

ARTE RUPESTRE SOSLAYADO: LOS GRABADOS COLONIALES DE LAGUNA COLORADA - 8 HERMANOS (JUJUY, ARGENTINA)

Alicia Ana Fernández Distel *

RESUMEN

Se continúa con las consideraciones teórico-metodológicas en relación con la selección de evidencia documental al momento de realizar estudios de arte rupestre. El soslayado de datos viene repitiéndose en la arqueología regional del NOA, no superando las nuevas generaciones de arqueólogos, las trabas heurísticas de los maestros.

Que ha existido arte rupestre en la Colonia es un hecho aceptado a nivel continental. Sin embargo, la tendencia a considerarlo graffitis, sigue teniendo eco. Acá se documenta un panel de Laguna Colorada, Yavi, frontera argentino-boliviana, a través de una foto tomada por P. Krapovickas en 1970, jamás publicada. Luego, se fecha el componente colonial del panel gracias al hallazgo de un escudo de armas con año calendárico exacto en cuanto a su confección. Está tallado en la misma roca que los petroglifos. Tal evidencia se halla en la cercana Bolivia. Ambos elementos, iconográficamente, se inscriben en el barroco europeo del siglo XVIII. Por lo demás, el arte sacro de Yavi también es caracterizable como barroco jesuítico.

Palabras clave: iconografía - arte colonial - petroglifos - escultura - canteras.

ABSTRACT

In this paper, theoretical-methodological considerations regarding the selection of documentary evidence when studying rock art are considered, specifically the eluding of motifs. The elusion of data continues to take place in the regional archaeology studies of NW Argentina, where the new generations of archaeologists are not able to get through the heuristic obstacles of their teachers.

The presence of Colonial rock art has been accepted throughout the continent. However, there is still a tendency for this rock art to be considered as graffiti. A panel from Laguna Colorada, Yavi, in the Argentinean-Bolivian border, is documented here, with two unpublished photos

* Centro de Estudios Indígenas y Coloniales, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy-CONICET, Otero 262, 4600 S. S. de Jujuy. E-mail: fernandezalicia@imagine.com.ar.

taken by P. Krapovickas in 1970. The Colonial component of that panel was dated, thanks to the discovery of a coat of arms with the exact calendar year regarding its creation. It is engraved in the same kind of rock as the petroglyphs. Similar evidence is present in Bolivia. Both elements are iconographically registered in the European baroque style of the 18th century. Likewise, the sacred art of Yavi is also characterized as Jesuitical baroque style.

Key words: iconography - Colonial art - petroglyphs - sculpture - quarry.

INTRODUCCION

Aquí se describirá una pieza escultórica en bulto, de naturaleza compuesta y para empotrar (el escudo del Marqués de Yavi) con una fecha bastante cierta de confección (1700) y unos grabados rupestres de la zona de Yavi en los que se ven jinetes de alcurnia, posiblemente de la misma época. Lo primero está en territorio de Bolivia, lo segundo en Jujuy, Argentina, distanciadas las evidencias por escasos 57 Km. (Figura 1). Ambas expresiones están comprendidas en la otrora posesión del Marqués Juan José Campero y Herrera. El soporte de las obras artísticas es el mismo: arenisca de

