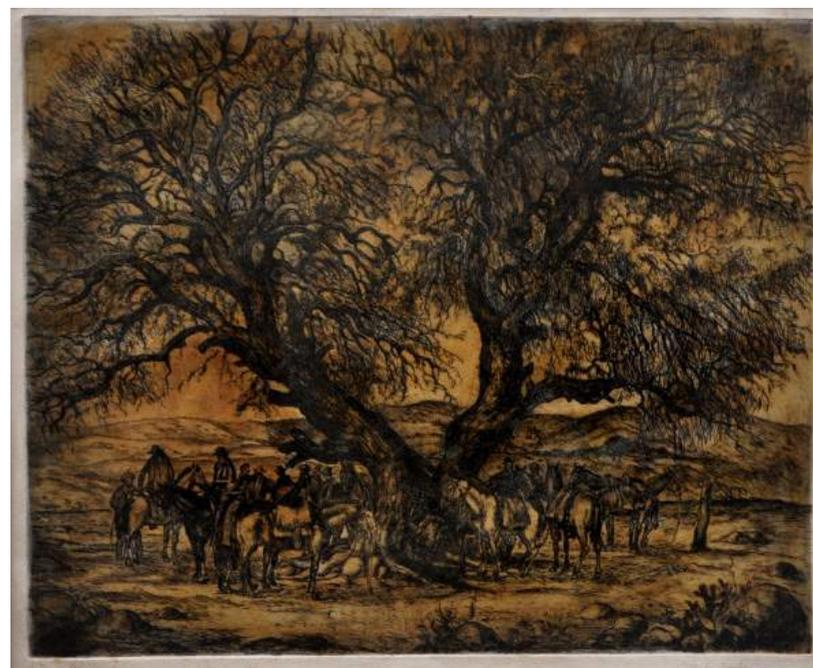
Alfredo Guido, *Faenando (San Esteban)*, Aguafuerte, Serie Sierras de Córdoba, col. Museo Castagnino+macro.



Alfredo Guido, *Algarrobos*, Aguafuerte, Serie Sierras de Córdoba, col. Museo Castagnino+macro.



Alfredo Guido, *Viejo quebracho*, Aguafuerte, Serie Sierras de Córdoba, col. Museo Castagnino+macro.



Alfredo Guido, *Día de carreras*, Aguafuerte, Serie Sierras de Córdoba, col. Museo Castagnino+macro.

aguafuertes sobre el paisaje de las sierras;³² retomó en esta ocasión el dibujo preciosista para dar lugar a un conjunto de motivos en los que no gravita la extensión del paisaje sino los encuadres más focalizados, pintorescos, aquellos que le permiten destacar aspectos y detalles de algarrobos y molles, de senderos y corrales, de caballos y cabras, con algunos paisanos en sus faenas y en los días de carreras; sin olvidar, como en *Motivos del altiplano*, la arquitectura colonial visible en las dos estampas de Alta Gracia.

Mientras tanto en ese año 1928 Nicolás Antonio se estableció en la ciudad de Córdoba; después de la intensa gira europea le resultó un medio más estimulante que su provincia para continuar su actividad y tenía vínculos que le posibilitaron integrarse a la vida artística como docente, como pintor y ya más decididamente como escultor. La llegada de los primeros becarios y las noticias sobre los que todavía estaban en Europa o en América,³³ así como otras resonantes manifestaciones,³⁴ produjeron una renovación de la escena artística en la que Nicolás se aprestó a participar. Además en Italia había coincidido con Antonio Pedone, Francisco Vidal y José Malanca y gestado con ellos una amistad que continuó durante su estadía cordobesa. A su vez los pintores cordobeses participaban de los salones de Rosario³⁵ y mantenían lazos de camaradería con varios artistas, entre ellos Luis Ouvrard y Guido, quien además los pudo encontrar en Europa en 1924; el divisionismo se-gantiniano, cuyas obras traslucen, constituyó un nexo importante entre estos artistas.

Un cuadro de Pedone de 1928, *El mantón celeste*, patrimonio del Museo Castagnino de Rosario,³⁶ traduce parte del universo de intereses estéticos traído de Europa por los becarios y fue compartido, a través de revistas que circulaban en el país y de las narraciones de los viajeros, por muchos artistas que sin viajar procuraban informarse de lo que sucedía en las principales capitales europeas. La obra aludida es una naturaleza muerta enfocada sobre el rincón de un interior: el fragmento de un cuadro sobre la pared y varios objetos apoyados sobre una mesa, entre los que se destaca una guitarra sobre un mantón de seda con motivos chinoscos, pero donde también se encuentran catálogos y libros, distinguiéndose *Realismo mágico* de Franz Roh.³⁷ La sola lectura de ese texto impactó en muchos artistas desde fines de los años veinte,³⁸ más aún en aquellos que pudieron observar y estudiar las pinturas europeas bajo esa modalidad, pero todos los que se conmovieron con los nuevos cauces del realismo encontraron ahí una forma moderna de recuperar el tema de las figuras y las naturalezas muertas, tal como Pedone lo hizo en sus obras. En el mismo año 1928, Lozano Moujan aludió a la difusión que habían tenido las “teorías proclamadas en el viejo mundo por los llamados a la nueva sensibilidad” y a la gran aceptación del ensayo de Roh, advirtiendo: “¿Podrá negarse que los libros como ‘realismo mágico’ de Franz Roh, despiertan viva sintonía al exponer la procedencia y lo que es el arte post-expresionista?”³⁹ El gesto del pintor cordobés de asociar un mantón de Manila y una guitarra —referencia cultural general o encuentro de un instrumento incorporado a la música nacional con una moda cultural⁴⁰—,

junto a un libro que revelaba actualización plástica y opciones estéticas dentro del arte moderno no fue único. Pocos años después, Víctor Cúnsolo en *Tradición* combinó, entre otros elementos, el *Martín Fierro* de Hernández con el catálogo del *Novecento Italiano*, la exposición realizada en Buenos Aires en 1930, configurando así una suerte de “manifiesto plástico”⁴¹ de la pintura reciente.

La obra de Pedone como la de Nicolás Antonio fue del interés de otro residente circunstancial en la ciudad de Córdoba, Ricardo Montes i Bradley. El joven e inquieto Montes i Bradley se había trasladado desde Rosario a la ciudad mediterránea para estudiar y trabajar y en agosto de 1929 puso en marcha la revista *Directrices*, una brevísima experiencia editorial a partir de vínculos y colaboraciones. La amistad que lo unía a Nicolás Antonio se extendía a escritores como Brandán Caraffa y Oliverio de Allende que también participaron en la revista, además de J. C. Roca, a quienes se puede ver en una fotografía compartiendo una insólita velada.⁴² Nicolás Antonio fue una figura destacada en *Directrices* y tuvo a su cargo la imagen de la tapa. Con ese cometido dibujó la figura de un arquero lanzando flechas hacia el cielo, con un lenguaje marcadamente sintético y apelando a formas geométricas, que también utilizó para dibujar las letras y el número de la revista, resuelto todo en negro y rojo sobre el fondo ocre del papel. Procedimientos modernos para un asunto como el de los arqueros largamente visitados por la historia del arte; obertura entonces de una publicación cuya gráfica combinó referencias a lo antiguo europeo y americano con lo nuevo⁴³, al modo de las revistas de vanguardia, si bien su contenido resulta menos sesgado y más heterogéneo. El motivo del arquero concuerda con el texto de presentación imbuido de futuridad, “flechas para un mañana mejor”, en el que Montes i Bradley aclaró:

somos un núcleo que aspira, como órgano directriz de un movimiento, primero a preparar el terreno. hay que arar, rastrear, abonar; después vendrá la siembra.

allí será cuando delimitaremos y trazaremos definitivamente “directrices”.

y ahora, a poner la cuchilla sobre el ambiente, a roturar!
“directrices” **flechas para un mañana mejor**, cumplirá su misión de saetero y estará allí donde haya senda nueva que marcar.⁴⁴

