Costumbres históricas en el copleo con caja. Jujuy prehispánico y colonial (Noroeste Argentino)
Enrique Normando Cruz
Arte e Investigación (N. ° 27), e120, 2025. ISSN 2469-1488
https://doi.org/10.24215/24691488e120
https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

ARTÍCULOS

COSTUMBRES HISTÓRICAS EN EL COPLEO CON CAJA

JUJUY PREHISPÁNICO Y COLONIAL (NOROESTE ARGENTINO)

HISTORICAL CUSTOMS IN COPLEO WITH A BOX

PRE-HISPANIC AND COLONIAL JUJUY (NORTHWESTERN ARGENTINA)

Enrique Normando Cruz | profecruz@yahoo.com.ar; https://orcid.org/0000-0003-4099-2609
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Universidad Nacional de Jujuy. Argentina

Recibido 14/03/2025| Aceptado 09/06/2025

RESUMEN

La literatura etnográfica acerca de las tradiciones populares festivas del Noroeste Argentino y en particular del mundo andino de la provincia de Jujuy, ha reconocido la relevancia de la interpretación musical de cantares con tambores y las vincula especialmente con el pasado prehispánico. En este artículo y desde una perspectiva de historia cultural, se discute críticamente esta alusión historiográfica y se precisan con iconografías, narrativas y documentos históricos originales, los artefactos, los temas y el género en relación con las costumbres coloniales y prehispánicas de los cantares con tambores.[1]

PALABRAS CLAVE

costumbres; tambor; coplas; Jujuy; Argentina

ABSTRACT

Ethnographic literature on the popular festive traditions of Northwest Argentina, and particularly the Andean region of the province of Jujuy, has recognized the importance of the musical performance of songs with drums and links them especially to the pre-Hispanic past. This article, from a cultural history perspective, critically discusses this historiographical allusion and, using iconographies, narratives, and original historical documents, clarifies the artifacts, themes, and genre in relation to the colonial and pre-hispanic customs of songs with drums.

KEYWORDS

customs; drum; coplas; Jujuy; Argentina

1 A las direcciones del Archivo General de la Nación Argentina, Archivo y Biblioteca Nacional de Bolivia, a Silvina Anglada directora del Archivo de Tribunales de Jujuy y a Gregorio Caro Figueroa director de la Biblioteca “J. Armando Caro”.

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribucion-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

La caja es un tipo de tambor compuesto tradicionalmente por un parche percutor de cuero de cabra y resonador de pellejo de estómago de vaca atravesado por una trenza de crin de caballo (Bravo Herrera, 2011). Con ella se interpretan músicas y cantares en el Noroeste Argentino (NOA) desde la época prehispánica y la época colonial, hasta la actualidad moderna.

Se trata de una costumbre, una actuación histórica de la que participamos activamente quienes habitamos en el Noroeste Argentino (NOA), y que ha sido inventada también como una tradición que describiremos en su filiación, aunque podría ser reinterpretada de otra manera (Burke, 2000, p. 16). Así, en la investigación histórica realizada acerca de los instrumentos musicales y la interpretación de cantares, nos interesa establecer su aparición y consolidación antes que su proyección al presente o su supervivencia (Hobsbawm, 2002, pp. 7-8). Para ello partimos de establecer esta relevante actuación en el contexto de Jujuy en el NOA, como una práctica tradicional para así indagar su filiación con el pasado. Pues el mismo no ha sido considerado de manera suficiente por la literatura, aun cuando es el que define las identidades mestizas de la modernidad americana (Gruzinski, 2007).

A continuación, planteamos la problemática etnográfica en el caso de Jujuy, describimos las fuentes seleccionadas y con estos documentos inéditos, desarrollaremos la historia de los cantares y los tambores en la época prehispánica y colonial. Proponiendo en virtud de las relaciones histórico-culturales que el espacio de estudio mantuvo con el Perú, Charcas y Río de la Plata, que las inferencias históricas locales sobre los antecedentes históricos del copleo con caja puedan ampliarse regionalmente.

