

S E P A R A T A

Segunda Época
año XVII / n° 25 / diciembre de 2019



El imaginero de la Puna

Ricardo González / Hermógenes Cayo. La estética del desamparo

Javier Campo / Hermógenes y Jorge. Reflexiones y archivo sobre Hermógenes Cayo (1969, Jorge Prelorán)

Lucila Bugallo / Una estética puneña. Las urnas de Hermógenes Cayo, Puna de Jujuy (Argentina) décadas 1940-1960

Entrevista a Sergio Barbieri por Lucila Bugallo / Hermógenes Cayo: un hombre completo

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

Lucila Bugallo* / Una estética puneña. Las urnas de Hermógenes Cayo, Puna de Jujuy (Argentina) décadas 1940-1960

Durante la colonia llegan a los Andes ideas y objetos, objetos que contienen potentes ideas y valores. Así como ingresan nuevas concepciones de propiedad y de producción, de relaciones de trabajo, llegan junto con el cristianismo nuevas maneras de culto, de concepción de lo sagrado y de representación del mismo. Entre estas materialidades, que fueron centrales en la instalación de la doctrina cristiana, llegaron las cajas de imaginero y capillas de santero, es decir los retablos portátiles de santos, santas y vírgenes. Estos, junto a las imágenes de bulto de mayor tamaño y a las pinturas, en tela o sobre las paredes, que conformaban el universo de imágenes y colores del interior de los templos cristianos, constituyeron elementos de gran importancia en la didáctica evangelizadora del cristianismo. Los retablos portátiles, llamados urnas en la puna de Jujuy, tienen además la particularidad de poder ser transportados. A partir del siglo XVII, en una segunda fase del proceso evangelizador, la Iglesia fomentó la relación individual y directa con las imágenes, lo que llevó a que familias e individuos de diferentes sectores de la sociedad colonial, tuvieran sus propios retablos portátiles o pinturas. El ingresar al ámbito doméstico, fuera del espacio colectivo de la iglesia, llevó a que fueran más fácilmente integrados a prácticas locales. Objetos e ideas fueron incorporados a las tramas de prácticas y valores indígenas de distintos modos, generando nuevas concepciones tanto para los cristianos, que intentaban frenar la autonomía de los indígenas en la apropiación de los cultos cristianos, como para los indígenas. José María Arguedas nos habla de una “versión original del catolicismo” que él llama indocristiano.

Los antecedentes de estos retablos portátiles domésticos se encuentran en las capillas de santero y los altares portátiles, propios del arte religioso y popular europeo del siglo XVI, los que a su vez habían surgido copiando elementos de los retablos monumentales de las iglesias del siglo XIII, retablos que en el XVI son concebidos con una estructura arquitectónica. En las gradas de los altares de los retablos de las iglesias, se ubicaban los objetos litúrgicos y las reliquias, que ocupan un lugar central en el Barroco, y que hacen que la imagen adquiera un carácter sagrado. Los retablos portátiles y nichos destinados a la devoción doméstica llegaron a América junto con la conquista, encontrándose varios de ellos en diversos lugares de Sudamérica.

En la complejidad de los entramados coloniales fueron apropiados por poblaciones indígenas, mestizas y negras, pasando a formar parte de la vida cotidiana; en este proceso “sufrieron modificaciones profundas tanto en la selección iconográfica y la factura de las imágenes como en sus condiciones de exposición”. En los Andes los tomaron como nuevas *wak'as*, considerándolos seres potentes y generativos. Es así que en el siglo XVII poblaciones aymara ya utilizaban los retablos. En la región de Cochabamba, Diego Layme, *wak'amayoc*, como encargado de las *wak'as*, ponía los cajones con las imágenes móviles de la Virgen de Copacabana, Santiago y Cristo en un altar y con otros devotos

hacían rituales y cantos esperando la llegada del Espíritu Santo en forma de paloma.

Los retablos portátiles se comenzaron a fabricar en América siguiendo los modelos europeos, existen numerosos ejemplos realizados en el siglo XVII y XVIII en el sur del Perú y en el Alto Perú; solía tratarse de cajas de pequeñas dimensiones en madera tallada o pasta modelada, doradas y policromadas, que en ocasiones se encontraban dentro de otras cajas de plata repujada y burilada. Esta imaginería de factura local se movía por distintas rutas y se distribuía en el ámbito de una gran región, tanto hacia el sur del Titicaca, como en lo que es hoy el sur de Perú; si bien las principales rutas unían la jurisdicción de Jujuy con los centros mineros del Alto Perú (actual altiplano boliviano) también había circuitos muy amplios que la unían a los Andes Centrales y al Bajo Perú, y llegaban al Cuzco y a Lima. Durante el siglo XIX circulaba en el área surandina una producción artesanal de objetos que se conoce como imaginería religiosa, ésta incluía retablos, pequeñas figuras de santos, pinturas y crucifijos, elementos para Todosantos, pero también máscaras e *illas* –figuras pequeñas consideradas sagradas y potentes–, imaginería que estaba destinada a un sector campesino e indígena. En Bolivia, durante ese siglo, hay una proliferación de retablos y cajones de santos en centros rituales, de producción y comercialización, como es el caso de Copacabana. La ruta que seguía la circulación de mercaderías desde el Bajo al Alto Perú para comerciar con el Collao, atravesaba el área de Huamanga, un importante centro de fabricación de cajas de imaginería, y pasaba por Chucuito. Esta circulación alcanzó las tierras altas de Jujuy (noroeste argentino) durante el siglo XIX y una parte del XX, fue así como las cajas que albergaban santitos y vírgenes, en proveniencia de lejanos lugares de los Andes, y en particular de centros de producción del actual altiplano boliviano, llegaron hasta la Puna jujeña; siendo que las poblaciones indígenas y mestizas de las áreas rurales las compraban y encargaban a los arrieros, cambiando los santos y urnas por ganado y productos agrícolas. Si bien no podemos saber si objetos producidos en la zona de Huamanga llegaban a manos de pobladores puneños, esta ruta que vinculaba el sur del Perú con el Collao pasando por el Titicaca, tuvo su importancia. Los arrieros de Huamanga (Ayacucho) compraban desde tres hasta diez retablos para intercambiar por ovejas en otras zonas, este dato nos permite suponer que arrieros de otras zonas andinas también lo hacían. Estos, además de llevar los retablos para intercambiar o vender en otras regiones, tenían los suyos propios: pequeñas cajas de madera dedicadas a San Antonio, patrono de los arrieros (y de mulas y llamas, es decir de animales de carga), que los protegían de los peligros a lo largo de los viajes por los cerros. Los había de muy pequeñas dimensiones para ser llevados en los bolsillos o envueltos en los equipajes de los arrieros y muleros, a modo de amuletos portátiles. En el ámbito jujeño existen gran cantidad de estas pequeñas cajitas con San Antonio, en muchas ocasiones están ubicadas en el interior de otras urnas; aunque los retablos de viaje podían ser de distintas imágenes. Considerando que una de las especialidades económico-productivas de las poblaciones indígenas jujeñas,

tanto en la colonia como en el siglo XIX, fue el arrieraje, es muy posible que los fleteros tuvieran sus retablos.

Vemos entonces que existió en el ámbito regional, y desde el siglo XVII, una producción propia de imagineros o santeros que realizaban cajas e imágenes, algunas como piezas únicas otras como producto de una fabricación en serie, pero de todos modos de factura andina, y que luego eran pintadas a mano de manera individual.

Asimismo, desde la colonia, también los hubo en la Puna jujeña: en una visita eclesíastica de 1702 en Cochinoqa se menciona a Juan Ramos como “indio difunto maestro de hacer retablos”. La fuente no especifica si Ramos hacía retablos para las iglesias o si se trataba de pequeños retablos de uso doméstico, pero en todo caso sabemos que hay un imaginerio local. A fines de ese siglo, en 1798, en Casabindo el cura llama al cacique y manda a quemar seis imágenes de bulto por “la suma de imperfecciones con que les habían pintado” los indígenas. Esto también nos da a entender que estaban llevando a cabo prácticas vinculadas con la fabricación o restauración de imaginería. Es decir, lo que hicieron los santeros del siglo XX. Uno de ellos fue Hermógenes Cayo (1907-1967), santero de Miraflores de la Candelaria, paraje del área rural del departamento de Cochinoqa.

En este texto me propongo tratar sobre los retablos portátiles por él fabricados, deteniéndome en algunas características. El trabajo se basa en fuentes primarias orales, escritas y materiales provenientes de un área del departamento de Cochinoqa, Puna de Jujuy (noroeste argentino), y más específicamente del espacio ligado al pueblo colonial de Cochinoqa y al paraje de Miraflores. Es en este espacio que se conforma una red de personas relacionadas por su devoción, por su vínculo con ciertos retablos, santos y vírgenes y por su participación en las fiestas patronales del pueblo así como por un modo de religiosidad y de concepción de los seres poderosos.



Fig. 1: Urna llamada San Agustín, perteneciente a don Lorenzo Tinte, departamento de Cochinoqa. Foto Lucila Bugallo, 24-06-2017.

Los retablos del Sur Andino

En otras regiones de los Andes este tipo de objeto que nos interesa en el trabajo, de uso y circulación en sectores indígena campesinos de áreas originalmente rurales, son llamados mayormente cajones; así en Perú se habla del cajón *sanmarcos* o *sanlucas sanmarcos*. Es justamente en Perú donde parece surgir este vocablo “culto” de retablo para referir a estos cajones de los santos, conocidos como urnas en nuestra área de este estudio. El estudioso Mendizábal Losack propuso la hipótesis de que los cajones *sanmarcos* utilizados en el siglo XX, comenzaron a tomar su forma a fines del siglo XVIII, y fueron incluyendo, a lo largo de ese tiempo y período, mayor cantidad de imágenes.

Existe una variedad de retablos portátiles o domésticos que se producían en el ámbito surandino, pero su característica principal es que son pequeños cajones de madera, que se cierran con dos puertitas igualmente de madera, presentando una gran elaboración de diseños, colores y pintura en su interior, siendo generalmente el exterior pintado de un solo color, mostrando una suerte de “desinterés” por el exterior del objeto.