A la par del tono fundacional que comparte con los preámbulos de otras revistas culturales, resulta claro que para Montes el presente, en términos artísticos y culturales, no resultaba satisfactorio ya que con su peculiar estilo escribió: “haremos todo cuanto podamos y aún más. el ambiente es negativo, contra el ambiente. por el contrario; lo que pasa es que está fastidiado de inútiles cruzadas, gracias, será nuestro aliado.”⁴⁵ Después del diagnóstico, había que propiciar y difundir los nuevos rumbos; esto es, aquellas obras y autores que bajo su perspectiva aportasen a la modificación

del panorama cordobés. Para lograrlo se valió de la colaboración de lo que llamaba las “esferas externas”, los artistas que, generosamente, se anotaron en la empresa para darle impulso inicial; entre ellos, Nicolás Antonio tuvo un papel relevante en el primer número y Montes expresó su agradecimiento en una semblanza, señalando en un fragmento:

nicolás antonio une entonces al misticismo de los clásicos pintores del XVI y XVII, la estilización que sintomatiza la época actual y da así a sus realizaciones una vaguedad de incienso que se quema, en contraste –sin daño, muy al contrario, embelleciendo– con la tonalidad viva y los trazos escasos y firmes del arte moderno.

vuelto a su patria nicolás antonio de san luis, vuelca el fruto de su peregrinación por el viejo mundo, en telas que le abren paso y le cotizan altamente entre los entendidos, hasta que hastiado de la “metrópoli torbellino”, sepulta –vivifica según su modalidad– su existencia entre las torres monacales y las líneas azuladas de una serranía, marco exquisito para su torturado espíritu, torturado por el incansable afán que le domina: superarse!...⁴⁶

Montes deja entrever sus valoraciones: una ciudad de conventos y entornos paisajísticos en la que Nicolás, supone, vino a sepultar su existencia, aunque en seguida debe interponer otra expresión, vivificar, seguramente más atenta al sentir del artista; a la vez, referirse al punto de partida como un torbellino es una invitación a imaginar el contraste con lo inmóvil o quieto del punto de regreso. Un prejuicio sobre el que, en parte asienta su línea editorial, acompañado de una pulsión de renovación de las artes y la cultura distanciada de rupturas profundas, como lo expresaba la obra de caballete y las esculturas de Nicolás. El texto está ilustrado con una auto caricatura de Nicolás Antonio, en la que definió su cabeza, de perfil y con líneas precisas de expresión; ese dibujo tiene una versión, levemente diferente en cuanto al tratamiento del cabello, en la tarjeta que le dedicó a Montes i Bradley, y en el reverso de la misma se distingue una tercera con una vista frontal y más facetada de su rostro. No sólo la tapa y esta caricatura sino que todo el número uno de *Directrices* está dibujado por Nicolás Antonio, ya que cada escrito contaba con una viñeta de su autoría. En esos dibujos pequeños utilizó tanto formas curvas y motivos orgánicos como líneas geométricas y diseños abstractos, algunos con cierta impronta del *art deco*.⁴⁷ También se publicó a toda página *Keyserling*, un grafito en el que Nicolás modeló la cabeza con sombreados ilustrando una breve dedicatoria manuscrita del filósofo a la revista; y en el mismo tamaño se reprodujeron las fotografías de dos de sus esculturas, *Visionario*, un bronce, y el yeso *Un hombre de la multitud*. En ese pequeño conjunto de obras puede notarse el dominio del dibujo académico y la impronta clásica de las esculturas junto a abordajes del dibujo más sintonizados con vanguardias de comienzos del siglo como el cubo futurismo, concentrados en la gráfica de la revista; esta última actitud de incursionar en



Antonio Pedone, *El mantón celeste*, 1928, óleo s/ tela, col. Museo Castagnino+macro.



Nicolás Antonio de San Luis como fantasma.

lenguajes geométricos a través de viñetas e ilustraciones mientras se transitan otras modalidades en obras de caballete y esculturas, fue compartida por otros artistas. En este sentido los dibujos del rosarino Ricardo Warecki en la revista *Quid Novi?*,⁴⁸ más radicales que sus pinturas, resultan un ejemplo que puede acompañar el proceder de Nicolás Antonio y Onofrio Palamara en las viñetas y dibujos de *Directrices*.

Además de Montes, Manuel Coutaret escribió sobre la obra de Nicolás Antonio para caracterizarla fluctuando entre dos épocas, la de la pintura gestada con la preparación académica y sus nuevas interpretaciones pictóricas “más libres”:

Dentro de un sentido de profunda estilización, llevan sus telas un sello de recatada y dulce timidez. Sin forzosos alardes “pour epater le bourgeois”, sino con una armoniosa composición, ejecuta las escenas de la campaña argentina, que adquieren en sus templos, expresiones de infinitas dulzuras y recogimiento, de tristeza y languidez.

No creo que su modalidad artística se encuentre inspirada en las tendencias espirituales del proto renacimiento, sin por eso dejar de reconocer que hay en sus obras una íntima conexión con las huellas del gusto arcaico del sentido gótico, pero tan solo por simple coincidencia de espíritus.

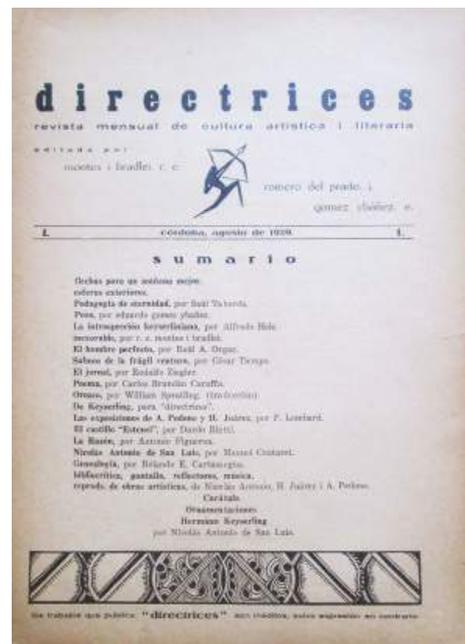
Nicolás Antonio es además de artista del pincel, robusto ejecutante plástico que realiza con la amplitud y seguridad del que se siente dueño del secreto de la forma, exquisitas obras que ya le han consagrado.⁴⁹

El pintor tucumano radicado en Córdoba dio así su opinión en la revista adjuntando un dibujo con la cabeza de perfil de Nicolás bajo el epígrafe “visto por Coutaret”. De este modo, *Directrices* iniciaba su camino con una sentida valoración de la obra de Nicolás Antonio, mostrando diferentes facetas de su producción, la de los dibujos y las caricaturas que lo acompañaban desde su juventud en San Luis y Buenos Aires, ahora bajo lenguajes renovados, y la de sus esculturas, que iniciadas en Europa continuó desarrollando a su regreso; y sin olvidar, como lo registraron los escritos de Montes y Coutaret, las características de las pinturas anteriores realizadas a partir de su ingreso a la Academia de Buenos Aires.

En ese número inaugural, *Directrices* reseñó de un modo celebratorio y con amplitud la exposición de Antonio Pedone, “el excelente pintor de naturalezas muertas”, en el Salón Fasce, explayándose sobre los paisajes de la sierra y su “luminoso colorido”, la nueva cualidad que, según el crítico, presentaban estas pinturas; también señaló errores o carencias de ciertas obras que imponían la espera de trabajos futuros para apreciar adelantos, toda una tónica de la crítica de arte en esos años. En la misma nota hay unos párrafos finales dedicados a la obra del “humilde escultor Horacio Juárez”,⁵⁰



Revista *Directrices*, N° 1, agosto 1929.



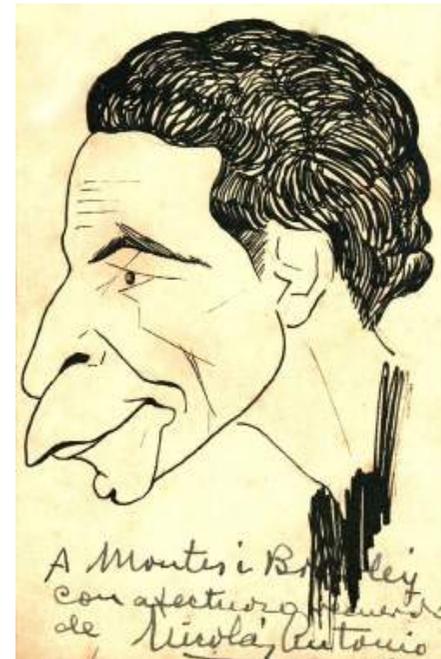
Revista *Directrices*, N° 1, agosto 1929.