EL PROBLEMA, LA METODOLOGÍA Y LAS FUENTES

Actualmente en el NOA los cantares con caja se denominan regionalmente vidalas, bagualas o coplas (Arosteguy, 2022). Interpreté una de ellas a la entrada de una feria campesina de Salta,[2] para una reconocida intérprete que opinó de mi improvisada actuación: «¡Qué feo que cantas!». El instrumento que utilicé para la performance es herencia de Florinda Cruz de Tejerina. Según me relató numerosas veces mi madre, la abuela copleaba en fiestas, carnavales y reuniones familiares cuando ya avanzada la jornada jocosa le decían los parientes: «cántese unas coplitas tía». La caja se averió por el uso intensivo y cierto descuido luego la muerte de Florinda, por lo que lo hicimos reparar por un gaucho de los Paños (Jujuy), que era conocedor del tipo de madera y cueros que debían utilizarse. La buena tarea del lutier lo confirman los comentarios con cierta envidia que bagualeras y bagualeros,

2 En esta feria se venden productos y alimentos elaborados por las y los campesinos de la Quebrada del Toro y de la Puna de Salta. Espacio regional el de la Puna que se extiende entre el Sur de Bolivia, parte de Jujuy, Salta y Catamarca.

y copleras y copleros me hacen en las fiestas del NOA respecto al excelente sonido que emana cuando la golpeo al acompañar musicalmente los cantos en las ruedas de copleo.

Con la caja heredada [Figura 1] interpreté una que otra conocida copla con entonación de carnaval en escenarios festivos de la Puna de Salta, se acompañó las rimas en las rondas de los carnavales del NOA, e improvisé el siguiente par en un evento académico en la Universidad Nacional de Jujuy

> Coya me dicen señores,
> hoy mañana y antiayer.
> Como coya sí señores,
> ansi los voy a vencer.
>
> Este cantar de mi pueblo,
> sólo me queda llorar.
> Quinientos años de lucha,
> y no se puede ganar.

Figura 1. Caja moderna (2025)

En las actuaciones artísticas no profesionales realizadas desde hace más de una década en las numerosas y variadas fiestas de las Punas, Valles y Quebradas de Jujuy y Salta en el NOA, observé la actuación de mujeres jóvenes y adultas en el copleo con cajas, como acciones de reivindicación del género femenino moderno con referencias al pasado indígena con insignias del *Tawantinsuyu* (Koeltzsch, 2022, p. 1279), portando evidencias de identidad universitaria y referencias a patrias locales del NOA, urbes inmigrantes europeas de Argentina, de Latinoamérica y del Occidente Europeo (Gruzinski, 2010).

Lo observado en estos eventos festivos de las tradiciones artísticas de recitado y cantado de coplas con acompañamiento de cajas, concuerda con las interpretaciones etnográficas que las consideran actuaciones que dan lugar a reivindicaciones indígenas referidas al pasado inca (Vázquez Zuleta, 1967; Cámara de Landa, 2006; González Ortiz, Ramos & Ontiveros Yulquila, 2023); protagonizadas por las mujeres (Cardinale, 2019; Vargas, 2021; Zapana, 2017), y que escenifican las luchas feministas y progresistas modernas de Argentina (Sánchez Patzi, 2021).

Sin embargo, como historiador, me sorprendió que la referencia tradicional al pasado inmediato fuera al pasado colonial moderno sino al prehispánico inca. Por lo que en función de ello y concordando con Bloch en que la comprensión del significado del pasado está en parte en el presente:

> Un fenómeno histórico nunca se explica plenamente fuera del estudio de su momento. Esto es cierto para todas las etapas de la evolución. Para la que vivimos y para las otras. El proverbio árabe lo dijo antes que nosotros 'Los hombres se parecen más a su tiempo que a sus padres' (1998, p. 147).

Plantée como hipótesis que los *padres* de los y las copleras con caja no fueron, los incas de los tiempos prehispánicos (Arosteguy, 2022; Mirande, 2018; Avenburg, 2010; Vega & De Ieso, 2019; Zapana, 2017), sino que las paternidades deben buscarse en las costumbres históricas anotadas en documentos coloniales que se encuentran en archivos de Jujuy, Argentina y Bolivia. Y si consideramos que los *abuelos* de la actuación histórica vivieron en los tiempos prehispánicos, hay que revisar las interpretaciones arqueológicas y etnohistóricas locales, amén de realizar una crítica a las crónicas peruanas como fuentes del pasado del NOA.