Uno de los tipos se trata de pequeños retablos que incluyen varias imágenes –la de la Virgen suele ser la principal– conocidos como chucuiteños o cajas chucuiteñas, es decir de la región lacustre del Titicaca. Se dividen en dos sub tipos: los que “presentan imágenes de media talla dispuestas en el cuerpo central y relieves de imágenes en la parte interna de ambos batientes de la puerta, abierta ésta, el conjunto presenta el aspecto de un tríptico” y los que presentan una única imagen central en media talla dentro de una hornacina generalmente con columnas. Este tipo de cajas o urnas tuvieron una importante circulación hasta la puna jujeña, siendo que actualmente existen aún muchos ejemplares en las casas de la región (Fig. 1).

Me interesa igualmente considerar algunas de las características de los cajones *sanmarcos* (también *sanmarcos-sanlucas*) de la región de Huamanga (Ayacucho, Perú) ya que tienen algunos puntos en común con las urnas que se fabricaron y utilizaron más al sur de los Andes, tanto en el altiplano boliviano como en la Puna de Jujuy. Podríamos pensarlo como dos variantes –la huamanguina y la del Sur Andino– del desarrollo del retablo de uso doméstico en el ámbito popular e indígena. Estos *sanmarcos* huamanguinos toman parte de su forma de las urnas de los santos de los retablos de las iglesias, siendo que algunos tienen la misma configuración de un retablo; adquieren su forma definitiva a fines del siglo XVIII. Las principales características de los *sanmarcos*, que son de madera pintada con colores brillantes presentando una acentuada policromía, es que tienen doble puerta y dos pisos: en el de arriba –mundo de arriba– se ubican los santos patronos de animales (en esa región Santa Inés-cabras, San Marcos-toro, San Juan Bautista-ovejas, San Lucas-león, San Antonio-mulas y viajeros, en ocasiones “Santiago que es el rayo y jefe de los ganados”); en el de abajo –este mundo con sus actividades y relaciones– las pasiones y reunión en el campo. En ambos pisos hay una importante presencia de animales, tanto los criados por los humanos como los que son crías de los cerros, estando el cóndor, *wamani*, en el piso de arriba junto a los santos.

Los *sanmarcos* se fabricaron hasta la década de 1930 con un sentido ritual y mágico; “El carácter mágico-religioso del *sanmarcos* es significativo, ya que es pensando como un objeto sagrado, vinculado a las creencias y valores andinos”. Posteriormente, a partir de la década de 1940 se convirtieron en los retablos de costumbres conocidos como *retablo ayacuchano*, un tipo de artesanía destinada a una clientela urbana. “El San Marcos se saca para poner en las herranzas y también para el llamamiento de los pongos a los cerros, en la cosecha también lo sacan” le explicó don Joaquín López Antay a José María Arguedas. Participa así en el llamado a las montañas para consultas médicas y sobre ganados u objetos perdidos, pero también preside los rituales de la herranza o marca del ganado. Es entonces el *sanmarcos* un objeto/sujeto religioso en un sentido amplio, conjugando los santos católicos con el sentido religioso indígena, cuya religiosidad se despliega en corrales y cerros. En 1963 Mendizábal Losack escribía que el *sanmarcos* en sí mismo, tomado como un universo, es una *wak'a*.

Los retablos portátiles presentes en el ámbito rural de la Puna de Jujuy

Los retablos que se encuentran en la puna jujeña que pertenecen o pertenecieron a las familias de las áreas rurales de esta región, en ciertos casos son de origen boliviano, en otras son de fabricación local y una tercera opción es que algunos elementos, principalmente las imágenes sean recolocados o reutilizados en la conformación de nuevos retablos o nichos. Es decir, imágenes bolivianas del siglo XIX pueden encontrarse en retablos o nichos realizados posteriormente.

El término retablo es el que se emplea en la bibliografía especializada en arte religioso, mientras que en la puna se habla de urnas y urnitas, de santitos y bultos. Este término *urna* empleado en la Puna, es llamativo. El vocablo “urna” designa en castellano una caja de metal, piedra u otra materia que sirve para distintos usos, como guardar dinero, joyas, los restos o las cenizas de las personas muertas, así como las reliquias de los santos; se trata siempre de objetos preciosos. Contener restos de un difunto o reliquias que son parte del cuerpo, es de por sí significativo. Al llamarlas de esta manera pareciera hacerse énfasis en ciertos contenidos, que aunque en el caso de las urnitas puneñas no estén, puede referir a que las imágenes que en ellas se encuentran u otros elementos a ellas asociados, como pelos y vellones de animales criados ubicados en su interior, toman un valor de reliquia. A los santos además se los vela como a los difuntos; en la Puna se dice “velar al santo”, para referir a la fiesta que se le pasa y que comienza la víspera, durando desde la noche anterior hasta su día. En la región de Santiago del Estero “los santos son velados en analogía con los muertos (...) han sido sometidos a un ritual funerario”, siendo que los rituales funerarios “tocan el fondo de la experiencia de lo sagrado”. Estas relaciones analógicas parecen mostrar que los santos son considerados en alguna de sus dimensiones como muertos, antepasados, *mallquis* de los grupos locales o de los grupos domésticos. En la región de Qaqachaka, altiplano boliviano, ciertas prácticas con santos o

imágenes de las iglesias, como sacarlos, servirles comida y bebida y cambiarles la ropa, recuerdan el tratamiento que recibían en el pasado las momias incaicas durante ciertos rituales. Denise Arnold considera que muchos de estos tratos a los santos les otorgan un carácter de ancestro; a partir de estos datos etnográficos, sostiene que el rito de cambiar la ropa de los santos muestra que muchos aspectos del cuidado anterior de los ancestros momificados según las descripciones coloniales, se han aplicado posteriormente a los santos-dioses de las iglesias coloniales. Esto constituye una de las dimensiones de su incorporación a los sentidos andinos de la existencia, perteneciendo tanto los santos como los *mallquis* al universo de lo sagrado y potente, generándose una relación de continuidad entre ambos según las prácticas de diversas sociedades andinas.



Figs. 2a y 2b: Urna de San Antonio de Padua, perteneció a Froilán Tinte, departamento de Cochínoca. Esta urna fue repintada por Hermógenes Cayo. Fotos Proyecto SECTER/UNJU, tomadas por Julio Linares, 8-12-2016.

En lo que hace a las características formales de las urnas, si bien existen retablos portátiles que de alguna manera copian la estructura y disposición de imágenes propias de los retablos de los altares de las iglesias, este no es el caso de la mayoría de los que circularon y se produjeron en la Puna jujeña durante al menos la segunda mitad del siglo XX y que son actualmente utilizados por la gente puneña. Se trata mayormente de cajoncitos de madera, con dos puertitas verticales abisagradas (Figs. 2a y 2b) o una única de vidrio (Figs. 3a y 3b), y, como veremos luego, hay otras al estilo de nichos, que tienen mayor incorporación de vidrio, aunque como señalamos, en la Puna todos, nichos y retablos, son llamados urnas.

Ricardo González propone tres modelos básicos en los que se podría situar a los retablos portátiles y domésticos presentes en la Puna a fines del siglo XX: los vidriados, que tienen sus antecedentes en nichos y cajas que contenían imágenes en el período colonial, especialmente las de vestir, siendo su interior siempre uniespacial; los de paredes ciegas de planta cuadrada o rectangular (que corresponden a los de las Figs. 2a y 2b), que llama urna-camarín; y por último, los que remedan los retablos de las iglesias con calles y cuerpos en miniatura, que llama urna-retablo (Fig. 1), y que serían versiones populares de

los retablos portátiles coloniales, estos son los llamados *chucuiteños*.

Estas urnas de la Puna son pintadas en su exterior e interior, siendo generalmente el interior donde se despliega un mayor desarrollo de los motivos y colores. El color, por su elección y disposición, conforma una "estética del contraste". Además en el interior de la urna se ubica una cantidad de elementos a modo de ofrendas para el santo, lo que constituye una característica principal de estas urnas indígena-campesinas. En algunas hay elementos que podrían acercarnos a la estructura de un retablo: la imagen o imágenes parecen estar ubicadas como en un nicho del retablo mayor de la iglesia, y cuando en el interior de las puertas aparecen colocadas imágenes de yeso de medio relieve, se conforma igualmente una suerte de retablo. Sin embargo, si nos interesamos en el uso puneño de estas urnas, observamos que es el interior lo que cobra mayor relevancia antes que la idea de un objeto que se abre para mostrarse a la manera de un cuadro o tríptico. Cuando una familia tiene varias urnas, al llevarlas a la iglesia para la fiesta patronal, se las ubica conformando un conjunto unido, atado o envuelto, se las "viste" juntas con telas y arcos de flores, estos "atados" de urnas son llamados "altares".

En esta región existe una multiplicidad de santos venerados, en menor medida de santas, siendo que varias advocaciones de la Virgen son de gran importancia. Suelen todos tener una relación con las haciendas, el clima



Figs. 3 a y 3b: Urna perteneciente a familia departamento de Cochínoca. Imagen principal San Juan, a la derecha en el rincón inferior, San Marcos y San Antonio en esquina inferior izquierda (no se lo ve). Fotos Proyecto SECTER/UNJU, tomadas por Julio Linares, 8-12-2016.

y una ubicación en el calendario productivo-ritual, que los inserta en tramas de sentido de gran profundidad temporal. Entre las advocaciones de la Virgen, las más importantes son la de la Candelaria-Copacabana, la Inmaculada y la del Rosario, mientras que las principales santas son Santa Bárbara y Santa Ana. Sin embargo, los más venerados son los santos y entre ellos los patronos de haciendas y animales; San Antonio de Padua (llamas), San Juan Bautista (ovejas) y Santiago (caballos y hacienda en general, es el rayo) son los de

mayor importancia. Es habitual que en las urnas se coloque más de una imagen (de bulto, medio relieve y estampas), las que son incorporadas en distintos momentos; algunas son pequeñas figuras, principalmente de la Inmaculada, al modo de antiguas *illas*. Existen asociaciones recurrentes como las dobles de San Antonio y San Juan, y la triada Santiago, San Antonio, San Juan (Fig. 3).