resaltando la cabeza de *Nicolás Antonio* reproducida con la leyenda “una de las mejores obras del escultor Horacio Juárez”. Junto a ella también se publicaron las fotografías de *El pillete* de Juárez y de dos pinturas de Pedone, *Galería serrana* y *La cabra gris*. La última página de la revista mostraba en pequeño tamaño el afiche publicitario de la misma realizado por Francisco Vidal: una mujer con el cabello de acuerdo a la moda de esos años, de factura muy sintética y resuelto con planos negros informaba la presencia pública de *Directrices*. *Artes*. Letras a un costo de \$ 0.20 moneda argentina. Otro ejemplo de la utilización de lenguajes más radicales en la gráfica, sumado aquí a una referencia parisina de los años veinte.⁵¹

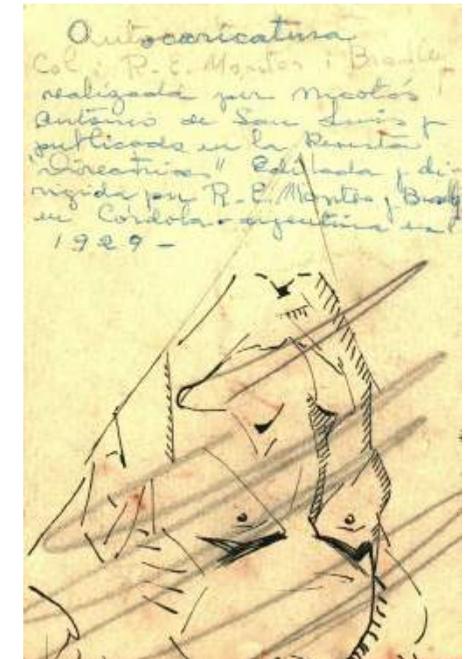
Finalmente y mencionando solo cuestiones referidas a las artes plásticas, la revista publicó una nota traducida del inglés sobre el pintor mexicano José Clemente Orozco,⁵² que revela el temprano interés de Montes por el arte mexicano, acrecentado por sus vínculos posteriores con ese país; un gusto por la pintura y las artes populares de México compartido con Nicolás Antonio. En el número siguiente Montes publicó un poema de Alfonso Reyes y un artículo de Saúl Taborda, compañero de Nicolás en uno de sus viajes a Italia, a propósito de dos conferencias que brindó Walter Lehmann, de paso para Bolivia, dedicadas al “arte antiguo de México” e ilustradas con expresiones mayas y zapotecas.⁵³

En setiembre de 1929 apareció el segundo número de *Directrices* con la misma tapa diseñada por Nicolás Antonio pero ilustrada, con viñetas decididamente geométricas y pequeñas cabezas retratos, por el pintor cordobés Onofrio Palamara, otro artista “que *directrices* cuenta orgullosamente como vinculado a su acción de belleza”⁵⁴ escribió Montes. También manifestó su apoyo ante las presentaciones y logros en el Salón Nacional: “musso, de san luis, juarez i otros muchachos que cultivan la pasión que es crear, los unos cordobeses de nacimiento, de san luis en afectos, han sido vencedores en el salón nacional últimamente inaugurado.”⁵⁵ Dedicó una página para mostrar las obras *Estudio*, un yeso de Ricardo Musso, y *El lírico*, un bronce de Nicolás Antonio, que obtuvieron el primer y segundo premio respectivamente en escultura; junto a ellas están reproducidas las obras de Alfredo Guttero y José Merediz que merecieron los premios en pintura. Y como mantenía estrechos lazos con su ciudad natal, Montes publicó las fotografías de las dos obras premiadas en pintura y escultura en el XI Salón de Rosario, *Paisaje* de Lino E. Spilimbergo y *Dolor* de Alfredo Bigatti. De ese modo acercaba al público un corpus de imágenes portadoras de la deseada renovación. Poesías de Pedro Vignale, disquisiciones sobre el mundo poético de Paul Eluard a cargo de Manuel Rodeiro, la presentación del grupo Megáfono de Mendoza y su nueva literatura,⁵⁶ el impacto de la estilización lograda en *Le coq d'or*, el espectáculo de la compañía rusa de revistas,⁵⁷ entre otras cuestiones, integraron también el segundo número de *Directrices*.

La aparición de la siguiente revista se anunciaba para el mes de octubre con un slogan rotundo: “será interesante el número 3 *directrices* iléalo!” y un avance de las colaboraciones, entre ellas las de César Tiempo, Saúl



Tarjeta enviada por Nicolás Antonio de San Luis a Montes i Bradley.



Reverso de la tarjeta enviada por Nicolás Antonio de San Luis a Montes i Bradley.



Revista *Directrices*, N° 1, agosto 1929.

de Nicolás “en estas tierras desoladas y tristes de América” porque a pesar de esas ingratas circunstancias trabaja siempre “enamorado de sus cosas, de sus cabezas”. Finalmente, la crítica a las políticas culturales del momento, deja traslucir las dificultades económicas que estaría atravesando el escultor.⁶⁰ Lo cierto es que por ésta razón o por tener nuevas y mejores perspectivas, Nicolás Antonio de San Luis decidió abandonar la ciudad de Córdoba: en 1936 ya figuraba entre los docentes del Profesorado de Dibujo del Normal N° 2 de Rosario, la ciudad donde se instaló.

En 1929, el año que Montes y un grupo de amigos lanzaron los dos números de *Directrices*, Alfredo Guido visitó la Escuela Normal N° 2 de Rosario en la búsqueda de un espacio donde poder instalar las pinturas que había realizado para Sevilla. Años después Dolores Dabat, su directora, recordó esa visita:

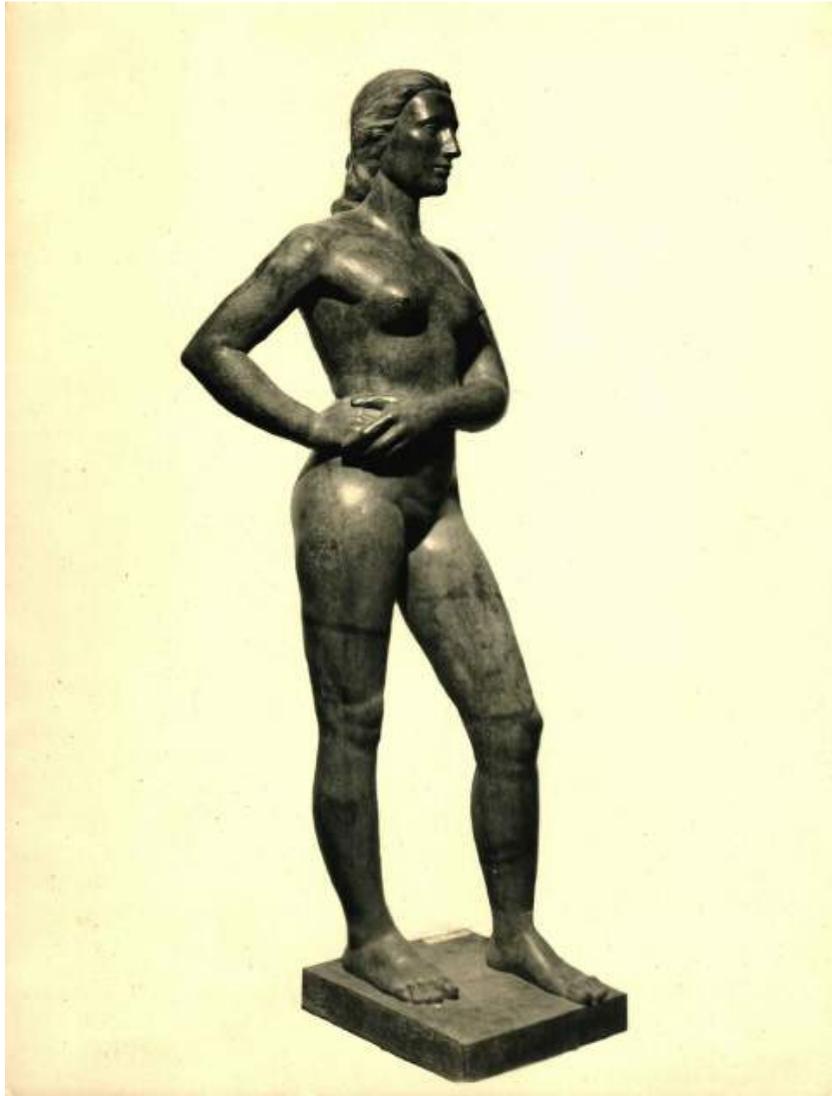
En cuanto a la biblioteca, acaeció como en los cuentos. Una tarde cualquiera sin fecha fija, allá por 1929, un artista llegó hasta nosotros. Era Alfredo Guido. Buscaba una amplia sala que permitiera el desarrollo de las telas que pintara por encargo del Gobierno para el Pabellón Argentino de la Exposición de Sevilla. Anhelaba que su ciudad natal los reservara para siempre. Y eligió una escuela: la de su simpatía.⁶¹

Estas palabras formaron parte del discurso pronunciado por la educadora, en setiembre de 1936, con motivo de la creación del Profesorado de Música y Dibujo y de la inauguración del museo y la biblioteca de la escuela que dirigía. Las pinturas de Guido finalmente, después de sortear largas gestiones, lucían en la biblioteca y Dabat las celebró y detalló con sentidas palabras: “Forman el desarrollo de nuestra rica decoración 200 metros cuadrados de telas pintadas al óleo. Las anima un solo pensamiento; vivificar al campo argentino”;⁶² introduciendo así su narración sobre los episodios de los murales, sus motivos y las diferentes regiones del país que mostraban.