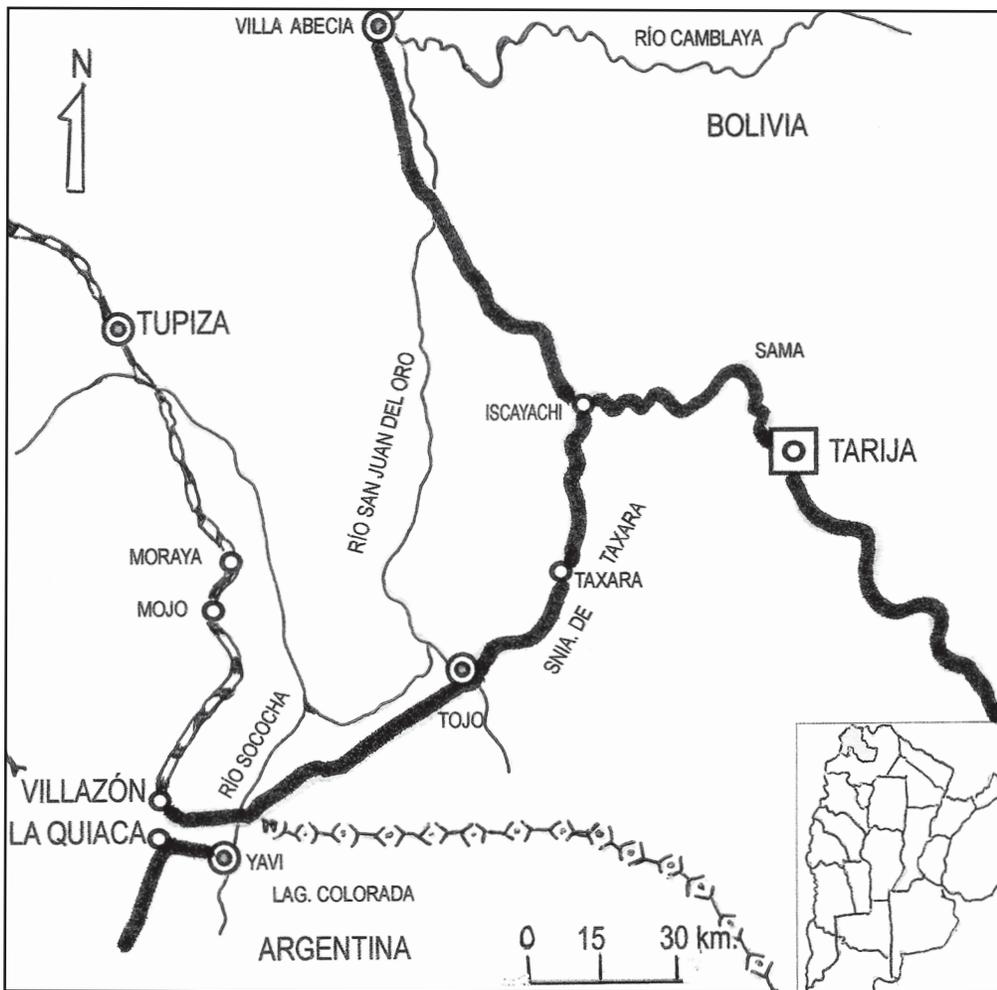


Figura 1. Ubicación de los dos lugares citados, uno en Bolivia (Tojo), otro en Argentina (Laguna Colorada o también 8 Hermanos).

una formación geológica que secta de norte a sur las jurisdicciones de Tarija (provincia Avilés, Bolivia) y de Jujuy (departamento Yavi, Argentina).

El primer elemento puede considerarse inédito, producto de nuestros trabajos como investigadores del CONICET en la década de 1990. El segundo fue registrado por el arqueólogo Pedro Krapovickas a través de unas fotos blanco y negro con un epígrafe de su puño y letra, que quedaron archivadas en el Museo Arqueológico Provincial de Jujuy. Estas fotos sirvieron a L. Alfaro de Lanzone (1972) para presentar una ponencia en el 40° Congreso Internacional de Americanistas de Roma-Génova, titulada “La figura humana dentro del arte rupestre del área puneña”. Es evidente que para redactar ese artículo, la arqueóloga “calcó” las fotos mencionadas, pues los dibujos se presentan con la misma distorsión que las tomas de Krapovickas.

En el año 2009 volvimos al yacimiento que posee varios nombres: Cordón 7 hermanos y Cerro Colorado (Alfaro de Lanzone 1972), Laguna Colorada (Fernández Distel 1971, 2001, 2004), 8 Hermanos (Krapovickas 1961), SJUJ YAV 11 (Fernández Distel *et al.* 1991) y comprobamos que los 4 jinetes¹ estaban intactos y tal como los había fotografiado, pero no publicado (¿por no confiables?) por Krapovickas (Figuras 2 y 3).