Las urnas no son objetos estables, más allá de su forma, diseños y colores iniciales, se modifican por permanentes incorporaciones de elementos en su interior, principalmente al momento de las fiestas religiosas, lo que las vuelve materialidades vivas. En los interiores observamos flores industriales de plástico y de tela adquiridas en los comercios de las ciudades, flores de papel realizadas artesanalmente, monedas, estampitas impresas, medallas, escapularios, rosarios, y en los últimos años, suvenires de plástico, papel y tela, que las familias preparan o compran para las fiestas de las que están a cargo y que constituyen, entre otras cosas, una ofrenda dedicada a la imagen. La materialidad del retablo se vincula con concepciones propias de esta población, es decir que encierra sentidos locales. Algunos de estos cambios que van “ocurriendo” en las urnas, señalan a la vez la transformación de preferencias culturales, el empleo de técnicas y materiales, desde la utilización de pinturas industriales a partir del siglo XX hasta la compra de suvenires de plástico en las ciudades. Los distintos materiales, sus colores, formas y el modo en que se articulan en el interior del retablo, expresan parte de las elecciones y predilecciones de estas poblaciones puneñas.

En estas manipulaciones se ven reflejados distintos aspectos de la historia de las poblaciones de la zona, que implica su incorporación en procesos globales, como la movilidad y los vínculos entre las áreas rurales y las ciudades de la zona. Estos movimientos, enmarcados en procesos políticos y económicos regionales y nacionales, han incluido a distintas advocaciones de la Virgen consideradas localmente como distintas vírgenes, y a santos en sus urnas, que han seguido las historias de las familias propietarias y las de sus migraciones. Y en algunos casos estas migraciones y las nuevas identidades, muchas vinculadas con lo urbano, han provocado que muchos santos en sus urnitas sean dejados en las iglesias por sus antiguos dueños o sus descendientes. Uno de los motivos que se aduce es que no hay quien se haga cargo y atienda al santo, porque el santo no es un objeto que se coloca en algún lugar de la casa y se olvida o se contempla con valoraciones estéticas, es una entidad potente que si se la descuida puede generar la decadencia de la familia. Incide igualmente la mayor presencia de grupos evangelistas en la región. En la Puna jujeña los santitos eran objetos-sujetos ligados al ámbito doméstico: se encontraban en las casas de campo y de los pueblos, en los oratorios, piezas específicas para albergar a los santos y en las que se realizaban sus fiestas. Al momento de estas celebraciones o de las fiestas patronales de los pueblos cercanos, entraban en circuitos y movimiento, particularmente en los *misachicos*, cuando eran trasladados en procesión hasta la iglesia (Ver foto 6 Portfolio Barbieri en este dossier).

A partir de la presentación anterior, el trabajo se organiza exponiendo, en primer lugar, algunos elementos contextuales de la producción de Her-



Fig. 4: Virgen con corona, realizados por Hermógenes Cayo. Oratorio Miraflores de la Candelaria. Foto Proyecto PAITi, FFyL, UBA, tomada por Jorge Tomasi, 22-06-2018



Fig. 5: Torito, cabezal para baile de fiestas patronales. Se observan las flores redondas y la vincha propios de las señaladas o marcadas de este tipo de ganado. Realizado por Hermógenes Cayo. Oratorio Miraflores de la Candelaria. Foto Proyecto PAITi, FFyL, UBA, tomada por Jorge Tomasi, 22-06-2018.



Fig. 6: Torito, cabezal para baile de fiestas patronales. Realizado por Hermógenes Cayo en cuero, madera, alambre y crin. Colección Museo de Arte Popular José Hernández, Buenos Aires. Pieza A.7856. Foto MAP.



Fig. 7: Traje de caballito para baile de fiestas patronales. Realizado por Hermógenes Cayo en cuero, madera, alambre y crin, policromía originaria. Colección Museo de Arte Popular José Hernández, Buenos Aires. Pieza A.7854. Foto MAP.



Fig. 8: Urna de San Juan perteneciente a familia de Tinate, departamento de Cochino. Foto Proyecto SECTER/UNJU, tomada por Julio Linares, 8-12-2016.

mógenes Cayo, segundo, las características de las urnas que él fabricaba, para detenernos en el análisis de algunas de ellas y en ciertos elementos de su construcción.

Hermógenes Cayo imaginaba y daba formas en medio de la Puna

Hermógenes Cayo había nacido en 1907 en Miraflores de la Candelaria, localidad situada al sur de Abra Pampa, en la puna de Jujuy a 3600 msnm, donde vivió la mayor parte de su vida. Como la mayoría de las familias de la zona se dedicaba a la cría de animales, en su caso de ovejas; era tejedor y *santero*, como llaman localmente a quienes hacen o arreglan santos y sus urnas. “Yo soy santero de profesión”, “yo me hice solo” contó, diciendo que le gustaba pintar desde niño.

Hermógenes era un puneño “neto”, como expresan en la zona para referirse a quien es bien puneño, y al mismo tiempo un puneño muy particular, no sólo por el hecho de ser santero, que ya implica una excepción, sino porque él había construido un universo de imágenes, colores, un mundo sensorial, que más que representación era y es presencia.

Lo que conocemos de su vida es por una película de cine documental filmada en 1966-67, por el diario de viaje que escribió en ocasión de participar de una caminata de varios meses en reclamo del territorio de las comunidades y por las conversaciones con gente de la Puna, pero también nos acercamos a él a través de los numerosos objetos que fabricó.

De Casabindo, Tambillos, Cochino y Miraflores le solicitaban sus obras, era “pintor de santos, era muy buscado para que les haga santos, les arregle los santitos o levante un oratorio”. La gente de la zona le encargaba trabajos y cuando debía arreglar o “curar” algún santo, solía dirigirse a casa de quien se lo solicitaba. Un señor de Pasajes (paraje vecino a Miraflores) recuerda que su abuelo llevaba los santos para que los repare Hermógenes, tenían un San José que él había hecho; los santos eran de la abuela y ella lo mandaba “Juntaba todo, se lo *quepía* y decía me voy a ver a don Cayo” y se iba caminando. Cuando en la Puna se refieren “al santo”, se está refiriendo al conjunto de la urna con las imágenes en el interior; ese conjunto, como dije antes, también puede ser llamado “bulto”.

Realizó asimismo muchos objetos para su propio oratorio (Figs. 4 y 5). Hacía sus imágenes y otros objetos con madera de cardón, yeso y pintura, incluía vidrio como material principal de la urna, la que también construía con tablas evidentemente recuperadas de cajones. Además de las urnas, en las que las familias que se las encargaban ubicaban sus antiguos santos o vírgenes e incluso sus antiguas urnas, Hermógenes realizaba tallas en madera de cristos en la cruz, de vírgenes, del niño Jesús, así como una serie de objetos: animalitos para los pesebres, floreros, angelitos, nacimientos, cruces para la cumbra del oratorio, mástiles para colocar banderas, navetas para el incienso molido. En la mitad del siglo XX Hermógenes Cayo utilizaba técnicas coloniales: trabajaba con cardón, con maguey, con maderas duras; aplicaba las mismas capas:

madera, pasta (yeso) y pintura. También trabajaba con otros materiales como cuero para los trajes del baile del torito utilizados en las patronales puneñas (Figs. 5, 6 y 7. Ver foto 8 Portfolio Barbieri en este dossier); papel y tela para banderas y banderines que colocaba en el oratorio como en las urnas (Figs. 8 y 34). Además, realizaba dibujos en papel con lápices de colores y témperas, así como collages y pintaba en tela, generalmente imágenes religiosas, pero igualmente paisajes, en estos solía incluir símbolos marianos y patrios (Figs. 9 y 10). En hojalata hizo candeleros y coronas para las vírgenes (Fig. 4) y detalles de urnas. Fabricó un armonio copiando uno antiguo que arregló para la iglesia de Coranzuli, así como un bombo y una caja, estos instrumentos eran para cantarle a la Virgen en su oratorio y en su fiesta. Como la mayor parte de los hombres de la puna, era *telero* (tejedor) (Ver foto 9 Portfolio Barbieri en este dossier); tejía frazadas para las que hacía diseños muy llamativos y hermosos. Para sus urnas también realizaba planos y bocetos, al menos conocemos el que realizó para la urna de sus vírgenes de Copacabana y Luján (Fig. 11. Ver urna fig. 30). Y también como los demás pobladores construía sus casas. Así levantó un oratorio con la particularidad de incluir en el arco de la puerta, detalles arquitectónicos que había observado en la basílica de Luján (Figs. 12 y 13. Ver foto 8 Portfolio Barbieri en este dossier). El oratorio que existe actualmente, lo levantó cuando volvió de Buenos Aires, pero ya existía uno anterior de su Virgen de Copacabana. Con excepción de sus tejidos, el resto de los objetos que fabricaba los pintaba. Realizaba pinturas murales en oratorios y pintó incluso el retablo en la iglesia de Santa Bárbara en Cochinoca (Figs. 14 a y 14b), para el que también realizó un boceto (Fig. 15).

Por fuera de la calidad en la factura de las piezas y de la delicadeza que podemos apreciar en los detalles que él tenía en cuenta, hay un elemento central en la práctica de Hermógenes Cayo: su fe y devoción por la Virgen en particular, y por los santos, Cristo y la historia bíblica en general. Como escribe Arguedas, estos escultores no realizaban solo un trabajo artesanal, “modelaban las imágenes grandes y pequeñas, con fervor religioso”, y toma como ejemplo al imaginero ayacuchano Joaquín López Antay. Hermógenes trabajaba en el patio de su casa en medio de la puna con un sentimiento místico, la Virgen era para él un ser con quien se comunicaba, era como su propia familia. Lo sabemos por el modo en que se refiere a ella y le canta en la película documental, por su testimonio en el mencionado diario de viaje y por lo que cuenta una de sus nietas: Hermógenes falleció en su oratorio donde había pedido le trasladen la cama a los pies de la Virgen. A lo largo de su diario, en el que describe las agotadoras jornadas, el cansancio, el hambre, el trato de la gente en los distintos pueblos y ciudades, nunca deja de hacer referencia a su Virgen de Copacabana, se refiere a ella con devoción y con cariño, dice por ejemplo “la carita morena de mi querida Madre”, le preocupa el lugar donde duerme o no tener una tela para taparla, “y allí dormimos mi Soberana a la intemperie no tengo con qué taparle”.