Por esos años Alfredo Guido ya estaba radicado en Buenos Aires dado que desde 1932 era Director de la Escuela de la Cárcova, un cargo que desempeñó hasta 1955. Su hermano, Ángel Guido, gestor junto a Dolores Dabat de las dos ramas del profesorado recientemente creado, fue regente de la orientación Dibujo y responsable de organizar las cátedras que se impartirían; de ahí la convocatoria a Nicolás Antonio de San Luis quien junto al mismo Guido y a Lelia Pilar Echezarreta, Alcides Greca y Demetrio Antoniadis formaron parte del primer cuerpo de profesores. Nicolás se integró rápidamente a la nueva institución que albergaba los murales de Alfredo Guido en la biblioteca y que, al año siguiente, también dispuso del busto en bronce de Juan María Gutiérrez, patrono de la escuela, realizado por el escultor, además de la fuente que desde 1942 homenajeaba a Dolores Dabat, fallecida un par de años antes y admiradora de su talento artístico. Gozó de la estima de los alumnos del Profesorado de Dibujo quienes con tono estu-



Nicolás Antonio de San Luis, *El Lírico*, bronce.



Nicolás Antonio de San Luis, *Mediodía*, bronce.



Boletín de Cultura Intelectual, setiembre 1938.



diantil y jocoso le reconocieron sus virtudes con un dibujo y un texto en la revista mecanografiada que armaban: "Mostacillas agradece desde al alma, su solicitud, que es la de un profesor dedicado, la del artista fino y, sobre todo, la del amigo intelectual."⁶³

Paralelamente a su labor docente siguió intensamente su carrera de escultor alcanzando nuevos reconocimientos y galardones; así en 1938 obtuvo el primer premio en el Salón Nacional con el bronce *Mediodía* al que Montes i Bradley dedicó la primera hoja de su nueva publicación. Desde hacía varios años Montes había regresado a Rosario donde seguía febrilmente con su rol de editor y, como en 1929, elogió la obra de Nicolás Antonio, ahora desde el *Boletín de Cultura Intelectual*. Dio a conocer a los lectores de Rosario el recorrido artístico de Nicolás hasta sus obras recientes, pero partió del año 1924, cuando estando en Italia y dedicado a la pintura tuvo "la imperiosa necesidad de trabajar la arcilla" y entonces "sus dedos nerviosos i su pasión turbulenta" dieron nacimiento a *Espíritu y materia*, primera obra de volumen; momento iniciático en su carrera de escultor consolidada con *El lírico*. Para Montes ya no hacía falta la narración del pintor de su terruño que le precedió. *Mediodía* es una figura femenina, modelada escribió, "con espíritu crítico, que ahora se da en Nicolás Antonio de San Luis, contrariamente a lo que sucediera antes, vigorosa en su contextura, serena en su porte, esbelta en su planta insisto, clásica en su factura i en su conceptual existir."⁶⁴ Justamente el ideal clásico que inspiró el arte europeo entre las dos guerras mundiales y, en virtud de esa atmósfera, la adopción de resoluciones formales armónicas y sobrias, constituyen los sustentos de *Mediodía*, una obra que recalca sabiamente en los retornos al orden y la recuperación de la figura humana, trazando diferencias con *El lírico*, de mayores ondulaciones matéricas y una disposición sentimental ajena a los principios del nuevo realismo.⁶⁵

Nicolás se afianzó en esta orientación estética en Rosario y participó intensamente del grupo de artistas modernos de la ciudad quienes dispusieron, entre otros espacios, del Museo Municipal de Bellas Artes como un ámbito propicio para la exposición y difusión de sus obras, así como un foro de debates y de sociabilidad. La llegada a Rosario de Nicolás coincidió con estrenos importantes en el campo de las instituciones ligadas al arte, por un lado la creación del Profesorado de Dibujo en la Escuela Normal N° 2 y por otro, la inauguración en 1937, del nuevo edificio del Museo Municipal de Bellas Artes que desde ese momento llevó el nombre de Juan B. Castagnino y la asunción de Hilarión Hernández Larguía como director, ambas centrales para su inserción en la escena cultural local. La gestión de Hernández Larguía se caracterizó por la difusión del arte local y extranjero, la multiplicación de las obras patrimoniales, la promoción de eventos y salones, y el decidido estímulo a aquellos artistas de la ciudad que compartían su perspectiva sobre un arte y un museo modernos. Nicolás, comprometido con ese núcleo, fue partícipe de la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes creada en 1942 y de los avatares de un periodo tan fecundo como convulsionado ante las diferentes posiciones generacionales, estéticas y políticas de los protagonistas

**EL XVII SALON ANUAL DE
SANTA FE
POR MARCO TULLIO**

El 25 de mayo se inauguró el XVII Salón Anual de Pintura, Escultura y Grabado de Santa Fe, tradicional certamen que ha alcanzado por su regularidad y seriedad un rango destacado entre los del país. Tienen su sede estas exhibiciones en el local del Museo "Rosa Galisteo de Rodríguez", cuyas siete salas de la planta baja y tres de la alta se destinan a la exposición.

Organiza esta competencia anual en la histórica capital de las Convenciones, la Comisión Provincial de Bellas Artes, presidida por el doctor Nicanor Molinas, a quien secundan don Horacio Caillet-Bois, Director del Museo, como Secretario, y los señores Miguel A. Correa, Agustín Zapata Gollán y Francisco Bobbio como vocales. Esta Comisión ha actuado como Jurado de Admisión y Premios hasta el XVI Salón; pero en el del corriente año, o sea el XVII, cooperaron en la función discernidora de valores y recompensas, los artistas Cesáreo Bernaldo de Quirós y José Fioravanti.

De las quinientas obras que llegaron hasta el Jurado sólo fueron admitidas ciento cincuenta y siete. Mucho se dijo y comentó respecto de esta estrictez, pero se impusieron finalmente los juicios favorables. Tiempo era de que en la República se discriminaran con sentido las jerarquías en bien del prestigio de los salones. Con ello reaseguran su función docente ante el pueblo.

Lo cierto es que el salón santafesino estuvo constituido por un conjunto homogéneo y representativo que sorprendió por sus méritos a la crítica. El magro espacio excusa ahora de la ardua labor que implicaría hacer un análisis, aunque somero, de las obras expuestas, y se debe pasar con la sola mención por sobre algunas que merecieran reposada consideración, si no siempre por su calidad, por significar una tendencia o, cuando menos, para compararla con las anteriores del mismo autor.

C. Bernaldo de Quirós, integrante del Jurado y por tanto excluido de concurso, expuso tres óleos: "Doña Petrona la dulcera", "Bodegón" y "La Rosada". Dentro del mismo sector plástico recordáse la labor de los becados santafesinos Mario Garqatagli y Julio Lammertyn, expositores de una "Figura" femenina, éste y de una "Naturaleza muerta", aquí; la de Elbio Fernández, vista en una "Composición" al temple; la homónima de Alicia Cranley de Franke y el paisaje "Los Paraísos", de Francisco Marques. Además mostraron sus pin-

Dr. ANADON. Bronce. N. A. de S. Luis.
BEETHOVEN. Bronce. Israel Hoffmann.

140

Nicolás Antonio de San Luis, *Dr. Anadon*, bronce, *Anuario Plástica*, 1940, p. 140.



Nicolás Antonio de San Luis, *El medallón*, bronce, *Anuario Plástica*, 1942, p. 113.