En consideración a esta crítica histórica, elaboré una muestra de documentación arqueológica, etnohistórica, iconográfica y escrita de carácter pública estatal y gubernamental que se identificó desde una perspectiva de narrativa cultural (Burke, 2000). Son ilustraciones, reglamentos gubernamentales, expedientes civiles y disposiciones eclesiásticas sobre las representaciones espectaculares

que incumben los instrumentos y cantares en Jujuy y el NOA y constituyen un conjunto amplio de fuentes con las que se presenta una original descripción de las costumbres del copleo con caja en la época colonial y prehispánica.

CAJAS Y CANTARES PREHISPÁNICOS Y COLONIALES (SIGLOS XV-XIX)

Los primeros registros en Jujuy de instrumentos musicales figuran en el arte rupestre de los actuales departamentos de Cochinoca y de Humahuaca. En Abdón Castro Tolay —anteriormente Barrancas—, punto de conexión entre la Puna y la Quebrada de Humahuaca, se encontró un «arte rupestre pintado de la época de la primera cerámica, aproximadamente en el 500 antes de Cristo» (Fernández Distel, 2001, p. 21), con motivos de tambor o caja y flautista. Y en «Rodero», un «sitio rico en petrograbados […] sobre el cauce del Río Grande» sin datación específica (Fernández Distel, 2001, p. 160), se ubicaron motivos de tambores [Figura 2].

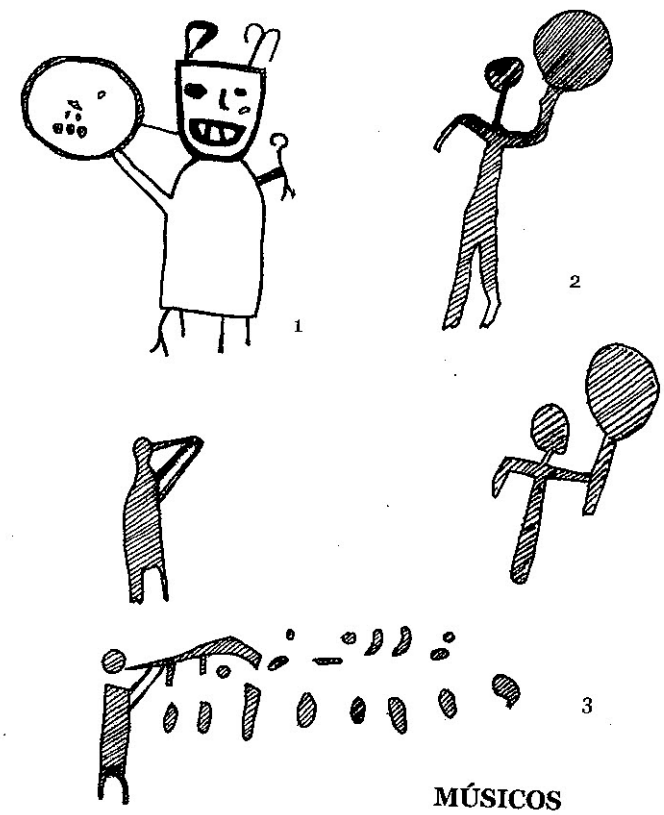

Figura 2. Fernández Distel (2013), iconografías (p. 61)

Los grabados y pinturas se consideran como formas simbólicas que expresan ideas, vivencias, plasman recuerdos y efectúan recuentos y surgen de la esfera religiosa y la vida cotidiana (Fernández Distel, 2001, p. 7). Las producciones se desarrollaron en contextos festivos, musicales y bailables, porque en esta región las celebraciones fueron de amplia práctica desde mucho antes de la invasión Inca a la región y continuaron bajo el dominio de los quechuas del Cusco (Nielsen, 2010). Este contexto iconográfico local no ha sido tomado en cuenta respecto a la génesis histórica del copleo con caja, sino que se considera solo la historia del Tawantinsuyu. Al respecto tampoco se tiene en cuenta que recién alrededor de 1430 los incas ocupan los altiplanos y estribaciones andinas de Jujuy, estableciendo una frontera o «marka» en la Quebrada de Humahuaca para con los cusqueños (Nielsen, 2010, p. 110).