Los retablos o urnas de Hermógenes: características

Los principales materiales empleados por Hermógenes Cayo son vidrio, madera y pintura sintética; la madera de la caja proviene principalmente de cajones de mercaderías industriales, para las pequeñas tallas que incorpora como parte de la estructura o al interior, utiliza en general madera de cardón. En la circulación de estos materiales debemos considerar dos orígenes principales: desde el norte en proveniencia de Bolivia circulaba una gran variedad de elementos, principalmente en las ferias de intercambio; desde las ciudades del sur de Argentina, llegaban productos de la industria nacional a través del ferrocarril. Cayo iba en ocasiones a Abra Pampa y adquiría allí diversos insumos, el resto los conseguía él mismo en el campo o a través de arreglos con conocidos de otras localidades.

Las urnas que realizó se diferencian de modo notable del resto de las que circulan por las iglesias y patronales puneñas. En palabras de Hermógenes “La urna es una capillita que hacemos para poner las imágenes veneradas”.



Fig. 9: Collage y pintura con témpera de la virgen de Luján, Bandera Nacional, realizado por Hermógenes Cayo. Firmado y sellado año 1950. Alto 52 cm, ancho 37,5 cm. Colección Museo de Arte Popular José Hernández, Buenos Aires. Pieza A.7977. Foto MAP.



Fig. 10: Pintura con témpera sobre papel realizada por Hermógenes Cayo; lleva inscripción que dice: Miraflores Cria (Candelaria): Oratorio de Ntra. Sra. de Luján, Patrona de la Patria en la casa del pintor H. Cayo y su hacienda. Dibujo de H. Cayo, Año de 1955. Alto 48,5 cm. Ancho 63,5 cm. Colección Museo de Arte Popular José Hernández, Buenos Aires. Pieza A-7976. Foto MAP.

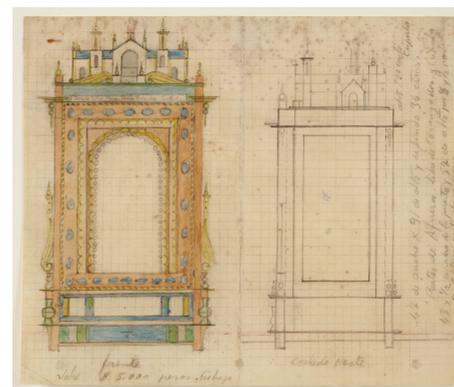


Fig. 11: Boceto de nicho para una imagen con medidas y precios, realizado por Hermógenes Cayo. Lápiz y acuarela sobre hojas cuadrículadas de carpeta escolar. Alto 19,6 cm, ancho 24 cm. Colección Museo de Arte Popular José Hernández, Buenos Aires. Pieza A.7986. Foto MAP.



Fig. 12 y 13: Oratorio levantado por Hermógenes Cayo a fines de la década de 1940, para la Virgen de Luján y de Copacabana. Miraflores de la Candelaria. Foto Lucila Bugallo, 21-08-2017.

Pude identificar 27 realizadas por este santero; de estas, 12 son urnas del tipo vidriadas, 10 tienen tres lados de vidrio y el fondo de madera, 2 tienen los cuatro lados de vidrio; 8 tienen la cara frontal con puerta de vidrio. El resto son urnas de madera, de las cuales 3 tienen vidrio frontal, pero son de menor tamaño o no tienen agregados en la parte superior, y las 4 restantes son urnas de madera con puertitas de madera sin ninguna presencia de vidrio, en las que Hermógenes desplegó, sin embargo, un trabajo de diseño en la pintura, con un estilo en las flores que le es absolutamente propio (Fig. 2), en ocasiones este motivo lo tallaba en la madera (Fig. 8). Esta característica fue identificada por Ricardo González quien señala que las flores, principal motivo decorativo en las urnas que encontramos en la Puna, son tratadas generalmente con un realismo ingenuo, pero que en el caso de Hermógenes “se convierten mediante un proceso de abstracción y sistematización de los motivos en un verdadero patrón ornamental de carácter neutro”. Coincidiendo completamente con la idea de patrón ornamental, pienso que podemos incluso decir que las flores de Hermógenes son su “marca de identidad”, de hecho sus diseños florales son uno de los dos elementos centrales para identificar las urnas por él realizadas, dado que presentan características constantes y constituyen una forma prototípica. (ver figs. 19, 23, 26 y 34). Respecto de las que son más pequeñas y de madera en su totalidad, cabe preguntarse si las fabricó Cayo o si él las restauró repintándolas y aplicándoles sus motivos florales (ver figs. 2 a y 2b).

La segunda característica que diferencia a las urnas que realizó Hermógenes Cayo es la presencia de vidrio, que si bien no es algo propio de él, como lo son sus diseños de flores y las elaboradas partes superiores, es igualmente algo sumamente característico en la construcción de la caja de sus urnas o nichos, lo que queda en evidencia a partir de lo referido sobre las 27 urnas identificadas. La mayoría de sus urnas tiene tres lados de vidrio: el frente y los laterales, mientras que el fondo es de madera (visiblemente tablas recuperadas de cajones); de las dos que conocemos con los cuatro lados de vidrio, una tiene doble cara, es decir tiene dos frentes, y está dividida en su interior por una madera (ver fig. 30). Si bien el vidrio es el material con el que están contruidos muchos de los nichos móviles que vemos en iglesias de grandes centros urbanos, las urnas de la puna eran, como dijimos, pequeños cajones

de madera, del tipo llamado “ciego” o urna-camarín. Otra particularidad del uso del vidrio que hace Hermógenes, es que también pinta sobre este material: aplica sus diseños florales sobre el vidrio, y vemos entonces desplegarse en la transparencia del material, las pequeñas flores en sus distintas variantes (ver figs. 24, 25, 27 y 36).

¿Pero por qué Hermógenes introduce el vidrio en sus urnas? ¿Por qué tiene tanta presencia en sus construcciones? Estas preguntas solo las podemos responder en parte, y las respuestas serán al mismo tiempo hipótesis.

En muchas ocasiones quienes le encargaban la urna, desechaban la antigua de madera, en un afán por modernizarse, y ubicaban el santo o virgen al interior de la nueva de vidrio; en otros casos introducían la antigua y pequeña urna de madera en la nueva urna-nicho de vidrio, como realizó el grupo de devotos congregados en torno a la Virgen de Copacabana de Ojo de Agua, encabezados por su esclavo Higinio Atanacio Guanactolay (ver figs. 23 y 24).

Hermógenes le contó a Prelorán durante las conversaciones que mantuvieron “La gente de por aquí viene trayendo sus imágenes antiguas; dicen que las tienen en la familia desde ya muchos años. Son lindas, pequeñas, son figuras con urnitas bien hechas. Pero la gente de ahora me pide que les haga urnas más grandes para llevar a sus vírgenes y sus santos en procesión”. La práctica de ubicar urnas dentro de urnas no es propia de Hermógenes y la he observado en varios casos, con la diferencia de que se trata en general de



Fig. 14 a y b: Retablo de la Iglesia Santa Bárbara, Cochino. Fotos Lucila Bugallo, 8-12-2018.

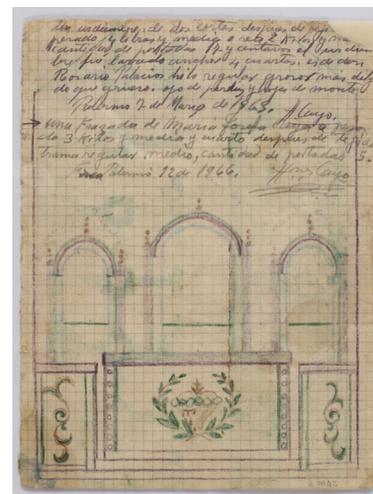


Fig. 15: Boceto retablo de capilla realizado por Hermógenes Cayo. Lápiz sobre hojas cuadrículadas de carpeta escolar. Con anotaciones. Colección Museo de Arte Popular José Hernández, Buenos Aires. Foto MAP.

urnas de madera que contienen otras, bien pequeñas, igualmente de madera.

Es interesante esta importancia del vidrio: a la vez que moderniza vuelve transparente. Y esto sí supone un cambio de importancia. Sugiero que debemos pensar la transparencia junto con las nociones de luminosidad y brillo. Lo brillante es un elemento importante de las estéticas de los Andes, que tiene además fuertes resonancias con ciertos poderes como el del rayo. El interés y preferencia de la gente indígena por objetos de metal y vidrio, fue relevada en otras zonas, observando el gusto por poner en collares y rosarios localmente reconfigurados, cuentas de vidrio y monedas. Los objetos brillosos y la luz parecen haber tenido, desde épocas prehispánicas, un vínculo con las fuerzas inmanentes, estas propiedades de luz se consideran vinculadas con las esencias espirituales, de allí que tengan relación con la transformación chamánica. El mismo Hermógenes dijo "Para hacer el oratorio usé lo mejor. En los arcos puse botellas que chispean a la luz del sol". Entiendo que para él, ese brillo, esos destellos de luz formaban parte de "lo mejor".

Sin embargo, el modo en que el brillo de la luz ha sido considerado en muchas sociedades andinas, incluida la puneña, muestra que esta intensidad no debería estar a la vista en permanencia. Lo brillante, los colores fuertes que vibran con la luz, deben ser guardados y esto en relación con la necesidad de atemperar la buena suerte, hay que prevenir el brillo de los objetos potentes y ambivalentes que genera la poderosa luz del día. La ropa de las mujeres aymara del norte chileno, principalmente de colores oscuros, escondía aún hace



Fig. 16: Detalle parte superior de urna realizada por Hermógenes Cayo, perteneciente a familia Miraflores de la Candelaria. Foto Lucila Bugallo, 24-06-2018.



Fig. 17: Lateral y vista del dosel de urna realizada por Hermógenes Cayo, perteneciente a familia Miraflores de la Candelaria. Foto Lucila Bugallo, 24-06-2018.

unas décadas, los destellos de color y brillo entre los pliegues, "desplegaba destellos de brillo con el movimiento de quien la portaba".