Nicolás Antonio de San Luis, *Judith*, yeso, *Anuario Plástica*, 1944, p. 105.

de la escena artística local.⁶⁶ En ese marco de tensiones, propias del gesto de ampliación de lo moderno, varias de sus esculturas ingresaron al acervo del museo, entre ellas las que expresan su horizonte de amistades como los retratos de Hilarión Hernández Larguía, Ángel Guido y Juan Trillas, además de *El medallón*, *Judith* y *La Telesita*, esta última una cita al folklore del interior que seguía considerando vital. En 1942 participó del II Salón Municipal de Pintura y Escultura de Córdoba donde obtuvo el primer premio en escultura por *Facundo* y Alberto Nicasio el de grabado por *Barranca Yaco*. Además, los escultores Horacio Juárez y Onofrio Pacenza ganaron con *Barranca Yaco* el concurso de maquetas para un monumento a Jerónimo Luis de Cabrera. Cristina Rocca analizó estas coincidencias temáticas y sus niveles explicativos, en los que tienen un rol significativo los nexos ideológicos entre artistas e intelectuales y sus redes de sociabilidad, aglutinados en torno a figuras como Deodoro Roca, Rosalía y Ernesto Soneira y Saúl Taborda, deteniéndose particularmente en el vínculo entre Nicasio y Taborda.⁶⁷ Nicolás Antonio desde los años veinte tenía amistad con Taborda, vivificada en el viaje a Italia a propósito de las colaboraciones para la revista *El Hogar*,⁶⁸ y ya sobre los años cuarenta junto a Alberto Nicasio y Horacio Juárez “estaban comprometidos en las luchas contra los totalitarismos y la reivindicación del federalismo a partir del ‘genio nativo’ tabordiano.”⁶⁹ La cuestión “facúndica” desplegada y debatida por Taborda interpeló a Nicolás Antonio en Rosario inmerso en una coyuntura beligerante y con diferentes colectivos en pugna: la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes que integraba, la filial rosarina de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos y la Agrupación de Artistas Plásticos Refugio.⁷⁰

La sociabilidad de Nicolás se extendió a muchos artistas y profesionales y su casa fue un punto de amables reuniones como lo expuso el psicoanalista David Ostrovski al recordar los almuerzos dominicales donde conoció a Leónidas Gambartes;⁷¹ ínfima anécdota que sugiere la consideración que acompañaba a Nicolás en la ciudad y que devenía tanto de figuras destacadas del ambiente cultural como de alumnos y pares. Entre los pintores compartió la amistad con Julio Vanzo y Carlos Uriarte, aunque se caracterizó por la amplitud de sus vínculos y la ductilidad para acercar artistas de diferentes posiciones ideológicas, como lo narró Juan Grela.⁷² Un prestigio fundado en sus saberes, actitudes y perspectivas; alguna de esas cuestiones las reflejó Ricardo Nervi en su artículo, al incluir pequeños párrafos de la correspondencia que mantuvo con Nicolás donde se expresaba sobre el arte y la ética, la libertad y el amor, afirmando su humanismo en concordancia con su obra y “su abo-lengo espiritual hecho de inmensa fe en el hombre y de apasionada creencia en las posibilidades de un mundo mejor.”⁷³

La obra de Alfredo Guido y Nicolás Antonio de San Luis es, obviamente, más prolífica que la señalada aquí; vivieron y trabajaron más allá de los episodios narrados; no fueron compañeros de ruta, simplemente residentes en los sitios aludidos; sin embargo se pueden esbozar escenas y caminos que los entrecruzan y analizar desde ahí algunas de sus producciones y actividades, así como vínculos y sociabilidades, por ende solo se trata de puntos

de observación y de fragmentos de sus respectivos itinerarios. El de Alfredo Guido resulta más conocido dado su último desplazamiento que lo situó en la centralidad de Buenos Aires; Nicolás Antonio sigue siendo una figura que amerita mayor luz, si bien Rosario lo hizo uno de sus grandes escultores, sin duda compartido con San Luis, la ciudad que adoptó como origen y a la que retribuyó con su nombre.

Agradecimientos

La autora agradece a Mariel Heiz y Lucía Bartolini, de los equipos de Registro y documentación y Registro fotográfico del Museo Castagnino+macro, las imágenes de Alfredo Guido y Antonio Pedone pertenecientes a la colección.

Notas

*Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Universidad Nacional de Rosario.

¹ Extiendo aquí a Nicolás Antonio de San Luis (1897-1960) la caracterización de viajero infatigable que realizó Cora Bertolé de Cané en una entrevista periodística a Alfredo Guido (1892-1967). Cfr. "Alfredo Guido: vivir con sencillez" en *Clarín*, Buenos Aires, 22 de noviembre de 1964.

² En el capítulo "Culturas viajeras" James Clifford desarrolla el concepto de viaje como término de comparación cultural y de traducción, entre otros aspectos. Cfr. *Itinerarios Transculturales*, Barcelona, Gedisa, 1999, pp. 29-69.

³ Específicamente de la localidad de Barcellona Pozzo di Gotto; su nombre era Nicolás Antonio Russo y tempranamente adoptó el de Nicolás Antonio de San Luis. Aspectos de su biografía pueden consultarse en Sánchez Vacca, Carlos, *La pintura y la escultura en San Luis*, 1996, disponible en: <http://bpd.sanluis.gov.ar:8383/greenstone3/library/collection/material/document/HAS-H7cacf0018a425a90f33a3c>

⁴ Estos recuerdos sobre el inicio de sus trabajos como dibujante en Buenos Aires los expresó en una entrevista de la revista *Atlántida*. Cfr. Ballesteros, Anselmo, "Alfredo Guido", *Atlántida*, diciembre de 1944, pp. 42 y 69.

⁵ Conrado Nalé Roxlo, Alfredo Bufano, Ernesto Palacio, Brandán Caraffa y Evar Mendez eran parte de los escritores que frecuentaba. Cfr. Sánchez Vacca, Carlos, *op. cit.* Con respecto al término bohemia, Pablo Ansolabehere precisa que "sintetiza una común posición de grupo de escritores y artistas mayoritariamente jóvenes: camaradería, desafío de las convenciones (que incluyen ciertas lecturas y preferencias intelectuales no limitadas a la literatura), rechazo del 'filisteísmo' burgués, y la convicción de pertenecer a un sector social que se distingue por su juventud, su limpia pobreza y, sobre todo, por la decisión de dedicar la vida al arte." En "Itinerarios de la bohemia porteña (1880-1910)" en *Prismas*, n° 16, 2012, UNQ, dossier "Sociabilidades culturales en Buenos Aires, 1860-1930: círculos, sociedades, ateneos y cafés", p. 180.

⁶ Guiñazú Alaniz, Rosendo, *La última sonrisa (de la bohemia provinciana)*, Castex, La Pampa, 1924 [San Luis, 1920], disponible en: <http://bpd.sanluis.gov.ar:8383/greenstone3/library/collection/literatu/document/HASHe7a2af-31ba1e2d50097dc2>

⁷ En el relato de Guiñazú Alaniz el personaje de Nicolás Antonio de San Luis tiene el nombre de Nicanor Antonio Rubio, en tanto que el del narrador y protagonista es Jorge Alcántara, en *ibídem*.

⁸ Junto a *Muchacho de mi terruño*, Nicolás Antonio presentó en esa oportunidad los óleos *Tipo cuyano* y *Stella*.

⁹ Muñoz, Miguel Ángel, "Manuel Gálvez, crítico de arte" en *Caiana*. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), n° 1, año 2012, en línea desde el 4 julio 2012. URL:http://www.caiana.org.ar/arts/Art_Munioz.html Cfr. también el ya clásico artículo "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos" en Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, CEAL, 1983, pp. 69-105.

¹⁰ Sobre el rescate de lo telúrico y el concepto de nativismo en el arte argentino en el marco del nacionalismo cultural cfr. Penhos, Marta, "Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX" en Penhos, Marta y Wechsler, Diana (coord.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, del Jilguero, 1999, pp. 111-152. Sobre la perspectiva americanista cfr. Amigo, Roberto, "La hora americana 1910-1950. El americanismo del indianismo al indigenismo" en Amigo, Roberto (coord. edit.), *La hora americana 1910-1950*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2014, pp. 31-52.

¹¹ La serie formó parte de la colección personal de Juan B. Castagnino, quien la adquirió en Witcomb de Buenos Aires; hoy pertenece al patrimonio del Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" en virtud de la donación de veintitrés estampas que en 1938 realizara su madre, Rosa Tiscornia de Castagnino, años después de la temprana muerte de su hijo. Cfr. Montini, Pablo, "Del coleccionismo al mecenazgo: la familia de Juan B. Castagnino en la concreción de su legado, 1925-1942" en Montini, Pablo et al., *De la Comisión Municipal de Bellas Artes al Museo Castagnino. La institucionalización del arte en Rosario, 1917-1945*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2012, p. 122.