Figura 2. Vieja foto de P. Krapovickas, conteniendo al pie anotaciones del autor.



Figura 3. Otra vieja Foto de P. Krapovickas, conteniendo al pie anotaciones del autor.

LO BARROCO EN LAS PIEZAS

La etimología de la palabra “barroco” es oscura. Lo que es más claro es el contenido que, en historia del arte, se le da al término. Se trata de una modalidad artística patente en la escultura, pintura y arquitectura de los siglos XVII y XVIII que surge en Europa como reacción al clasicismo que caracteriza el renacimiento. El barroco busca la exaltación de la forma, con ornamentaciones generosas y fórmulas estereotipadas que se repiten aún a grandes distancias.

Así el barroco europeo encuentra parangón en la América española y se expresa con insistencia en altares de iglesias y en retablos de santos. Ello porque en los retablos puede el artista barroco llevar la arquitectura a nivel pequeño, el retablo es concebido como una estructura de arquitectura. Lo mismo parece ocurrir con el escudo en 5 piezas, a empotrar, que describiremos. El elemento rector es el cuadrángulo con las armas del Marqués que establece relación con los restantes 4 elementos que lo circundan y que ayudan a reforzar la idea de hegemonía de la noble familia Campero.

Todo sobre las obras

La existencia de un escudo de arenisca (Figura 4) con las armas de la Casa del Barranco (por extensión de Tojo) lo anunció Campero Paz (2007) sin, evidentemente, haberlo visto, porque la pieza consta de 5 partes o “eslabones” y no sólo uno, a saber:

- A) Cabezal con figura de yelmo, 45 cm de alto por 86 cm de ancho.
- B) Leones rampantes para los lados, 70 cm de alto por 40 cm de ancho.
- C) Cuadrángulo central, 70 cm de alto por 62 cm de ancho (Figura 5).
- D) Panoplia inferior, 45 cm de alto por 85 cm de ancho.



Figura 4. Escudo completo del Marquesado de Tojo, realizado en arenisca roja, en cinco secciones.
Reconstrucción de Justa del Milagro Tejerina sobre fotos de la autora.



Figura 5. La pieza central del escudo, fotografía de la autora.

Son piezas espesas que agregan al relieve varios centímetros más que serían para el empotrado. Son representaciones que reúnen las tres condiciones técnicas que debe tener una escultura según Taboada (2002): técnica de modelado por extracción, volumen o tridimensión e intención estética. Por caer el modelado (la talla) en el orden de la extracción (y no la adición de material) se les define como bajorrelieves.

En el cuadrángulo central se diseñó un escudo dividido en cuatro cuarteles. La cruz que divide termina en sus 4 extremos (de idéntico largo) en oropeles. Por ende, se le puede identificar como la Cruz de la Orden Militar de Calatrava (España), a la cual pertenecía el Marqués. El primer cuartel dentro del campo de la cruz tiene 5 flores de lis pequeñas; el segundo, 8 aspas más un árbol central con un lebril al pie; el tercero tiene un árbol con dos leones sentados. Finalmente, el cuarto tiene simplemente tres palos. Bastante ilegibles, en la panoplia inferior, están estos elementos: partezanas o alabardas, lanzas y espadas, un círculo dentro del que se ubicó la cabeza de un moro y un brazo armado.

En el año 1996, hallamos las 5 piezas en la trastienda de la iglesia de Tojo. Para el año 1997 ya habían sido trasladadas a Tarija, informándonos que estaban depositadas en la bóveda del Banco Central.

Los informantes de 1996 explicaron que las 5 piezas de arenisca habían sido halladas hundidas en la tierra arable, por el frente de lo que había sido la Casa del Marqués en Tojo. También nos explicaron que en la serranía de arenisca roja que está por enfrente de Tojo hay canteras de esa misma piedra.

La presencia del grabado de jinetes enjaezados “a la española” en el marco del yacimiento arqueológico de Laguna Colorada (Yavi), fue anticipada por Lidia Alfaro de Lanzone (1972).