La transparencia del vidrio, el brillo que desprende y la presencia de la luz entran en tensión con la preferencia puneña (y andina) por los envoltorios y los objetos y seres "guardados". Sin embargo, a pesar de su transparencia, el interior de estas urnas también se convertiría en pequeños universos envueltos en flores y otros elementos (ver figs. 23, 25 y 33). En el caso de las antiguas

urnas de madera colocadas en el interior de la nueva urna de vidrio, las capas y los envoltorios son múltiples: la imagen se encuentra dentro de la urnita de madera junto con una serie de elementos que también la envuelven, y esa caja está en medio de un montón de otros objetos al interior de la caja transparente. Ricardo González observó una relación de contenido-continente que se da no solo con las urnas dentro de urnas, sino con la imagen dentro de la urna y ésta en el oratorio, así como la forma de cueva que adquieren las urnas de tipo cerradas o ciegas, con su reducido espacio y cerramiento a la luz, con características que limitan la comunicación interior-exterior. Agregó que en las urnas se manifiesta un sentido de contención.

Hermógenes introdujo el vidrio, modernizando las urnas puneñas y



Fig. 18: San Santiago, San Ramón (izquierda) y San Juan (derecha). La base en la que apoyan, un cajón-limosnero, fue realizada por Hermógenes Cayo. Foto Sergio Barbieri, 1967.

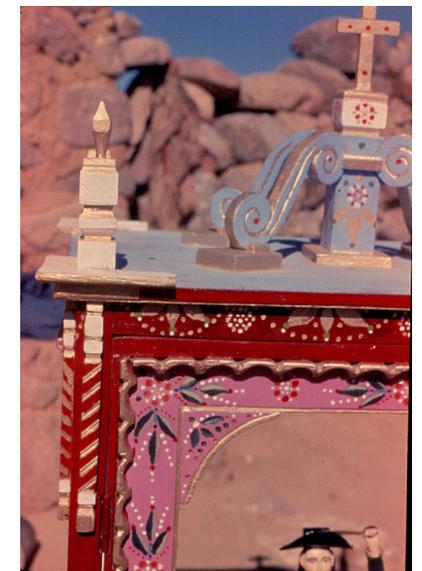


Fig. 19: Detalle de la urna realizada por Hermógenes Cayo, para los santos de la foto 18. Se observa su estilo en el diseño de las flores. Foto Sergio Barbieri, 1967.

creando construcciones vistosas y monumentales. A la vez los usos, prácticas y concepciones puneñas continuaron generando esos universos envueltos, al modo de nidos, de cuevas o nichos, donde vive el santito o la virgencita.

Una tercera característica es la compleja y delicada elaboración de la parte superior de la urna, lo que hace a las construcciones de Hermógenes Cayo absolutamente únicas. Aparecen muchos elementos arquitectónicos: son partes de altares, de retablos o de iglesias; allí vemos pequeñas capillas, torres y pináculos, hornacinas con remates en cruz o en roleos incisos (Fig. 16). En las esquinas superiores suelen tener molduras, además de ménsulas y pinjantes; los pináculos no parecen hechos en torno sino tallados a mano. En ellos, tanto en los de la parte superior como en los que se encuentran en el frente de las urnas, hay orificios en los que se colocan pequeñas banderitas de tela y a veces flores. Algunas pueden contener estructuras en su interior, como la que tiene en el fondo un techito tipo dosel que genera un espacio diferenciado (Fig. 17). En la parte inferior suelen tener cajoncitos que se pueden abrir y que son limosneros, aunque algunos se han perdido (Fig. 18 y 19). Todo el desarrollo constructivo y de elementos presentes en la parte superior "les dan el aspecto de pequeños edificios artesanales decorados para albergar a las imágenes". A

partir de todas estas incorporaciones las urnas adquieren una estructura arquitectónica. “Son capillitas”, dijo Hermógenes.

Algunos de estos elementos y formas, como ciertos ornamentos tallados, por ejemplo los roleos y las columnas, los copió visiblemente del retablo mayor, colonial, de la iglesia del pueblo de Cochinoca (Fig. 23). En cambio las iglesias que conforman la parte superior de algunas de sus urnas (ver figs. 29,



Fig. 20: Fotografía del Malón de la Paz. Hermógenes Cayo va adelante cargando la urna de la virgen. Fuente: Argentina Archivo General de la Nación Dpto. Doc. Fotográficos /INV: 7928-A.

30a y 34), parecen inspiradas en la basílica de Luján y quizás en otras iglesias que puede haber visto en su viaje a Buenos Aires. En mayo de 1946 Cayo participa junto a otros campesinos indígenas de la Puna y de otras zonas, de una marcha en reclamo de las tierras en las que viven y que pertenecieron a sus antepasados, que fue llamado *Malón de la Paz por las rutas de la Patria*. Caminan durante tres meses desde la puna hasta Buenos Aires. En este viaje Hermógenes lleva a su virgen de Copacabana en su antigua urnita. Varias imágenes acompañan a los maloneros, las descripciones de Hermógenes en el diario que escribió, así como algunas fotos que conocemos, muestran a la marcha como una procesión (Fig. 20). En la mayoría de los poblados a los que llegan, entran en las iglesias, en algunas incluso hay misas para ellos y repiques de campanas. El mismo Hermógenes escribe sobre la impresión que le causan muchas de ellas y el impacto mayor que le produce la basílica de Luján (Cayo 2012 [1946]). Más de veinte años después del viaje le dice a Prelorán en 1967 “a mí me ha encantado bastante ver aquella”, describe la basílica de Luján y la Virgen, su ropa y joyas, su camarín. Son imágenes imborrables para él: “Ya cuando yo he vuelto de allá, me he puesto a pensar y digo por más pequeño que sea algo que lleve imitación, medio arco, ojiva. Algo que tenga imitación de Luján. Poner letrerito, cuanto tiene el oratorio, aunque no de plata, no de

oro. Y desde ahí, he vuelto de ahí y ahí he aprendido más a perfeccionarme en la obra que tengo”. (Ver detalles en figs. 12 y 13).

Es evidente que lo que vio en el viaje a Buenos Aires influyó fuertemente en su obra posterior, sin embargo, sabemos que ciertas características de sus urnas como el uso del vidrio, la monumentalidad y la inclusión de elementos constructivos en la parte superior, son anteriores. (Fig. 21)

La historia de algunas urnas construidas por Hermógenes Cayo

Conocemos parte de la historia de algunas urnas construidas por Hermógenes Cayo, nos vamos a referir a cuatro de ellas. El origen y recorrido de dos de ellas constituyen una típica historia puneña; las otras dos, nos remiten a los entramados que incluyeron a los puneños, como Hermógenes, durante el siglo XX.

Las dos primeras, que desde 1969 están juntas, son las urnas-imágenes de una familia, que durante gran parte del siglo XX congregaron a un grupo de devotos. (Fig. 22)

Una de ellas es la de la Virgen de Copacabana de Ojo de Agua, paraje del distrito de Casa Colorada al oeste de Cochinoca, que estaba a cargo de la familia Guanactolay posiblemente desde el siglo XIX, pasando de generación en generación. En febrero de 1950 se hace cargo Higinio Atanacio Guanactolay, quien se refiere a ella como *Virgen Patrona de Copacabana de la Candelaria*, y dice: “de los primeros años de los que se reformó tan bella y preciosa como se lo ve en el día de hoy” (p. 11), con “primeros años” está haciendo referencia a los retoques que en 1943 le hace el esclavo anterior, pero estos retoques son de la antigua urna de madera, ubicada en el interior de la nueva urna, que se le hace en 1950: “la obra (s)era construida por el Pintor Hermogenes Cayo su valor son pesos ciento veinte esto por mano y obra”. Los devotos aportaron vidrio y madera, además de linón color morado y rosa, una sábana, una manta, un pañuelo de seda, corona de diamantes, cola corneta, ramas, florero, mortero y cantidad de flores (pp. 8-9), en línea con la tradición colonial en la que se hacían donaciones a través de las cofradías. La segunda urna pertenece igualmente a este mismo grupo de devotos, quienes se hacen cargo en 1969 cuando deciden “construir una Nueva Capilla en Cochinoca Pueblo destinada a la Virgen del Rosario, a pedido de los asistentes don Higinio Atanacio y esposa Juana Machaca de Atanacio. Esta Capilla también será destinada para la Virgen de Copacabana de la Candelaria de Ojo de Agua”. Aunque no sabemos cuál es el origen de esta segunda imagen, la urna fue evidentemente construida por Hermógenes, en algún momento anterior a 1968. La capilla se concluyó en la década de 1970 y ambas vírgenes fueron trasladadas al pueblo de Cochinoca; donde permanecieron muchos años junto a Higinio y Juana. Fue entonces que ambas vírgenes fueron alejándose de su domicilio rural. Años después pasaron a la nueva generación y actualmente se encuentran en Abra Pampa. En algunas fiestas son llevadas a la iglesia de Cochinoca, donde hace al menos medio siglo participan de las procesiones, y vuelven así a su antiguo territorio.

Son vírgenes e historias puneñas en un caso por su origen y en ambos



Fig. 21: Procesoión pueblo de Cochinoca en ocasión de la patronal 2-02-1967. Las tres urnas que se ven fueron realizadas por Hermógenes cayo. Foto Sergio Barbieri.

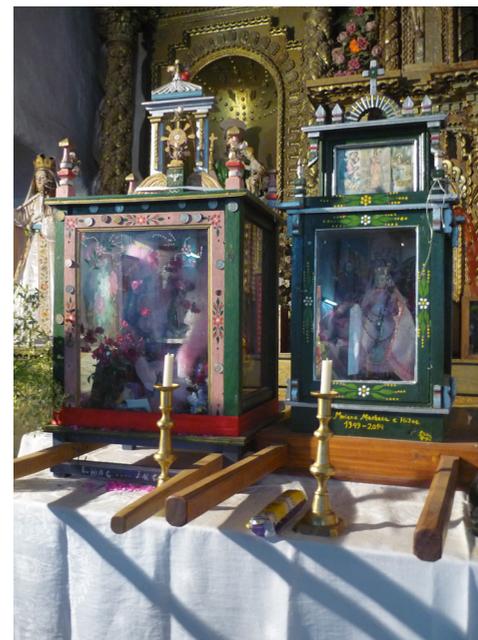


Fig. 22: Urnas de la Virgen de Copacabana de la Candelaria de Ojo de Agua (izquierda) y de la virgen del Rosario (derecha) realizadas por Hermógenes Cayo. Iglesia de Cochinoca. Foto Lucila Bugallo, 23-3-2015.