Me refiero a que los estudios sobre la interpretación de las coplas con caja citan como única fuente de su historia prehispánica en Jujuy, a la conocida crónica adjudicada al mestizo de inca Guamán Poma de Ayala (González Ortiz, Ramos & Ontiveros Yulquila, 2023; Mirande, 2018; Mennelli, 2010). En la muy citada fuente se deben distinguir las ilustraciones de interpretación musical con membranófonos de la época inca de las de la época hispana. Corresponden a los tiempos bajo el gobierno del Tawantinsuyu las ilustraciones 326, 324, 320, 258, 242 y 130; a la época siguiente del gobierno colonial hispano pertenecen las imágenes 1135, 862, 847, 554 y la 44, porque, aunque el tambor es más grande que los otros, la performance de ejecución es similar (Poma de Ayala, 1615/1616).

También se puede interpretar que hay diferencia en el fijado y la tensión de la membrana de percusión entre los instrumentos dibujados en la época inca e hispana. Asimismo, los dibujos concuerdan en retratar a mujeres junto a varones —salvo la numerada 1135—, y a pesar de que las féminas son las que interpretan las cajas, los hombres destacan como en el dibujo de «La borrachera. Machasca» [Figura 3].

La poderosa presencia de hombres en las actuaciones femeninas con membranófonos retratadas en la crónica de la época del gobierno inca [Figura 3], también aparece en las narrativas gubernamentales y estatales de la siguiente época colonial.

Al respecto de la relevancia de las celebraciones para el gobierno y el Estado colonial, López Cantos propone que las fiestas se caracterizaban por la espectacularidad barroca porque eran imprescindibles en el Antiguo Régimen para permitir las prácticas de poder (1992, p. 17). Por ello, es que en esta época participaban todos y todas en la constitución de los tres pilares festivos de los ruidos provocados por salvas y fuegos de artificio, los sonidos musicales y en los bailes y danzas (López Cantos, 1992; Koeltzsch & Cruz, 2022).

Figura 3. Poma de Ayala, *Nueva crónica* (1615/1616), p. 862

Una de estas funciones teatrales eran las corridas de toros[3] que se realizaban en eventos importantes. Como la que acaece en 1766 en la Villa Imperial de Potosí, cuando los comerciantes organizan una función de tauromaquia para el «jueves de comadres». Costeando lo necesario para el toreo y pagando a los músicos varones: «Ítem por cuatro cajeros y un clarinero a peso» e «Item por el clarinero que anduvo las calles» (Vecinos, 1766).

La referencia documental a que los intérpretes musicales en funciones públicas son siempre varones, se repite en la lectura en bando de las leyes que se hacían con «toque de caja». Ejemplo de estas performances es la que llevan adelante los alcaldes de Jujuy en el año 1736, al reglamentar los horarios, servicios y orden estamental que debían guardar y respetar las tiendas y pulperías respecto al consumo de bebidas alcohólicas entre los clientes indios, negros y mulatos libres y esclavos:

3 Las corridas de toros en los Reinos de las Indias remite a la costumbre de la Alta Edad Media Europea de lidia festiva pública con toros bravos.

> Yo el coronel Bartolomé José Domínguez vecino feudatario y alcalde ordinario de primer voto de esta ciudad su jurisdicción por su majestad (que Dios guarde) en la plaza pública de esta dicha ciudad hice pública y se publicó el auto de vistas y fojas por mi proveído, al concurso de gente que al toque de caja concurrió a voz de pregonero según y cómo en él se contiene y para que conste lo pongo por diligencia (Domínguez, 1736, s. p.).