Krapovickas (1961) demuestra haber conocido bien el lugar del momento que el grueso de sus trabajos los realiza en Cerro Colorado, prolongación tipo *antigal* o *pucara* del sitio de arte que está junto a la Laguna Colorada. Justamente porque a P. Krapovickas le interesaba verificar todo lo relativo a la cotideanidad y la cultura material mueble (incluidos enterratorios, de los que halló varios) de los artistas que elaboraron los petrograbados. Cabe acotar que con las dos palabras colocadas en cursiva se señalan en la región de los Andes Meridionales a los lugares permanentes de asentamiento, defensa y funebria.

El petroglifo del panel de Laguna Colorada, en su parte baja, en contacto con los sedimentos del lugar, tiene grabados cuatro jinetes. El tamaño no es grande (entre 24 y 29 cm de alto) y la talla es difusa. Las representaciones pueden ser interpretadas como caballos elegantes, aparentemente de raza árabe con el cuello largo y curvado y extremidades gráciles, en posición de galope. De haberse representado al “petiso” o “caballo criollo”, el animal habría sido más retacón. Tres de los jinetes llevan un estandarte cruzado en sus dos diagonales, portado en mano derecha y en alto. Todos están en una misma línea y se dirigen hacia el norte, izquierda del panel, hacia Yavi y/o Bolivia. Los caballos tienen las cuatro patas talladas aunque la perspectiva es biangular y distorsionada (Bednarik 2001). Se ven, con este tipo de perspectiva, las dos orejas a la par. La cola es curvada, levantada, larga. Los dos últimos jinetes tienen penacho en la cabeza, tal vez adherido a un yelmo, que es difícil de reconocer en la representación. También se hace difícil entender lo relativo a estribos y piernas de los personajes.

EL CONTEXTO DE DIBUJOS DEL PANEL EN SU TOTALIDAD

El panel está en el sector sur del yacimiento Laguna Colorada. Los dibujos comienzan a 0,30 m del piso generalizado del lugar y cubren una superficie de 1,90 por 1 m (Figura 6). Con una inclinación de 45° miran hacia el oeste, gozando de sol de tarde. El soporte tiene una forma de triángulo equilátero en cuyo ápice sobresale el grabado de un sol. La mitad superior del triángulo es la más patinada, lo que produce que las figuras resalten. Todavía ocupan este sector los



Figura 6. Panel XX de Laguna Colorada. Detalle de los tres primeros jinetes que se hallan reunidos en un plano continuo (foto F. R. Valdez, año 2009).

siguientes elementos: un sol más pequeño, tres guardas geométricas de picado lleno, tres camélidos simplificados, dos jinetes al estilo indígena (verbigracia como en Sapagua o Huachichocana IV-V lugares de Jujuy que se han hecho emblemáticos por representar el enfrentamiento entre el indio y el español)², un antropomorfo de frente con un gran adorno en la cabeza y un fitomorfo.

La franja más baja está dedicada a los 4 jinetes-soldados españoles. El último queda fuera del triángulo ideal que es el soporte (Figura 7). La faz de arenisca es rugosa y si lo inferior está menos patinado se debe al golpe continuo del agua en la base del panel. El grabado es tenue, poco profundo en toda la extensión de la superficie descrita.



Figura 7. Panel XX de Laguna Colorada. Detalle del último jinete que se halla aislado de los anteriores por una importante grieta, posiblemente anterior a la realización de los dibujos (foto F. R. Valdez, año 2009).

INSERCIÓN DE LAS OBRAS EN UN AREA ETNOGRÁFICA DE INVESTIGACIÓN

Quien con más detalle se ha dedicado a la cuestión es M. Gentile. Es importante penetrar en el tema para dilucidar la raíz étnica de los artistas. Sin mayores análisis podría pensarse que el arte rupestre con motivos españoles fue realizado por “indios” de las encomiendas de Casabindo y Cochinoca que el antecesor del Marqués incorpora a mediados del siglo XVII (Gentile 1998).