Fig. 23: Urna de la Virgen de Copacabana de la Candelaria de Ojo de Agua. Se observa una tela exterior y flores en el interior. Foto Lucila Bugallo, 23-09-2016.



Fig. 24: Urna de la Virgen de Copacabana de la Candelaria de Ojo de Agua. Lateral derecho, se puede ver la calcomanía de rosas que se ha colocado en el vidrio y la antigua urna en el interior. Iglesia de Cochinoca. Foto Lucila Bugallo. 23-03-2015.



Fig. 25: Interior de la urna de la Virgen de Copacabana de la Candelaria de Ojo de Agua. Detalle del vidrio pintado y de antigua urna en el interior. Foto Lucila Bugallo, 23-03-2015.

casos por las advocaciones que encarnan y el tipo de devoción y prácticas de las que son objeto. La Virgen de Copacabana de la Candelaria de Ojo de Agua apareció en el campo puneño, precisamente en el ojo de agua, forma parte del conjunto de vírgenes puneñas surgidas de ojos de agua, y de allí fue reuniendo a un grupo de devotos; tenía sus fiestas en su oratorio en el mismo paraje y



Fig. 26: Urna de la Virgen del Rosario, "vestida" para la fiesta de San Juan en el pueblo de Cochinoca. Foto Lucila Bugallo, 24-6-2018.



Fig. 27: Urna de la Virgen del Rosario, "vestida" para la fiesta de la Inmaculada Concepción en el pueblo de Cochinoca. Foto Proyecto SECTER/UNJU, tomada por Julio Linares, 8-12-2016.

también era llevada a las fiestas de Cochinoca. La Virgen del Rosario, si bien no conocemos el origen de esta imagen, es una de las principales advocaciones marianas tradicionales de la Puna junto con la Candelaria/Copacabana y la Inmaculada Concepción. Además Candelaria/Copacabana es posiblemente la Virgen con mayor presencia en la región andina y cuando lleva el segundo nombre, podemos decir que es una Virgen andina. Se trata de vírgenes de la época en que se esperan las lluvias (Rosario) y de verano, es decir de la mitad del año relacionada con la humedad. En la Puna se dice que para Rosario nacen las crías de los *suris* (llamado ñandú en otras zonas de Sudamérica), aves muy vinculadas con la lluvia.

En lo que refiere a las urnas, la de la Virgen de Copacabana de Ojo de Agua –construida por Hermógenes Cayo en 1950– tiene en el interior la antigua urna de madera con puertitas pintadas donde se encuentra la imagen de la Virgen. La parte superior de la urna de 1950 presenta elementos tanto del retablo como del altar de una iglesia, aparecen allí una custodia con ostia rematada con una cruz, cuya base es una estructura escalonada con diseño de flores y con el espíritu santo en forma de paloma, en cuyos lados hay roleos incisos; detrás de la custodia con cruz, y como una suerte de marco, hay una hornacina rematada con roleos incisos que forman un ático, las columnas de ambos costados que forman la hornacina, tienen talladas unas especies de pilas-tras salomónicas, aunque asemejan más bien cordeles que cuelgan; la caja tiene el frente y los laterales de vidrio. La madera que enmarca el vidrio, está pintada

de color rosado mientras que la estructura de la caja es verde; los diseños son flores y pimpollos rojos, blancos y verdes, el vidrio frontal también lleva flores pintadas (Fig. 23).

Además observamos los múltiples elementos que se le han ido colocando: la urna está "vestida" con tela celeste, en los pináculos superiores se colocaron flores y collares, en el lateral derecho una calcomanía de flores tipo rosas de estilo realista (Fig. 24) y alrededor del marco frontal tiene aplicadas monedas, esto al menos desde la década de 1960 (Fig. 21); en el interior una pequeña imagen de la virgen de Luján, dinero, una borla que rodea a la urna antigua en el interior (Fig. 25).

La urna de la Virgen del Rosario imita en su parte superior un retablo de iglesia con una hornacina que termina en un ático semiesférico con rayos cuyo remate es una cruz; en esta hornacina se colocaron estampas impresas de tipo industrial. Al igual que la anterior tiene el frente y los laterales de vidrio. Está pintada en verde con flores amarillas, blancas y verdes; el vidrio frontal original tenía flores pintadas como las del marco; en 2014 fue retocada por L. Vilca, según se lee en la inscripción en la esquina inferior derecha (Figs. 26 y 27).

Las otras dos urnas a las que quiero referir, remiten a la participación de Hermógenes en el Malón de la Paz. Están dedicadas a una virgen que es la patrona de la Nación Argentina y que llega a la Puna desde el sur, y en este caso específico llega a partir de una marcha en reclamo por el territorio. A diferencia de las otras tres y a pesar de ser la Virgen de Luján una Inmaculada, no forma parte de las devociones más antiguas de la Puna, que son de origen colonial.

La primera es la que construyó en honor a la Virgen de Luján y en la que ubicó igualmente a su Virgen de Copacabana –con la que había caminado hasta Buenos Aires y que posiblemente sea una herencia familiar– es para la que había realizado un boceto (Fig. 28). Esta asociación de ambas vírgenes es muy interesante. Contiene además de la pequeña urnita de madera con el relicario de la Virgen, dos Candelarias de medio relieve hechas en molde que provenían de Bolivia, dos láminas de la Virgen de Luján, una de cada lado o cara de la urna; en uno de esos lados está un niño Jesús que hizo Hermógenes, aunque no sabemos si él lo colocó en ese lugar. Escribió en su diario que se llevó "el cuadro hermoso de ella, y sus fotografías de su Santuario de Luján (...) me la compré con todas sus historias para conservar en mi oratorio de Miraflores de la Candelaria cuando me regrese". Esta urna era llevada a Cochinoca en *misachico* para la fiesta de la Candelaria el 2 de febrero (foto 6 Portfolio Barbieri) como vemos en la película de Prelorán. En una carta al cineasta escribe: "También recibí una carta de ud en la que me dice referentes a la peregrinación con la virgen Santísima de Miraflores a Cochinoca la haremos siempre que ella permita, solo personal va faltar para las invenciones, porque están ausentes varios novenantes". Sabemos entonces que esta Virgen, al igual que la Candelaria Copacabana de Ojo de Agua, tenía sus novenantes, es decir un grupo de devotos que se reunían para sus fiestas y traslados. "La sacábamos en todas las procesiones de Cochinoca" le dijo Hermógenes a Prelorán. (Fig. 29).

Es una urna muy fuera de lo común porque además de tener cuatro



Fig. 28: Interior oratorio levantado por Hermógenes Cayo, en primer plano la urna que realizó para la Virgen de Luján. Oratorio Miraflores de la Candelaria. Foto Proyecto PAITi, FFyL, UBA, tomada por Jorge Tomasi, 22-06-2018.



Fig. 30 a, b y c: Urna realizada por Hermógenes Cayo para la Virgen de Luján. Oratorio Miraflores de la Candelaria. Fotos Proyecto PAITi, FFyL, tomadas por Jorge Tomasi, 22-06-2018.



Fig. 31: Cara posterior de la urna realizada por Hermógenes Cayo para la Virgen de Luján, se observa lámina de esta virgen y niño Jesús acostado. Oratorio Miraflores de la Candelaria. Foto Lucila Bugallo, 2-03-2018.



Fig. 32: Parte inferior urna realizada por Hermógenes Cayo para la Virgen de Luján. Oratorio Miraflores de la Candelaria, se observa un nacimiento. Foto Proyecto PAITi, FFyL, tomada por Jorge Tomasi, 22-06-2018.



Fig. 29: Procesión pueblo de Cochinoca en ocasión de la patronal 2-02-1967. Adelante Aurelia Tinte esposa de Hermógenes Cayo. La urna que lleva fue realizada por Hermógenes. Foto Sergio Barbieri.



Fig. 33: Urna realizada por Hermógenes Cayo para la Virgen de Luján, se observan diseños en el marco con imágenes bíblicas e interior de la urna con diversos elementos así como la antigua urnita de la virgen de Copacabana. Oratorio Miraflores de la Candelaria. Foto Proyecto PAITi, FFyL, tomada por Jorge Tomasi, 22-06-2018.



Fig. 34: Urna Virgen de Luján realizada por Hermógenes Cayo. Departamento de Cochinoca. Foto Proyecto SECTER/UNJU, tomada por Julio Linares, 8-12-2016.



Fig. 35: Talla en madera Cristo pastor de almas, detalle parte superior urna virgen de Luján realizada por Hermógenes Cayo. Departamento de Cochinoca. Foto Proyecto SECTER/UNJU, tomada por Julio Linares, 8-12-2016.



Fig. 36: Urna Virgen de Luján realizada por Hermógenes Cayo, se observa diseño de flores pintado en vidrio lateral. Departamento de Cochinoca. Foto Proyecto SECTER/UNJU, tomada por Julio Linares, 8-12-2016.

lados de vidrio, tiene dos caras (Figs. 30 a, b y c, y 31) y en la parte inferior un nacimiento (Fig. 32). Además, en este caso la pintura con la que la decora no son sus diseños de flores sino escenas bíblicas en el marco del frente principal. “Por suerte conseguí buena madera para hacer la urna de la Virgencita de Luján. Y arriba le puse al Señor, con sus ángeles celestiales (...) Esta urna la he hecho grande y fuerte, con columnas y pinturas pequeñas que muestran la vida de Nuestro Señor. Todo eso lo he copiado de los libros”. (Fig. 33) Sus diseños de flores que llamé “marca de identidad”, aparecen sin embargo en los floreros de los costados, en la ropa de los ángeles que custodian a la Virgen de la Candelaria y en el vestido de la virgen, que evidentemente Hermógenes repintó. Las imágenes de las vírgenes no son producción de Hermógenes, pero sí lo son las tallas de María y José (parte inferior), los ángeles que custodian a la Candelaria principal, el ángel rojo con libro abierto, la virgen con el niño detrás de ese ángel (parte central), los ángeles del techo de la urna. La parte superior es uno de los mejores ejemplos de las estructuras arquitectónicas que construía y desplegaba Hermógenes en los techos de sus urnas-nichos.