La interpretación musical en performances masculinas también se verifica en la prohibición del uso de armas cortas y las penas dispuestas para los que desobedecieran la Real provisión firmada en Buen Retiro en el año 1759 y publicada en Salta y Jujuy en 1762. La actuación a cargo de los vecinos, sus sirvientes y soldados, se hace en bando, con caja y con un agregado castrense: «ordenamos y mandamos que en el día de mayor concurso se publique a son de caja de guerra en las esquinas principales de esta dicha ciudad para que llegue a noticia de todos y que ninguno alegue ignorancia» (Real provisión, 1759).

La referencia a la interpretación de la caja como actuación militar también figura en la legislación del gobernador del Tucumán, que ordena delatar a los desertores que iban destinados a Chuquisaca para mantener el orden en las sublevaciones andinas de la década de 1780: «se publicó este bando en la forma ordinaria, a usanza de guerra con estrépitos de cajas y escolta de soldados, por las calles acostumbradas de que doy fe» (Mestre, 1781).

Esta artefactualidad militar de los instrumentos musicales y las actuaciones estatales masculinas también han sido reconocidas por la literatura en la identificación de la «guardia estatal celestial» de los arcángeles arcabuceros (Mujica Pinilla, 1996), y encuentra representatividad local en un lienzo del Perú del siglo XVII que actualmente se exhibe en el templo del pueblo de Casabindo [Figura 4].

Los instrumentos musicales interpretados por varones vecinos, soldados y sirvientes a «usanza de guerra» y por arcángeles arcabuceros en las performances públicas del gobierno colonial, también aparecen en las actuaciones populares del Antiguo Régimen.

Alonso Carrió de la Vandera al recorrer en la década de 1770 las ciudades del Tucumán en su tránsito al Perú, describe que en esta región en lugar del «taborilillo de los indios», los «negros» usaban «un tronco hueco, y a los dos extremos le ciñen un pellejo tosco. Este tambor le carga un negro, tendido sobre su cabeza, y otro va por detrás, con dos palitos en la mano en figura de zancos, golpeando el cuero con sus puntas» (1776/1985, pp. 175-176).

Figura 4. Casabindo (XVII)

Lo que plantea el funcionario de postas español, es que lo que distingue el instrumento indígena del de los «negros bozales»,[4] es decir, el tamaño y las actuaciones que habilitan: evidentemente bailables las de los negros a diferencia de las de los indios.

A la vinculación entre música y baile, las autoridades porteñas de la segunda mitad del siglo XVIII agregaran las relaciones sexuales. El gobernador de Buenos Aires en 1766 pautara en el noveno ítem de una ordenanza:

> que no se permitan los bailes indecentes que acostumbran tener los negros ni juntas de ellos ni con mulatos, indios o mestizos, ni tampoco los juegos de que usan en cuadrillas en el bajo del río ni extramuros ni en otra parte alguna (Cevallos, 1766, s. p.).

El siguiente gobernador reiteró la normativa (Bucarelli, 1766). En 1770 se explicitará la vinculación entre la danza y el instrumento: «Ítem, que se prohíben los bailes indecentes que al toque de su tambor acostumbran los negros, si bien podrán públicamente bailar aquellas damas de que usan en la fiesta que celebran en esta ciudad» (Anzoátegui, 2004, p. 275). Y en 1776 se unificará la performance del tambor y la danza al disponer en el ítem siete:

> Asimismo, prohíbo los bailes que con el nombre de tambo usan los negros, en que se relajan y distraen del servicio de sus amos para entregarse a una diversión que envuelve acciones y movimientos indecentes y cantares obscenos, con gravamen de las conciencias de unos y de otros (Anzoátegui, 2004, p. 309).

4 Bozal es el término coloquial colonial en el Tucumán para referir a los esclavos afros no aculturados a lo hispano.

Aludimos a las disposiciones porteñas, porque desde el último cuarto del siglo XVIII Buenos Aires es la capital virreinal con jurisdicción sobre el Tucumán, y las pautas que vinculan los tambores y las danzas con las identidades afros se repetirán en las ciudades de Jujuy, Salta y Tucumán. Ejemplo de ello es lo que estipula el gobernador en una orden publicada en Jujuy y Salta por bando en la que prohíbe: «Que los negros no se junten a los escandalosos bailes que acostumbran con su tambor bajo la pena de cincuenta azotes siempre, que tal hicieren» (Arriaga, 1774, s.p).