Pero, también, está claro que los nativos que más contribuyeron a las empresas de la familia fueron los Chichas (de hecho en la Bolivia actual quedó una provincia con este nombre en la región fronteriza con Argentina). Se complica la situación si se observa que Gutierre Velásquez de Obando obtiene en 1602 la especial concesión de “conseguir yanaconas capturando indios vagabundos, ni visitados ni empadronados” (Gentile 1998:395). Tal intromisión de raíces étnicas insospechadas, se ve en el censo colonial de 1778-1779 que arroja un Yavi con cantidad de forasteros, discriminables en esclavos, negros, mulatos y mestizos, además de indios (Rojas 1913).

De hecho, el mismo censo muestra que el Curato de Yavi es el más poblado de la ahora Puna Argentina. Gil Montero (2006:71) retoma el tema demostrando que en Sud Chichas había

abundantes indios originarios con tierras (es decir que no estaban en total indefensión) y que convivían con “forasteros y originarios sin tierras”.

En las probanzas de estos españoles que venían de fundar Tarija (Bolivia) figuraban caballos, arcabuces, cotas y armas en general (Gentile 1998). Este patrimonio evidentemente fue plasmado en el arte rupestre hispánico de Laguna Colorada (Yavi). Tal vez, la escena de los 4 jinetes directamente se relacione con la gesta de la fundación de Tarija.

Si el grabador fue un Casabindo de la encomienda de los Campero (Madrado 1982; Campero 2006), un Chicha o un Yanacona –indio trabajador y nómada (Konetzke 1972)–, es difícil de precisar. Lo interesante es constatar que la familia a la cual servía le asignó tareas en las canteras de Yavi y Tojo y que dispuso de instrumental de picapedrero, de buen acero. El escudo debió elaborarse en el mismo Tojo; tal vez por manos más expertas.

CANTERAS EN LA FORMACIÓN PIRGUA

Las areniscas rojas utilizadas en las obras pertenecen a la Formación Pirgua del Grupo Salta del Cretácico, Era Mesozoica. Pirgua se da en la llamada Cordillera Oriental de la cual forma parte la cadena de los “7 hermanos” que cobija al pueblito de Yavi. Si se cuenta de norte a sur, el paraje emblemático del marquesado estaría junto al “primer hermano” y el paraje Laguna Colorada al pie del “séptimo hermano”, aunque los picos no sean 7 sino 8 (Figuras 8 y 9).

Desde la frontera argentino-boliviana hacia el Sur se da un rosario de sitios de grabados rupestres, de todos los períodos. Los mismos siguen el rumbo de los afloramientos que en líneas generales es Norte-Sur. Muchos yacimientos se combinan con canteras actuales de lajas, como es el caso de Laguna Colorada que brinda las lajas que se ven en las veredas de La Quiaca.

Lajas de la Formación en cuestión son tomadas para actuar de lápidas (grabadas artesanalmente) en cementerios cristianos como los de Sococha (Modesto Omiste-Potosí, Bolivia), Tabladitas



Figura 8. Vista del Cerro 7 Hermanos, Yavi. Foto de la autora.



Figura 9. Vista de los afloramientos bajos que contienen el panel XX en el Cerro 7 Hermanos, también llamado “Panel Krapovickas”. Foto de la autora.

(Cochinoca) y Uquía (Humahuaca), los dos últimos en Jujuy, Argentina. Describimos el fenómeno en “Catálogo del Arte Rupestre: Jujuy y su región” (Fernández Distel 2001) donde se demuestra que la asociación grabados arqueológicos-Formación Pirgua también se da en Bolivia. Lajas de esta formación fueron aplicadas también a las aceras del casco antiguo del pueblo de Yavi, sede del Marquesado, lo que prueba que las canteras para el siglo XVII ya estaban activas. La relación del hombre, en todos los tiempos y circunstancias, con esta calidad de roca es, por lo tanto, importante de mencionar.