La segunda la construyó para un medallón de la Virgen de Luján que trajeron los maloneros de su paso por esa ciudad. En la parte superior hay una balaustrada, sobre la baranda apoya la talla de Cristo pastor de almas; colocadas en esa baranda hay banderitas argentinas, como en al menos dos otras urnas construidas por él (Figs. 34 y 35). En medio del techo se levanta una construcción que remeda un retablo con hornacina central y dos laterales, todas con arcos rebajados; la del medio termina en una circunferencia recortada en la madera y una cruz, cada una de estas tres hornacinas está flanqueada por pináculos. El vidrio frontal está enmarcado por unos listones de madera en los que se despliega un diseño floral muy trabajado, donde aparecen las formas prototípicas; los vidrios laterales también llevan flores pintadas formando un arco (Fig. 36).

Conclusión

Las relaciones de las poblaciones puneñas con otras poblaciones aparecen en sus urnas: tanto procesos regionales andinos, coloniales y republicanos como la inserción de la población de las tierras altas de Jujuy en los procesos nacionales argentinos, emergen en las modificaciones que se van plasmando en las urnas de los santos. También afloran en las advocaciones y santos “seleccionados” localmente, selección que implica mayor importancia de algunos, siendo que sus presencias en el lugar, los vinculan con otros lugares donde estos seres también conforman el tejido relacional. Vemos dos niveles de tramas que se articulan: una local en torno al santo, la devoción y sus fiestas, que implica el compartir un mundo material y espiritual a un mismo tiempo, como una afinidad anímica que se afianza en el devenir de las prácticas. Otra regional, macro regional y/o nacional en la que se insertan y vinculan como puntos de un circuito interconectado, estas vírgenes y santos, como seres poderosos que activan y motivan a las poblaciones y las unen en universos de sentidos. Quisiera señalar que esos universos de sentidos son

parcialmente compartidos: así Hermógenes Cayo compartía un sentido de la identidad nacional con poblaciones de la pampa húmeda y en el marco de ese sentido sus vírgenes –las de unos y otros– podían contener significados comunes, y compartía otros sentidos que lo vinculaban con la región de los Andes y su modo de conocer, reconocer y tener santos y vírgenes, a modo de familia y antepasados.

La inserción de las poblaciones puneñas en los procesos económicos, que implicaron la participación en el mercado de trabajo como una mayor incorporación de objetos industriales, también pueden verse en las urnas: los materiales como la pintura sintética y luego el vidrio fueron los inicios de un recorrido que llega hasta la actualidad con la inclusión, en la caja de los santos, de flores plásticas y suvenires fabricados en China.

Las urnas y otros objetos construidos por Hermógenes contienen esta historia de la Puna y sus relaciones, pero contienen asimismo decisiones materiales y estéticas que se formaban en vertientes indígenas y modernas. El caso del vidrio con su componente de transparencia y luminosidad es un ejemplo. Están también los colores, los pequeños objetos al modo de *illas* que tienen una profundidad temporal prehispánica, entre otros. Él en su patio, con su pincel de pelos de animales de la zona, utilizando la pintura sintética de lejanas industrias, activaba las relaciones, que venían anudándose desde la colonia, y hacía surgir una estética nueva y a la vez antigua, que desplegaba sentidos que interpelaban a sus vecinos, y nos interpelan a nosotros hoy.

Los entramados que conforman los santos y vírgenes y las materialidades en las que se va constituyendo la urna o bulto, dan cuenta de los procesos históricos en los que han participado y participan las poblaciones locales. Esa materialidad nos habla igualmente de sentidos estéticos y de valores arraigados y construidos en un tiempo largo.

Agradecimientos

Agradezco al Dr. Ricardo González por haberme facilitado una copia de las notas que tomó don Higinio Atanacio Guanactolay en las décadas de 1950-1960. Mi reconocimiento y agradecimiento al Museo de Arte Popular José Hernández y a todo su personal por su ayuda y amabilidad. Estoy asimismo agradecida con la Dra. Gabriela Sica por su lectura del manuscrito y las observaciones que me señaló, así como por los datos históricos que me facilitó. Las indicaciones, sugerencias y observaciones del evaluador/a del manuscrito proporcionaron asimismo una oportunidad de mejorarlo.

Las conversaciones que a lo largo de 2018 mantuvimos con el Prof. Sergio Barbieri fueron una gran motivación en el desarrollo de esta investigación, de la que este artículo es una parte.

A Elena Cayo, Irma del Valle Cayo, Armando Toconas y Pedro Cayo les agradezco profundamente haber compartido sus recuerdos y emociones conmigo. En memoria de la abuela Fortunata.

Notas

* Lucila Bugallo, Unidad de Investigación en Historia Regional, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy/ Instituto Interdisciplinario Tilcara, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

¹ Los siguientes proyectos de investigación han proporcionado parte de los recursos necesarios para realizar el trabajo de campo para esta investigación: Programa de Apoyo a la Investigación del Instituto Interdisciplinario Tilcara –PAITI. FFyL, UBA. 2017- 2020. Res. (D) N° 2271 (25/08/2017); Proyecto SECTER Universidad Nacional de Jujuy, *Prácticas Sociales y Culturales en torno a los objetos artísticos religiosos. Puna y quebrada de Humahuaca. De la Evangelización a la actualidad*. Código C/0197. Desde 01/01/2016 a 31/12/2019; Proyecto de Investigación Básica, Aplicados, de Transferencia e Innovación Tecnológica, Secretaría de Ciencia y Técnica, Universidad de Buenos Aires. Título: *De objetos, imágenes y ontologías: un abordaje interdisciplinar sobre el rol de la producción plástica del NO. argentino en la constitución de órdenes cosmológicos*. Código: 20020170100321BA. 1/01/2018 a 31/12/2021.

² La denominación “urna” en la Puna jujeña hace referencia tanto a las pequeñas cajas de madera con santos del tipo de los retablos portátiles coloniales como a las cajas vidriadas de un único espacio, al modo de los nichos coloniales.

³ Agradezco a la Dra. Gabriela Sica por esta indicación.

⁴ Arguedas, José María, “Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga” en Arguedas, J. M., *Formación de una cultura nacional indoamericana*, México, Siglo Veintiuno Editores, [1951] 1981, p. 155

⁵ Schenone, Héctor, “Retablos y púlpitos”, en *Historia General del Arte en Argentina*, pp. 213-277, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, Tomo I, 1982, p. 213.

⁶ Gisbert, Teresa, *El universo de los pájaros parlantes*, La Paz, Plural Editores, 1999; *El Retablo Ayacuchano. Un Arte de los Andes*, cat. exp., Lima, Museo Nacional de Antropología y Arqueología/IEP; Mendizábal Losack, Emilio, *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano. Dos ensayos pioneros sobre arte tradicional peruano*, Lima, ICPNA- Universidad Ricardo Palma [1964] 2003.

⁷ González, Ricardo, “Imágenes domésticas y perspectivas culturales” en *Separata*, Año XVI, n° 23, Rosario, CIAAL/UNR, 2018, p. 3.

⁸ González, 2018, *op.cit.*, p. 8

⁹ Abercrombie, Thomas, *Caminos de la memoria y del poder. Etnografía e historia en una comunidad andina*, La Paz, IFEA/IEB/Asdi, 2006, pp. 355-357.

¹⁰ Sánchez y Gracia 2013, citado en Oros Rodríguez, Varinia, *Retablos y Piedras Santos. La materialidad de las wak'as*, La Paz, MUSEF/Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, 2015, pp. 26-27.

¹¹ Ejemplos de estos retablos portátiles americanos son los de la Virgen de Copacabana; como el proveniente del Alto Perú, de madera tallada, dorada y policromada que data aproximadamente del 1700 (colección del Museo de Arte Hispanoamericano Fernández Blanco de Buenos Aires, en Schenone, *op. cit.*, p. 228). Un segundo ejemplo proviene del Cuzco, es de pasta modelada,

dorada y policromada, se ubica en una caja de plata repujada y burilada, y mide 34,5 x 20,6 x 6 cm., está datado entre 1650 y 1700 (colección del Museo de Arte de Lima). En sus puertas ambos tienen otras imágenes de santos, santas y arcángeles; todas las imágenes, incluida la principal de la Virgen, son medio relieves.

¹² Conti Viviana y Sica Gabriela, “Arrieros andinos de la colonia a la independencia. El negocio de la arriería en Jujuy, Noroeste Argentino”, *Nuevos Mundos, Mundos Nuevos*, [En línea], Debates, Puesto en línea el 31 enero 2011, consultado el 07 febrero 2020. URL: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/60560>; DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.60560>.

¹³ *El retablo ayacuchano*, *op.cit.*

¹⁴ Oros Rodríguez, *op.cit.*, p. 27.

¹⁵ Mendizábal Losack, *op.cit.*, p. 130.

¹⁶ Arguedas, *op.cit.*; *El retablo ayacuchano*, *op.cit.*; Sordo, Emma María, “From Sanmarcos to *Retablo*: the Ayacucho retable as a social chronicle” en Dransart, Penelope (Ed.) *Andean Art: Visual expression and its relation to andean beliefs and values*, Brookfield, Ashgate, 1995.

¹⁷ Sordo, *op.cit.*, p. 45.

¹⁸ Sordo, *op.cit.*, p. 34; Mendizábal Losack, *op.cit.*

¹⁹ González, 2018, p. 7.

²⁰ Un ejemplo, entre otros, es el altar de Viaje de la Inmaculada Concepción; de origen boliviano de mediados del siglo XVIII. Se trata de una imagen pintada al óleo sobre metal, ubicada en una cajita de plata repujada y cincelada que se cierra sobre sí misma, dado que sus cuatro lados tienen bisagras y son móviles, al abrirse forman el marco del retablo, al cerrarse es una caja. Museo de Arte Hispanoamericano Fernández Blanco, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

²¹ Conti y Sica, *op. cit.*

²² Archivo del Obispado de Jujuy, visita eclesiástica. Año 1702. snf Agradezco a la Dra. Gabriela Sica el haberme proporcionado esta información.

²³ Archivo Histórico de Jujuy, Colección Ricardo Rojas, Tomo I bis. Libro IV.