Además de vincular tambores y bailes con las identidades afroamericanas y las de los indios y las plebes urbanas coloniales, la narrativa gubernamental y estatal hispana agrega las interpretaciones de cantos. Los cantares tipos coplas a principios del siglo XX fueron reconocidos como un género de múltiple influencia española, indígena e hispanoamericana (Carrizo, 1934, pp. CXXI-CXXX). Síntesis entre lo hispano e indígena con lo que concuerdan los estudios de las coplas de Jujuy (Mirande, 2010; Mirande, 2018).

En cuanto al registro documental colonial de los cantares tipo coplas, destaca en ellas el aspecto performativo de lo sexual. Diversas disposiciones eclesiásticas emanadas de la diócesis del Tucumán entre el XVI y XVII, vincularon como una sola actuación los cantares con el baile, el tañer instrumental y el exceso sexual. Considerando que los «cantares» deben ser prohibidos por su carácter «torpe», «lascivo», «deshonesto» (Toscano, 1906, pp. 527- 574) y «profano» (Toscano, 1906, pp. 150-155).

El exceso sexual en los cantares es particularmente adjudicado en el año 1776 a las funciones de los negros por el teniente de rey y gobernador interino de la ciudad de Buenos Aires: «prohíbo los bailes que con el nombre de tambo usan los negros, en que se relajan y distraen del servicio de sus amos para entregarse a una diversión que envuelve acciones y movimientos indecentes y cantares obscenos, con gravamen de las conciencias» (Anzoátegui, 2004, p. 309).

En línea con esta representación sexual de los excesos, los capitulares de Jujuy prohibirán que toda persona de «sexo y naturaleza que fuere» se junten en «pandillas» «a deshora de la noche», realicen «músicas infamatorias y escandalosas» y, en particular, se dediquen a cantar «versos» contra otras personas «con poco temor a Dios, y perdimiento de respeto a la real justicias» (Alcaldes, 1778, s. p.).

En los casos que los cantares tuvieran contenidos expresivos de odios y rencores personales, se los conoce en los Reinos de las Indias como «libelos infamatorios» (Fernández Dávila, 1781). Considerando la literatura que podían tener forma escrita u oral y, cuando oral, tomaban el formato de la copla (Ruiz Astiz, 2009, p. 99).

La última alusión documental histórica colonial a la interpretación de cantares con cajas es de mediados del siglo XIX. Considera para ello la tarea artística realizada en la nueva y vecina al Tucumán República de Bolivia, por el pintor y músico Melchor María Mercad de quien se interpreta tuvo un amplio conocimiento de lo «vernáculo» (Mendoza Loza, 2019, p. 37).

En la obra de Mercado, lo festivo, carnestolendo, musical y dancístico tiene importante lugar. En varias de sus acuarelas se identifican actuaciones con membranófonos similares a las actuales cajas con las que se coplea en Jujuy, en iconografías en las que predominan las actuaciones masculinas. Como la lámina 14 de Instrumentos musicales del sur de Potosí, en la que las vestimentas de las intérpretes musicales son femeninas y los rostros tienen varoniles bigotes y barbas [Figura 5].

Figura 5. Mercado, *Álbum* (1841-1869/2019), p. 74

REFLEXIONES FINALES

El objetivo de la investigación que dio lugar a este artículo fue traer a escena el «recuerdo» (Burke, 2000, p. 85) histórico y documental de los cantares con caja en Jujuy y el Tucumán, porque las performances festivas modernas en el NOA no consideran las costumbres coloniales y aunque refieren a los tiempos prehispánicos, solo registran la historia del Tawantinsuyu y no citan datos locales. De este modo, actúan una tradición histórica inventada en la selección de esos pasados y en la didáctica de valores estatales, nacionales y modernos que en la repetición pretende inculcar (Hobsbawm, 2002, p. 8).