SOSLAYAR, LOS PORQUÉS

¿Porqué cabría suponer que acaeció un soslayado³ de datos en relación con el arte rupestre de Yavi, máxime sabiéndose desde 1970 que los cuatro caballeros españoles estaban grabados en Laguna Colorada y ocupaban una posición topológica preponderante dentro del sitio? Simplemente, porque todo conjunto representativo conteniendo letras, números, iconos del cristianismo, etc. (Figura 10) tiende a ser tomado con desconfianza en cuanto a su cronología.

A Krapovickas (1961:152) le interesaba el “barroquismo” del arte rupestre (pintado) de Yavi. Pero no usaba el término barroco colocándolo en tiempo y lugar, sino en sentido extensivo y

figurado. El grupo iconográfico propiamente barroco fue soslayado por él. La presencia de cruces, jinetes y letras “molestaba” y producía un ruido que enturbiaba la comprensión del desarrollo cultural prehispánico que él pretendía describir.

El fantasma de que los uniformes cuatro íconos, aludiendo a la cultura ecuestre europea, hayan podido ser grabaciones del siglo XX, persiguió al arqueólogo. Concomitantemente, cercenó un dato. Es de alertar a los profesionales en formación que entiendan que tales actitudes deforman la evidencia. Por lo tanto se aconseja profundizar en la búsqueda de indicadores⁴ que refuercen el carácter histórico que supone tener una representación. Viejos itinerarios y mapas, registros parroquiales o estadales⁵ pueden ayudar a precisar la filiación histórico-cultural, lo que de otro modo, ha sido interpretado como un graffiti.

¿Cuándo comienza a entrar en consideración sería un graffiti? Chippindale y Tacon (1998:5) demuestran que hasta una “pintada” callejera del año 1995 puede tener jerarquía de arte rupestre.

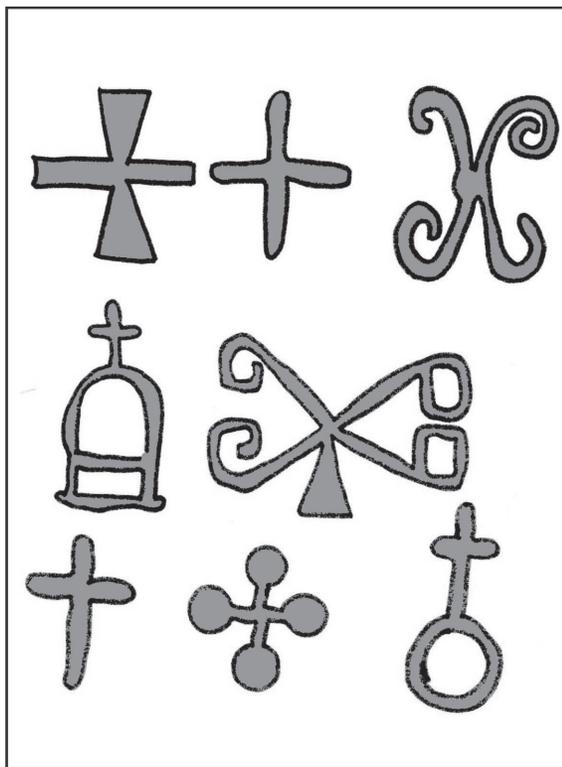


Figura 10. Una selección de los motivos con cruces del sitio de arte rupestre de Laguna Colorada. Escalas variadas.

CONCLUSIONES

El apego del hombre andino, de todos los tiempos, por tallar las areniscas tan frecuentes en sus respectivas zonas es un hecho que se impone. La Formación Pirgua de areniscas rojas en Jujuy y Salta (toma su nombre del lugar arqueológico que precisamente se llama Las Pirguas en Salta) fue un detonante de habitabilidad en la prehistoria. Las mejores cuevas y aleros de estas provincias se hallan en estas rocas rojas.

En Yavi, donde la presión del coloniaje fue muy fuerte, se superpuso la familiaridad con las rocas areniscas rojas que venía de lo prehispánico. Sumándose la contingencia del uso de esas mismas rocas trabajadas en canteras para el Marqués.

Así, parece haberse generado una amalgama, un verdadero arte rupestre hispano-indígena, cronológicamente coincidente con el barroco paneuropeo que emanaba de los símbolos de poder de los Señores de la zona.