²⁴ Paraje ubicado a 20 km de Abra Pampa, capital del departamento de Cochino. Abra Pampa surgió en la segunda mitad del siglo XIX, en 1883, desplazando al antiguo pueblo colonial.

²⁵ Este texto forma parte de un trabajo de investigación sobre Hermógenes Cayo en curso, que aún no está concluido.

²⁶ Las fuentes materiales estudiadas son principalmente las urnas realizadas por Hermógenes Cayo pertenecientes a distintas familias del departamento de Cochino. También he podido consultar la colección de piezas realizadas por Cayo perteneciente al Museo de Arte Popular José Hernández, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

²⁷ Mendizábal Losack, *op.cit.*

²⁸ *Ibidem*, p. 132.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*, pp. 107-108.

³¹ Arguedas, *op.cit.*, pp. 162-164.

³² Sordo, *op.cit.*, p. 33, mi traducción.

³³ *El retablo ayacuchano*, *op.cit.*; Sordo, *op.cit.* De estos retablos no nos vamos a ocupar ya que refieren a otra problemática, que no tiene vínculo, en todo caso directo, con el universo del campo y sus producciones.

³⁴ Arguedas, *op.cit.*, pp. 163, 165.

³⁵ Mendizábal Losack, citado en Sordo, *op.cit.*, p. 36.

³⁶ Diccionario de la Real Academia Española, Madrid, 2017.

³⁷ En la Puna jujeña he observado prácticas y lógicas que revelan un analogismo entre muertos y santos, por ejemplo, viendo el modo como la urna del santo o virgen se constituye en un centro de poder entorno a la cual se teje un linaje y se consolidan posiciones de poder. El modo de envolverlos y “guardarlos”, de brindarles ofrendas, son igualmente sugerentes.

³⁸ Grosso, José Luis, *Indios, Muertos, Negros Invisibles. Hegemonía, Identidad y Añoranza*, Córdoba, Encuentro/Facultad de Humanidades-UNCA, 2008, p.191.

³⁹ Arnold, Denise, “El camino de Tata Quri: historia, hagiografía y las sendas de la memoria en ayllu Qaqachaka” en Arnold, Denise et al. “*Hilos sueltos*”: *los Andes desde el textil*, La Paz, Plural/ILCA, 2007, p. 196.

⁴⁰ Una mujer del lugar le dijo que “cambiar la ropa de los santos es como envolver los bultos de las momias de los chullpas antiguos”, Arnold, Denise, *Los eventos del crepúsculo: relatos históricos y hagiográficos de un ayllu andino en el Tiempo de los Españoles*, La Paz, Plural-ILCA, 2018, p. 370-371.

⁴¹ González, Ricardo, *Imágenes de dos mundos. La imaginaria cristiana en la Puna de Jujuy*, Buenos Aires, Edición Fundaciones Espigas/FIAAR/Telefónica, 2003, pp. 144-145.

⁴² González, 2018, *op.cit.*, pp.144-149.

⁴³ Mendizábal Losack, *op.cit.*

⁴⁴ González, 2003, *op.cit.*

⁴⁵ 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, Editorial Brujas-Grupo Encuentro, 2010, pp.85-102; González, 2003, *op.cit.*

⁴⁶ Su mamá era Emeteria Cayo de Miraflores

⁴⁷ Prelorán, Jorge. *Hermógenes Cayo, el imaginero de la puna*, película documental, 1969.

⁴⁸ *Hermógenes Cayo, el imaginero de la puna*, de Jorge Prelorán, 1969. La película es filmada en 1966-67; Prelorán la concluye y exhibe en 1969.

⁴⁹ Conversación con doña Fortunata, esposa de Francisco Cayo, nuera de Hermógenes. Miraflores de la Candelaria, 2/02/2018.

⁵⁰ Conversación con su nieta Elena, hija de Francisco Cayo. Miraflores, 02/03/2018.

⁵¹ Conversación con el Sr. Quiroga, 26/02/2018. *Quepirse*, del quechua *q'epi*: llevar algo cargado con una menta en la espalda.

⁵² Las maderas blandas son porosas, el cardón tiene unos agujeros llamados “ojos”; para realizar una imagen con este tipo de madera, es necesario aplicar una capa de yeso y lijarla para obtener una superficie lisa que pueda ser

pintada.

⁵³ Entrevista a Sergio Barbieri en este Dossier.

⁵⁴ Conversación con doña Fortunata, *op.cit.*

⁵⁵ Cayo, Hermógenes, *Diario de viaje. El Malón de la Paz por las rutas de la Patria*, Buenos Aires, Museo de Arte Popular José Hernández, 2012 [1946], p. 33.

⁵⁶ Conversación con Eduarda Cruz, Cochinoca.

⁵⁷ Arguedas, *op.cit.*, p. 156.

⁵⁸ Cayo, *op.cit.*, pp. 15, 17.

⁵⁹ Conversaciones con Jorge Prelorán. En proyecto editorial Prelorán, *Hermógenes Cayo. Soy santero de profesión*, 2007, p.152.

⁶⁰ Es común que las urnas contengan flores pintadas, principalmente en el interior de las puertas de madera; he podido identificar algunos estilos que podrían ser propios de otros santeros.

⁶¹ González, 2003, *op.cit.*, p. 148.

⁶² Agradezco a la Dra. María Alba Bovisio por sus indicaciones sobre la caracterización de las formas prototípicas.

⁶³ En este artículo no me extenderé sobre los diseños de las urnas realizadas y repintadas por Hermógenes. Ese es tema de otro trabajo, aún en elaboración.

⁶⁴ González, 2003, *op.cit.*

⁶⁵ Conversación con Sergio Barbieri en su casa, marzo 2018.

⁶⁶ Conversaciones con Jorge Prelorán. Proyecto editorial, *op. cit.*, pp. 148-151.

⁶⁷ Bugallo, Lucila, "Quipildores: marcas del rayo en el espacio de la puna jujeña", *Cuadernos N° 36*, pp. 177-202, San Salvador de Jujuy, Ediciones UNJu, 2009; Ferraro, Emilia y Quinatoa, Estelina, "De cuentas, monedas y rosarios. El sentido de la luz, el esplendor y lo sagrado en los Andes del norte, en Ferraro, Emilia, *Materialidades, cuerpos y saberes. Etnografías escogidas*, Quito, Abya Yala, 2018, p.105.

⁶⁸ Ferraro y Quinatoa, *op.cit.*

⁶⁹ Saunders, Nicholas, "Stealers of light, traders in brilliance. Amerindian metaphysics in the mirror of conquest", *Anthropology and Aesthetics*, n° 33, 1998, pp. 225-252.

⁷⁰ Conversaciones con Jorge Prelorán. Proyecto editorial, *op. cit.*

⁷¹ Dransart, Penelope, "The sounds and tastes of colours: hue and saturation in Isluga textiles", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], consultado el 28/09/2016. URL: <http://nuevomundo.revues.org/69188>, 2016, p. 7. Mi traducción.

⁷² González, 2003, *op.cit.*, pp. 148, 152.

⁷³ Conversaciones con Sergio Barbieri

⁷⁴ González, 2003, *op.cit.*, p. 146.

⁷⁵ Esta hipótesis surge en parte de las conversaciones con Sergio Barbieri (marzo-julio 2018); se apoya también en lo que el mismo Hermógenes expresa y en los detalles que ha incluido en su oratorio.

⁷⁶ Cayo, *op.cit.*; Bugallo, Lucila, "Santos y vírgenes en la trama del territorio

puneño" 2017. Inédito.

⁷⁷ Prelorán, 1969, *op.cit.*

⁷⁸ Una urna de Hermógenes Cayo anterior a 1946 presenta estas características. En una foto presentada por Ricardo González (2003) pudimos observar el año 1944 en el frente de una urna-nicho. Es la misma que carga la señora vestida de negro (la Fig. 21).

⁷⁹ Bugallo, 2017, *op.cit.*

⁸⁰ Esta información la conocemos gracias al libro escrito por Higinio Atanacio Guanactolay desde el año 1950 hasta mediados de la década de 1970; se trata de una suerte de libro de cofradía ya que refiere al grupo de devotos que se congregaban en torno a la Virgen de Copacabana de la Candelaria de Ojo de Agua (Casa Colorada, Cochinoca, puna de Jujuy). Citado en González, 2003, pp. 139-141.

El libro se compone de las anotaciones de Guanactolay y de actas que va labrando junto a los devotos en las que se detallan las fiestas que se pasan para la Virgen, las ofrendas que se le hacen, los devotos y alféreces de las fiestas de cada año. Los números que iré indicando corresponden a los que el mismo Higinio consignó en el cuaderno.

Una copia de este libro me fue facilitada por el Dr. Ricardo González.

⁸¹ En 1950 Higinio Atanacio Guanactolay se refiere a ésta como proveniente de los "ante abuelos de antes" lo que puede significar que viene de los tatarabuelos.

⁸² Desde ese momento hasta aproximadamente la década de 1990 él y su esposa, Juana Machaca, se convierten en los síndicos.

⁸³ En la Fig. 21 se la puede ver: es la segunda urna que aparece en la foto, lleva banderas argentinas.

⁸⁴ Conversaciones con el nieto de Juana Machaca. Junio 2018.

⁸⁵ Bugallo 2017, *op.cit.*

⁸⁶ Esta afirmación se basa en mis propias observaciones en un amplio territorio de la Puna, y es también expresado por González (2003).

⁸⁷ Bugallo 2017, *op.cit.*

⁸⁸ Cayo, *op.cit.*, p. 33.

⁸⁹ Extracto de carta escrita por Hermógenes Cayo, fechada en Cochinoca el 4 de noviembre de 1966 y enviada al Sr. Jorge Prelorán a Tucumán. Esta carta me fue donada por el Prof. Sergio Barbieri quien la tenía desde que Hermógenes se las envió.

Las invenciones es el modo en que se llamaba antes a los bailes para las imágenes: torito y caballeros, suris o samilantes y cuartos. La gente anciana sigue nombrándolos de este modo.

⁹⁰ Conversaciones con Jorge Prelorán. Proyecto editorial, *op.cit.*, p.163.

⁹¹ *Ibidem.*, pp.160-162.

S E P A R A T A

Centro de Investigaciones del Arte
Argentino y Latinoamericano
Universidad Nacional de Rosario