¹² En el catálogo de la exposición realizada en Witcomb, junto al título *Motivos del altiplano* aparece la especificación: Bolivia, 1923. Cfr. Pacheco, Marcelo (dir.), *Memorias de una Galería de Arte. Archivo Witcomb 1896-1971*, Buenos Aires, Fundación Espigas/Fondo Nacional de las Artes, 2000, p. 97.

¹³ Acerca de la problemática del grabado en Argentina cfr. Dolinko, Silvia, "Grabados originales multiplicados en libros y revistas" en Malosetti Costa, Laura y Gené, Marcela (comp.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 165-194; "Impresiones sociales. Una lectura sobre la tradición del grabado en la Argentina" en *Separata*, año X, n° 15, CIAAL/UNR, octubre de 2010, pp. 20-27 y "Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina", *Nuevo*

Mundo Mundos Nuevos [Online], Pictures, memories and sounds, Online since 05 July 2016, connection on 25 October 2020. URL: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/69472> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.69472>

¹⁴ Cfr. Armando, Adriana, “Alfredo Guido y el americanismo en los años veinte” en *La hora americana 1910-1950, op. cit.*, pp. 189-203.

¹⁵ *La Revista de “El Círculo” de Rosario y Apolo* informaron sobre el viaje a los países andinos iniciado en diciembre de 1919 y concluido en enero de 1920 y situaron a sus protagonistas como embajadores culturales, expresando así una modalidad peculiar, la de los viajeros culturales, frecuentes en la década del veinte. Sobre este aspecto en el marco de las vanguardias argentinas cfr. Aguilar, Gonzalo, “El cuerpo y su sombra (Los viajeros culturales en la década del veinte)” en *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2009, pp. 171-183. El viaje aludido está narrado en un libro de Alcides Greca, el escritor que compartió el primer tramo del periplo con los hermanos Guido. A propósito de la visita a la Sociedad de Bellas Artes de Chile, presidida por Montaner Bello, con el objetivo de estrechar vínculos intelectuales y artísticos entre ese país y Argentina, Greca afirma que el pintor Alfredo Guido ya era conocido en los países que visitaban y por ello eran recibidos con “tanta benevolencia en todos” y muy especialmente en la institución mencionada. Cfr. *La torre de los ingleses (crónicas de viaje) Argentina, Chile, Perú, Bolivia, Uruguay*, Buenos Aires, Editorial Inca, 1929, p. 41. Un dibujo de Alfredo Guido firmado en Jujuy, en 1922, permite inferir otro viaje al norte argentino y probablemente a Bolivia y Perú. Cfr. *Papeles reencontrados. Conservación y catalogación de la colección de dibujos del Museo Castagnino+macro*, Rosario, 2008, p. 50.

¹⁶ “Es la hora del agua fuerte, la de la obscura melodía” escribió Fernán Félix de Amador al referirse a la obra que representaba la última orientación del temperamento de Rodolfo Franco en *Apolo*, año II, n° 9, marzo-abril de 1920, p. 265.

¹⁷ Los títulos de la serie de acuerdo al registro del Museo Castagnino son los siguientes: *Aymaras del altiplano (Bolivia)*, *Mujeres del altiplano*, *Niños aymaras*, *Chichería (La Paz)*, *Caserío (La Paz)*, *Fiesta en Killi Killi (La Paz)*, *La merienda (Killi Killi)*, *Fiesta en Meja Huira (La Paz)*, *San Francisco (La Paz)*, *San Pedro (La Paz)*, *Huancaras (La Paz)*, *Contraluz en San Jorge (La Paz)*, *Casa de los marqueses de Villaverde (La Paz)*, *Leñadores de Mecapaca*, *Tipos de Pucaráni*, *Los parias (Tiahuanacu)*, *Danzarines chiriguano (Copacabana)*, *Nocturno en Copacabana*, *La virgen del lago*, *Las tres cruces (Copacabana)*, *Feria de Copacabana*.

¹⁸ También se ocupó de estudiar piezas arqueológicas, etnográficas y coloniales en los museos de Lima y La Paz haciendo, por ejemplo, bocetos detallados de las iconografías de los quecos.

¹⁹ Transcribo aquí el segundo tramo de las palabras de Noel: “Y es que el artista rosarino al herir las frías planchas de acero con el tajo agudo de su mano sabia, ha comprendido el secreto del enigma que se confía a las piedras y a

los mitos y que los quichuas de hoy, ocultan como mudas efigies de un pasado fabuloso.

Pero ellos también, sorprendidos en su forma y en su expresión; ya en la quietud hierática del ídolo, o bien en el gesto viril de la danza agreste o en el raptó poético de la canción pastoril, han descifrado en un instante indiscreto y revelador el sentido de los misterios olvidados: del rito y de la endecha; del poder y del amor de lo que fue y de lo que ya no es y se desvanece en dolorosa agonía a la espera de los gérmenes de una nueva vida...

Alfredo Guido es un artista cuyo talento y exquisita sensibilidad le permiten despertar estos remotos vestigios de nuestra América tutelar. Su obra está llamada a prevalecer, sus raíces alimentan de las mieles más puras del pasado y su profundo valor emocional la hacen moderna por excelencia y muy digna de llegar más allá de nuestras fronteras.

Es para mí mucha honra e inolvidable recuerdo de mi estada en Rosario, que la conferencia publicada en “El Círculo” vaya hoy ilustrada por el bello talento de un hijo dilecto de esa noble ciudad, que reina con su progreso a las puertas del histórico Paraná como una resucitada Alejandría en el Nilo Argentino”. Noel, Martín, “Durante el siglo XVII florece un tipo de arquitectura hispano-americana” en *La Revista de “El Círculo” de Rosario*, verano de 1924, p. 15.

²⁰ Francés, José, *El Año Artístico 1923/1924*, Madrid, p. 366.

²¹ *Ibidem*, pp. 364-365.

²² Nervi, J. Ricardo, “Presencia de Nicolás Antonio de San Luis en la plástica argentina”, en *Universidad*, n° 59, 1964, pp. 75-76, disponible en la biblioteca virtual de la Universidad Nacional del Litoral. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/4359>

²³ Pagano, José León, *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires, L'Amateur, 1944, p. 479.

²⁴ *La Exposition d'Art Américain-Latin* estuvo integrada por Pettoruti, Xul Solar y Curatella Manes y por un conjunto heterogéneo de “pintores y escultores con propuestas muy disímiles entre sí: desde una Anita Malfatti a Víctor Brecheret y Celso Antonio por el Brasil; Juan M. Gavazzo Bucharcho, Rodolfo Alcorta, Alberto Lagos y Alfredo Guido eran otros de los argentinos, y los uruguayos Pedro Figari, Bernabé Michelena, Carlos A. Castellanos, Pedro Blanes Viale y José L. Zorrilla de San Martín, además de Camilo Egas, entre otros no muy recordados por la historiografía del arte.” Artundo, Patricia, “El viaje dentro del viaje. O sobre la transitoriedad de los lugares-destino” en *Catálogo Exposición Artistas modernos rioplatenses en Europa 1911/1924. La experiencia de la vanguardia*, Buenos Aires, Malba, 17 de octubre de 2002 al 27 de enero de 2003, p. 19.