Personalmente enfatiqué el hecho que, con la técnica rupestre ancestral, se grabaran letras, números, leyendas, poesías, señales de ganado, sobre todo en el área Yavi, Jujuy (Fernández Distel 1971). A la par que se continuaba con la iconografía prehispánica que da preeminencia a la figura de los camélidos.

En el caso del “Panel Krapovickas” de Laguna Colorada (que así terminó llamándose) se enriquece el tema al observarse que hay dos maneras de representar al jinete español: una simple que recurre al patrón de cuadrúpedo-camélido (en Sapagua directamente se “reciclan” llamas para transformarlas en caballos) y una compleja, abigarrada y “españolizante”.

Es ambiguo el otorgamiento de fechas topes al comienzo de la grabación en un determinado soporte y a su finalización. De no haberse contado con el escudo de la Casa Nobiliaria que a su vez estaba asociado a la campana de la Iglesia de Tojo, que en su costado posee en relieve la inscripción *Ano 701*, los 4 jinetes del “panel Krapovickas” no habrían sido posibles de integrar al cuerpo iconográfico del arte rupestre andino, que por lo demás ya contaba con documentación afín en Chile, Bolivia y Perú (Chacama *et al.* 1988-89; Taboada Téllez 1992; Hostnig 2003).

Definitorio sería poder escindir el momento en que se trabajó con cinceles de acero venidos de allende los mares o producto de forjas españolas. Paradojalmente en el arte rupestre de Laguna Colorada, el emblemático sitio cercano a Yavi, lo grabado rondando el 800 DC (la fecha en que se supone la Cultura Yavi tiene su apogeo) tiene mejores o similares características técnicas que lo agregado en la época del Marqués.

El trabajo en bulto, en la misma arenisca roja siempre fue patrimonio de los antiguos yaveños, no ya para hacer un escudo como el que se describió sino para piezas semi utilitarias como pipas.

De modo que la prédica española en torno a la cualidad de buen lapidario (picapedrero o escultor) cayó en terreno fértil y rindió frutos.

Es de desear, que ya en el siglo XXI que se transita, las canteras de arenisca roja de Yavi sean desactivadas, pues de seguir la extracción, que de hecho continúa⁶, el arte rupestre de tantas épocas desaparecerá. A esto se suma el inconveniente que el casco turístico y central de Laguna Colorada desde 1980 tiene una relativa protección. En cambio el Panel Krapovickas se halla en la planicie sur con afloramientos aislados zona que no es reconocida como sitio arqueológico. Los daños, al momento, ya son intensos.

Fecha de recepción: 17/12/2009.

Fecha de aceptación: 27/06/2010.

AGRADECIMIENTOS

Estoy muy agradecida al Museo Arqueológico Provincial de Jujuy que me facilitó las dos fotos archivo de Krapovickas. También a Fernando R. Valdez quien me facilitara las fotografías actuales del mismo panel.

NOTAS

- ¹ La iconografía llama a pensar en el Antiguo Testamento, Apocalipsis, Segunda parte “La apertura de los siete sellos”, cuando aparecen los 4 jinetes con caballo de distinto color. Pero los aditamentos soldadescos de las representaciones no conciben. De todos modos la alternativa continúa abierta.
- ² Para consultar sobre ambos sitios en una sola obra se recomienda Fernández Distel (2001:167-169 y 89-92) respectivamente. Además de Sapagua y Huachichocana hay muchísimas más estaciones de arte rupestre en Jujuy con imágenes de caballos y jinetes.
- ³ Siempre me interesó develar las razones del soslayado de evidencia por parte de los arqueólogos dedicados al arte rupestre cuando el motivo no encajaba en las exégesis estilísticas consagradas, sea por su técnica (el grabado cuando en el lugar sólo hay pinturas), sea por lo representado (monigotes con rasgos de infantilismo), sea por su tamaño desusado y ubicación topográfica no tan lógica.
- ⁴ Por ejemplo la presencia de cerámica vidriada colonial en la base de los paneles, es un indicio de que los dibujos “no son de ahora” y tampoco tan antiguos como para remontarlos a época preincaica.
- ⁵ Las listas donde se ingresan las señales de ganado únicas e irrepetibles, dan indicios de actividades pecuarias con años calendarios exactos.
- ⁶ De hecho, en todo lo relativo a áridos y piedra para la construcción, no se ha establecido en Jujuy, a través de la Dirección Provincial de Desarrollo Industrial, Minero e Industrial, un sistema claro de pedimento. Las comunidades aborígenes, declaradas en la zona, usufructúan de estos bienes no renovables sin control alguno.