En la revisión historiográfica cultural auxiliada por la arqueología, la etnohistoria y la iconografía, se reconoce la filiación (Bloch, 1998, p. 141), con el pasado prehispánico regional. En el arte rupestre y las interpretaciones arqueológicas, se

atisba la conjunción entre lo festivo, el embriagamiento, la musicalidad y la danza que además hoy tienen amplio registro etnográfico regional (Koeltzsch, 2021).

Respecto a la adjudicación en las costumbres históricas locales del ejercicio exclusivamente femenino en el copleo con caja prehispánico, el registro de ello en las ilustraciones de la *Nueva Crónica y Buen Gobierno* (Poma de Ayala, 1615/1616), debe ser interpretado en el contexto conquistador en el Tucumán de los incas y que cuando representan el protagonismo femenino lo hacen desde la didáctica estatal y gubernamental imperial.

Tal vez por este motivo esa costumbre estatal se seleccionó en desmedro de las iconografías no estatales locales. Resonando con fuerza el presente (Boucheron, 2018, p.19) de una sociedad argentina con modernas performances progresistas asociadas a la apropiación y control administrativo del Estado (Segato, 2016, p. 26). En el período siguiente al prehispánico, las narrativas coloniales gubernamentales de los instrumentos musicales, y las ejecuciones de cantares de manera popular con irreverencia en las relaciones de género configuran una forma cultural porque revela lo artístico en las relaciones de poder del Antiguo Régimen (Burke, 2000; Cruz & Koeltzsch, 2020).

Como forma cultural colonial las actuaciones con cajas son ubicadas de manera estatal y gubernamental en un lugar central de todo acto público. Se trataron de performances promovidas por el gobierno cuando pretendían legitimar la ley y el dominio colonial y que a veces se tornaban peligrosas para dicho orden. Esto sucedía cuando el tañer de las cajas se combinaba con bailes, cantares y versos realizados en grupos o pandillas en actuaciones predominantemente varoniles, nocturnas en las que se confundían los sexos, estados —indios, negros e hispanos— y se faltaba el respeto con deshonestidad, impureza y difamación.

Finalmente, a mediados del siglo XIX las acuarelas de la vida popular en Bolivia siguen mostrando la iconografía del poder masculino en las actuaciones dancísticas y musicales con cajas, en un ejemplo regional del machismo eclosionado luego de la crisis del Antiguo Régimen en América Latina (Lipsett-Rivera, 2019).

REFERENCIAS

Alcaldes (1778). *Auto* [Manuscrito inédito]. Archivo de Tribunales de Jujuy (ATJ), Legajo 52-1723.

Anzoátegui, V. T. (2004). *Los bandos de buen gobierno del Río de la Plata, Tucumán y Cuyo (época hispánica)*. IIHD.

Arosteguy, A. (2022). La vidala del Noroeste Argentino: un compendio de silencios, coplas y energías cósmicas. *GEOUSP*, *26*(3), 1-21. https://doi.org/10.11606/issn.2179-0892.geousp.2022.198497.es

Arriaga, A. de (1774). *Auto* [Manuscrito inédito]. Archivo Histórico de Jujuy- Archivo Ricardo Rojas (AHJ-ARR), IX-2, legajillo 2.

Avenburg, K. (2010). Comidas y copleadas. Reflexiones en torno al carnaval iruyano (Salta, Argentina). En E. N. Cruz (ed.), *Carnavales, fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina* (pp. 17-42). Purmamarka Ediciones.

Bravo Herrera, F. E. (2011). El arte del contrapunto. La copla en el norte argentino. En Bernardoni, R. y Melis, A. (Eds.), *Verba Manent. Oralità e scrittura in America Latina en el Mediterraneo* [*Verba Manent. Oralidad y escritura en América Latina en el Mediterráneo*] (pp. 187-198). Artemide.

Bloch, M. (1998). *Apología para la historia o el oficio de historiador*. Fondo de Cultura Económica.

Burke, P. (2000). *Formas de Historia Cultural*. Alianza Editorial.

Boucheron, P. (2018). *Conjurar el miedo. Ensayo sobre la fuerza política de las imágenes. Siena, 1338*. Fondo de Cultura Económica.