²⁵ Cfr. Armando, Adriana, “Alfredo Guido y una épica rural” texto curatorial correspondiente a uno de los núcleos de la exposición *Un museo moderno 1937-1945. Arquitectura, coleccionismo y gestión en el Museo Castagnino*, organizada en 2017 por el Museo Castagnino+macro. Disponible en línea: <https://castagninomacro.org/page/exposiciones/id/311/title/Alfredo-Guido-y-una-%C3%A9pica-rural>

- ²⁶ Sobre el itinerario europeo y sus vínculos cfr. Segal, Alicia, “La escultura en Cuyo: Nicolás Antonio de San Luis” en *Cuadernos de Historia del Arte* n° 9, 1970, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, p. 83.
- ²⁷ Ricardone, Natalio, Velloso Colombes, M. J. y Torres Portillo, Julio, *El libro del Rosario*, Rosario, edición de los autores, 1925, s/p.
- ²⁸ Cfr. Armando, Adriana, “Los recuerdos de Alfredo Guido” en Nusenovich, Marcelo y Zablosky, Clementina (eds.), *Testimonios en la historia de las artes de Córdoba y de Rosario*, Córdoba, Brujas/UNC, 2016, pp. 79-117.
- ²⁹ En el IX Salón de Otoño de Rosario, en mayo de 1927, obtuvo el primer premio de figura con el óleo *Retrato de Emilia Bertolé*.
- ³⁰ Cfr. el apartado “La querrela del paisaje y el arte nacional” en Malosetti, Costa, Laura, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, FCE, 2001, pp. 337-346; Wechsler, Diana, “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945” en Burucúa, José Emilio (dir. de tomo), *Arte. Sociedad y política. Nueva Historia Argentina*, vol. I, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 279-288; para reflexiones y recapitulaciones acerca del paisaje cordobés cfr. Zablosky, Clementina, “Fragmentos para una historia del paisaje en Córdoba” en *Separata*, año XI, n° 16, CIAAL/UNR, oct. 2011, pp. 3-20 y Alderete, Ana Sol, “La reconstitución del paisaje de Córdoba como proyecto visual moderno: la mirada de Waisman, Álvarez y Farina en los años cuarenta” en *Avances*, n° 24, UNC, 2014-2015, pp. 45-64.
- ³¹ Guido, Ángel, “Impresiones serranas”, *Argos*, año I, n° 3, marzo de 1926, pp. 49-50.
- ³² La serie *Sierras de Córdoba* compuesta de veinte aguafuertes estampadas en 1928 también fue donada por Rosa Tiscornia al Museo Municipal de Bellas Artes, en 1929, nueve años antes de la donación del conjunto *Motivos del Aльтиplano*. Cfr. Montini, Pablo, *op. cit.*, p. 99. Una parte de la serie integró la exposición *Retórica y metáfora. Paisajes de Córdoba en la colección del Museo Castagnino+macro*, desarrollada en mayo-junio de 2016 en dicho museo y curada por Tomás Bondone, disponible en línea: <https://castagninomacro.org/page/exposiciones/id/88/title/Ret%C3%B3rica-y-met%C3%A1fora>
- ³³ Cfr. Otero, Romina, *Artistas en tránsito. Viajes, tradición y renovación en las artes plásticas en Córdoba durante los años 20*, Bernal, UNQ, 2017. Libro digital PDF.
- ³⁴ En 1926 Marinetti visitó Córdoba y dictó dos conferencias en la Universidad, Pettoruti expuso en el Salón Fasce y comenzó la publicación de la revista *Clarín*. Sobre estos episodios cfr. García, Diego (ed.), *Clarín. Revista de crítica y cultura. Córdoba 1926-1927*. Edición facsimilar con estudios de Paulina Iglesias, Matías Rodeiro, Guillermo David y Ana Clarisa Agüero, Universidad Nacional de Córdoba, 2014; Iglesias, Paulina, “‘Entre ellos, 9 de vanguardia’. Obras de Pettoruti en Córdoba” en *Separata*, Segunda época, año XV, n° 20, CIAAL/UNR, dic. 2017, pp. 5-23.
- ³⁵ Los tres pintores cordobeses participaron en Rosario del V Salón de 1922 y en el VIII inaugurado en octubre de 1925, Francisco Vidal obtuvo el Primer

- premio de figura por el óleo *La mujer del cántaro*.
- ³⁶ *El mantón celeste* de Pedone fue donado por Rosa Tiscornia en 1929 junto con *Vieja hilando* de Francisco Vidal y la serie *Sierras de Córdoba* de Guido antes mencionada, cfr. Montini, Pablo, *op. cit.*, p. 99.
- ³⁷ Cfr. Roh, Franz, *Realismo mágico. Post Expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*, Madrid, Revista de Occidente, 1927 [1925]. Véase también *Realismo Mágico. Franz Roh y la pintura europea 1917-1936*, Valencia, IVAM Centre Julio González/Fundación Caja de Madrid/Centre Atlántico de Arte Moderno, 1997.
- ³⁸ Sobre la recepción de esta modalidad en Buenos Aires cfr. Constantín, María Teresa, “Todo lo sólido se petrifica en la pintura o la re-formulación de la modernidad en Gutierrez, Cúnsolo y Lacámara” en Weshsler, Diana B. (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, del Jilguero, 1998, pp. 157-178 y Wechsler, Diana, “Melancolía, presagio y perplejidad. Los años 30, entre los realismos y lo surreal” en Catálogo Exposición *Territorios de diálogo. España, México y Argentina 1930-1945*, Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2006, pp. 17-33; en Rosario cfr. Fantoni, Guillermo, “Travesías del realismo mágico. Leónidas Gambartes entre la realidad y el ensueño” en *Separata*, año III, n° 5 y 6, CIAAL/UNR, 2003, pp. 1-27 y en Córdoba cfr. Alderete, Ana Sol, “Ante los modernismos metropolitanos: aproximaciones y distancias” en *La Asociación de Pintores y Escultores de Córdoba: arte moderno, emprendimientos institucionales y compromiso social entre 1937 y 1947*, Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de Córdoba, 2019, pp. 73-104, disponible en <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/16506>
- ³⁹ Lozano Mouján, José María, *Figuras del Arte Argentino*, Buenos Aires, A. García Santos, 1928, p. 32.
- ⁴⁰ Los mantones de Manila eran piezas preciadas; fueron parte de la rica colección de indumentaria de Hermen Anglada-Camarasa, cfr. *El món d'Anglada-Camarasa*, Barcelona/Palma, Fundació “la Caixa”, 2007, pp. 180-185. También le interesaron a Montes i Bradley dado el encargo que le realizó a Antonio Berni en 1926, cfr. Fantoni, Guillermo, *Berni entre el surrealismo y Siqueiros. Figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2014, pp. 97-98.
- ⁴¹ Para un análisis pormenorizado de esta obra, sus componentes y el sentido que adquiere en el arte argentino, cfr. Wechsler, Diana, “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945” en *op. cit.*, pp. 271-274.
- ⁴² En el revés de la fotografía Montes escribió que se había corrido la voz de que en una casa desocupada de la calle Lavalleja en Córdoba había fantasmas y que a medianoche los “espantaban”, por esa razón, agrega, “nos fuimos a espantar al fantasma con otro nuestro” que era Nicolás Antonio cubierto con una tela blanca; así se lo ve en la foto junto al amistoso equipo.
- ⁴³ En ese sentido Raymond Williams en “La política de la vanguardia” plantea: “El arte visto como primitivo o exótico pero creativamente poderoso –y

ahora, dentro de un imperialismo desarrollado, accesible de fuentes mucho más amplias, en Asia y África— se considera en varios movimientos diferentes, dentro de esta turbulenta gama creativa, no sólo como ejemplar sino como formas que pueden entrelazarse con lo conscientemente moderno.” Al mismo tiempo, agrega, “se pone un énfasis sin precedentes en los rasgos más evidentes de un mundo moderno urbano e industrializado: la ciudad, la máquina, la velocidad, el espacio —la ingeniería creativa, construcción de un futuro—.” En *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial, 1997, pp. 75-76.

⁴⁴ “flechas para un mañana mejor” en *Directrices*, n° 1, 1929, p. 6. Se presenta como una revista mensual de cultura artística y literaria editada por R.E. Montes i Bradley, J. Romero del Prado y E. Gómez Ibáñez, contiene 32 páginas. No apareció reseñada en Lafleur, Héctor, Provenzano, Sergio y Alonso, Fernando, *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962, pero sí en Pereyra, Washington Luis, *La prensa literaria argentina 1890-1974*. Tomo segundo. Buenos Aires, Librería Colonial, 1995, pp. 135-136. Acerca del estudio de las revistas culturales, problemas y tendencias, cfr. Tarcus, Horacio, *Las revistas culturales latinoamericanas, Giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles*, Buenos Aires, Tren en Movimiento, 2020.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ “esferas exteriores” en *ibidem*, p. 8.

⁴⁷ El art déco se había difundido con la Exposición Internacional de Artes decorativas e Industriales Modernas realizada en París en 1925. Fue un estilo moderno alternativo a las vanguardias que tuvo entre sus fuentes al cubismo y a los mundos coloniales a través de sus materias primas y repertorios formales. Cfr. Catálogo Exposición Fundación Juan March *El gusto moderno: Art déco en París 1910-1935*, Madrid, Edit. De Arte y Ciencia, 2015.