BIBLIOGRAFÍA

Alfaro de Lanzone, Lidia C.

1972. La figura humana dentro del arte rupestre del área puneña. *Actas del XI Congreso Internacional de Americanistas* 1: 303-313. Roma-Génova.

Bednarik, Robert G.

2001. *Rock Art Science, the scientific study of paleoart*. Turnhout, Brepols.

Campero, Rodolfo M.

2006. *El marqués de Yavi, coronel del ejército de las provincias unidas del Río de la Plata*. Buenos Aires, Editorial Catálogos.

Campero Paz, Javier

2007. *El vínculo de Tojo*. Tarija, Editorial Luis de Fuentes.

Chacama, Juan M., Luis Briones y Gustavo Espinosa

1988-89. El arte mural en las iglesias coloniales de la primera región y la tradición pictórica andina en el extremo norte de Chile. *Dialogo andino* 7/8: 101-120. Arica, Departamento de Antropología.

Chippindale, Ch. y Paul C. Tacon

1998. An archaeology of rock art through informed methods and formal methods. *The Archaeology of Rock Art*. 1: 1-10. Cambridge, Cambridge University Press.

Fernández Distel, Alicia A.

1971. Un caso de pervivencia del arte rupestre en nuestra provincia. *Diario Pregón dominical*, 1 de agosto. San Salvador de Jujuy, Editorial Pregón.

2001. *Catálogo del Arte Rupestre: Jujuy y su región*. Buenos Aires, Editorial Dunken.

2004. *Iconografía prehispánica de Jujuy*. Buenos Aires, Editorial Dunken.

Fernández Distel, Alicia A. y Fernando R. Valdés

1991. Mapa arqueológico de la Provincia de Jujuy. S.S. de Jujuy. Ms.

Gentile, Margarita E.

1998. El maestro de campo Don Gutierre Velásquez de Obando. Notas a su probanza de méritos y a su reparto de Bienes. *Investigaciones y Ensayos* 47: 385-407. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia.

Gil Montero, Raquel

2006. Despoblamiento diferencial en los Andes Meridionales: Sud Chichas y la Puna de Jujuy en el siglo XIX. *Bulletin de l'Institut d'études Andines* 35 (1): 55-73.

Hostnig, Rainer

2003. *Arte rupestre del Perú, inventario nacional*. Lima, Cocyttec.

Konetzke, Richard

1972. *América latina, la época colonial. Historia Universal siglo XXI*. Madrid, Siglo XXI Editores.

Krapovickas, Pedro

1961. Noticia sobre el arte rupestre de Yavi, Provincia de Jujuy, República Argentina. *Anales de Arqueología y Etnología* 14-15: 135-167. Universidad Nacional de Cuyo.

Madrazo, Guillermo

1982. *Hacienda y Encomienda en Los Andes*. Buenos Aires, Fondo Editorial.

Rojas, Ricardo

1913. *Archivo Capitular de Jujuy*. Tomo I. Buenos Aires, Imprenta Coni.

Taboada, Constanza

2002. Definiciones y apuntes para el estudio de la escultórica lítica. *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina* 2: 45-49. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.

Taboada Téllez, Freddy

1992. El arte rupestre indígena de Chirapaca, Departamento de La Paz, Bolivia. En *Arte rupestre Colonial y republicano de Bolivia y países vecinos*: 111-167. La Paz, Sociedad de investigación del arte rupestre de Bolivia.