

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 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 eclesíásticas 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

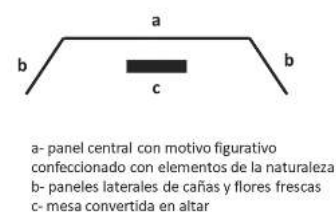


Figura 18: Gráfico que muestra los elementos que componen la estructura de la ermita.



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 rellenos 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 Nastro.

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/>