⁴⁸ Cfr. Veliscek, Elisabet, “Temáticas escolares y cultura gráfica: ilustradores y decoradores en la revista Quid Novi? (1932-1934)”, en *Separata*, año XVIII, n° 26, Rosario, CIAAL/UNR, septiembre de 2020, pp. 69-101 y “De la melancolía al horror. Una aproximación a la gráfica de Ricardo Warecki” en *La Trama de la Comunicación*, vol. 20, n° 1, enero a junio 2016, pp. 91-107.

⁴⁹ Coutaret, Manuel, “Nicolás Antonio de San Luis” en *Directrices*, n° 1, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁰ Lombard, P., “Las exposiciones de Antonio Pedone y Horacio Juárez”, en *ibidem*, p. 22.

⁵¹ La cabeza femenina del afiche guarda relación con las imágenes de Kiki de Montparnase, verdadera musa de los años veinte en París retratada por muchísimos artistas, entre ellos Man Ray y Foujita. Cfr. Klüver, Billy y Martin, Julie, *El París de Kiki. Artistas y amantes 1900-1930*, Barcelona, Tusquets, 1989.

⁵² Spratling, William, “Orozco”, en *Directrices*, n° 1, *op. cit.*, pp. 19-20.

⁵³ Reyes, Alfonso, “Dos horas para ti” y Taborda, Saúl, “Lehmann y el arte

mexicano” en *Directrices*, n° 2, 1929, pp. 51 y 56-58.

⁵⁴ “onofrio palamara” en *Ibidem*, p. 39.

⁵⁵ mib, “solo es un paso” en *Ibidem*, p. 38.

⁵⁶ Sobre los textos que integraban la presentación Montes escribió: “este serpentín que aquí recibimos, evidencia una comunión de ideales. “megáfono” y “directrices” en sus órbitas giran vertiginosamente, los cosmos devendrán i la metrópoli porteña ya asustada en su mundo renovado, con la recepción de la onda mendocina, sabrá ahora que la corriente juvenil invade en sus últimos reductos, la enfermiza generación literaria de salón i de peluca.” El dibujo de Palamara, un hombre megáfono en mano, resuelto con formas geométricas y planas, acompaña el carácter de la nota, en mib, “Exposición de la nueva literatura mendocina por el Grupo Megáfono”, *ibidem*, p. 43.

⁵⁷ “el arte nuevo en Córdoba” fue el título que Montes eligió para narrar su experiencia como espectador: “nos trajo ese soplo de renovación que a nuestro apático medio debía algún día llegar”, en mib, “Reflectores”, *ibidem*, p. 65.

⁵⁸ Cfr. Romano, Carolina, “Ideario, Frente y nueva escultura: contextos para un debate sobre arte moderno en provincias” en *Avances*, n° 24, UNC, 2014, pp. 361-375.

⁵⁹ Pagano, José León, *op. cit.*, p. 478.

⁶⁰ Fuentes, Máximo, “Nicolás Antonio de San Luis. El hombre y el espíritu” en *América Libre*, n° 1, 1935, pp. 15-16, disponible en <http://americalee.cedinci.org/portfolio-items/america-libre/>

⁶¹ Dolores Dabat, “Discurso con motivo de la inauguración de los Profesores de Música y Dibujo”, en Shakespear, Isabel (dir. de la publicación), *Escuela Normal de Profesoras N° 2 “Juan María Gutiérrez”*. De 1935 a 1960, Rosario, 1960, p. 94.

⁶² *Ibidem*, p. 95.

⁶³ “Sr San Nicolás Antonio de San Luis” en *Mostacillas*, año 1, n° 3, 1er año de Dibujo, Escuela Normal N° 2 “Juan María Gutiérrez”, 2 de septiembre de 1940.

⁶⁴ Montes i Bradley, R-E, “Mediodía en Nicolás Antonio de San Luis” en *Boletín de Cultura Intelectual*, Libra, año 1, n° 4, setiembre de 1938, pp. 25-26. Otros compañeros de *Directrices* estuvieron en el *Boletín de Cultura Intelectual*, por ejemplo, Oliverio de Allende escribió sobre las naturalezas muertas de Antonio Pedone y Francisco Vidal dibujó algunas viñetas. El bronce *Mediodía* de Nicolás Antonio también fue en 1941 Premio Adquisición “Martín Rodríguez Galisteo” en el XVIII Salón Anual de Pintura, Escultura y Grabado de Santa Fe.

⁶⁵ “Los principios de este nuevo realismo se pueden enunciar de una manera muy sencilla: la pulcritud en el dibujo, la sencillez de las composiciones y la huida de todo aquello que pudiera resultar oscuro o apasionado. Así, con un ojo puesto en el cubismo y otro en los primitivos, uno en lo local y otro en lo internacional, se estableció un estilo que durante esos años conoció un éxito internacional inédito hasta entonces.” En Jiménez Burrillo, Pablo

y Bozal Chamorro, Leyre, “La internacionalización de los nuevos realismos de entreguerras” en Avanzi, Beatrice y Ferrari, Daniela (dirección científica), *Retorno a la belleza. Obras maestras del arte italiano de entreguerras*, Madrid, Fundación Mapfre, 2017, pp. 60-61.

⁶⁶ Cfr. Mouguelar, Lorena, “Plásticos independientes junto al museo. La difusión del arte moderno en Rosario”, texto curatorial correspondiente a uno de los núcleos de la exposición *Un museo moderno 1937-1945. Arquitectura, coleccionismo y gestión en el Museo Castagnino*, organizada en 2017 por el Museo Castagnino+macro. Disponible en línea: <https://castagninomacro.org/page/exposiciones/id/312/title/Pl%C3%A1sticos-Independientes-junto-al-Museo>

⁶⁷ Cfr. Rocca, María Cristina, “Lo facúndico tabordiano en la obra de Alberto Nicasio” en *Artistas y reformistas en la cultura de Córdoba (1933-1943)*, UNC, 2018, pp. 79-104.

⁶⁸ En Italia, Nicolás Antonio: “Coincide providencialmente con la presencia del conocido filósofo cordobés Saúl Taborda, quien acababa de realizar estudios en Alemania y llegaba a la península con el encargo de enviar colaboraciones a la revista argentina *El Hogar*. Russo hizo los retratos que ilustraron los reportajes a los personajes más destacados en el arte y el pensamiento italianos: Benedetto Croce, Luigi Pirandello, Giovanni Gentile, Roberto Bracco.” En Segal, Alicia, *op. cit.*, p. 83.

⁶⁹ Rocca, María Cristina, *op. cit.*, p. 95.

⁷⁰ Más allá de los diferentes nucleamientos y sus respectivas adhesiones estéticas, políticas y gremiales, el álgido período comprendido entre 1937 y 1946, coincidente con la gestión de Hilarión Hernández Larguía en el Museo Castagnino, implicó un afianzamiento general de lo moderno que puede advertirse en las modalidades y los temas de las obras que integraron exposiciones o bien que fueron adquiridas o premiadas por el museo en ese lapso. Cfr. Fantoni, Guillermo, “Elecciones de un museo: salones, premios y otras adquisiciones”, texto curatorial correspondiente a uno de los núcleos de la exposición *Un museo moderno 1937-1945. Arquitectura, coleccionismo y gestión en el Museo Castagnino*, organizada en 2017 por el Museo Castagnino+macro. Disponible en línea: <https://castagninomacro.org/page/exposiciones/id/324/title/Elecciones-de-un-museo%3A-salones%2C-premios-y-otras-adquisiciones>

⁷¹ Ostrovski, David, “Simbolismo en los grabados de Gambartes”, disertación en el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, desarrollada el 23 de agosto de 1964, texto mecanografiado.

⁷² Grela recordó que Nicolás era amigo del pintor Jacinto Castillo e hizo de nexo para su integración a la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes a pesar de estar en una posición política diferente a la del grupo que, en esos años, estaba próximo a la figura de Hernández Larguía. Cfr. Fantoni, Guillermo, *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela*, Rosario, Homo Sapiens, 1997, pp. 39-40.

⁷³ Nervi, J. Ricardo, *op. cit.*, p. 91.

Cómo citar este artículo:

Armando, Adriana, “Dos artistas y algunos recorridos: notas sobre Alfredo Guido y Nicolás Antonio de San Luis”, en *Separata «Creencias y devociones, festividades y costumbres»*, año XVIII, n° 27, Rosario, CIAAL/UNR, diciembre de 2020, pp. 141-182, URL: <http://ciaal-unr.blogspot.com/>

S E P A R A T A

Centro de Investigaciones del Arte
Argentino y Latinoamericano
Universidad Nacional de Rosario