Bucarelli, F. de P. (1766). *Bando* [Manuscrito inédito]. Archivo General de la Nación (AGN), Bandos de los virreyes y gobernadores del Río de la Plata (1741-1809), 8.10.3.

Cámara de Landa, E. (2006). *Entre Humahuaca y la Quiaca. Mestizaje e identidad en la música de un carnaval andino*. Universidad de Valladolid.

Cardinale, C. V. (2019). *El Día de Ahijados en la Quebrada de Humahuaca: Un espacio de socialización intergeneracional en la Argentina contemporánea* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Quilmes]. https://ridaa.unq.edu.ar/bitstream/handle/20.500.11807/1242/TM_2018_cardinale_019.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Carrizo, J. A. (1934). *Cancionero popular de Jujuy*. Universidad Nacional de Tucumán.

Carrió de la Vandera, A. [1776] (1985). *El Lazarillo de ciegos caminantes*. Biblioteca Ayacucho.

Cevallos, P. (1766). *Bando* [Manuscrito inédito]. Archivo General de la Nación, IX, Bandos de los virreyes y gobernadores del Río de la Plata (1741-1809), 8.10.3.

Cruz, E. N. y Koeltzsch, G. K. (2020). El fandango como performance de Antiguo Régimen (Jujuy, siglos XVIII-XIX). *Relaciones*, (41-163), 138-161. http://dx.doi.org/10.24901/rehs.v41i163.803

Domínguez, B. J. (1736). *Bando* [Manuscrito inédito]. AHJ-ARR, XXXIII-3.

Fernández Dávila, T. (1781). *Auto* [Manuscrito inédito]. ATJ, 54-1765.

Fernández Distel, A. (2001). *Catálogo del Arte Rupestre de Jujuy y su región*. Editorial Dunken.

Fernández Distel, A. (2013). *Diseño indígena en el Noroeste Argentino*. Purmamarka Ediciones.

González Ortiz, F., Ramos, M. M. y Ontiveros Yulquila, A. (2023). *El carnaval de Humahuaca en el Kapaq Raymi*. EDIUNJU.

Gruzinski, S. (2007). *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*. Paidos.

Gruzinski, S. (2010). *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*. Fondo de Cultura Económica.

Hobsbawm, E. (2002). Introducción: la invención de la tradición. En E. Hobsbawm y T. Ranger (Eds.) *La invención de la tradición* (pp. 7-21). Crítica.

Koeltzsch, G. K. (2021). Entre comida y baile. El goce corporal en la Fiesta del Haba de Santa Rosa de Tastil (Salta, Argentina). *RIVAR*, *8*(24), 145-164. http://dx.doi.org/10.35588/rivar.v8i24.5188

Koeltzsch, G.K. (2022). Repensar el patrimonio desde la autorreflexión. El uso de performances etnográficas para la investigación y educación. En *Open Science Research VIII* (pp. 1277-1295). Editora Científica Digital.

Koeltzsch, G.K. y Cruz, E.N. (2022). Reflexiones transdisciplinares para el estudio del cuerpo y la danza en el periodo colonial. Un caso en el Tucumán (Jujuy, s. XVIII-XIX). *LATINOAMERICA*, (74), 103-129. http://dx.doi.org/10.22201/cialc.24486914e.2022.74.57367

Lipsett-Rivera, S. (2019). *The Origins of Macho. Men and Masculinity in Colonial Mexico* [Los Orígenes del Macho. Hombres y masculinidad en el México colonial]. University of New Mexico Press.

López Cantos, Á. (1992). *Juegos, fiestas y diversiones en la América española*. Editorial Mapfre.

Mendoza Loza, G. (2019). Vocación de arte y drama histórico nacional en Bolivia: el pintor Melchor María Mercado (1816-1871) un precursor. En M. M. Mercado, Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841-1869) (pp. 5-58). Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia. Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.

Mennelli, Y. (2010). Carnavales de cuadrillas de Humahuaca: características principales y dilemas actuales. En E. N. Cruz (ed.) *Carnavales, fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina* (pp. 75-109). Purmamarka Ediciones.

Mercado, M. M. (2019). Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841-1869). Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia. Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.

Mestre, A. (1781). *Bando* [Manuscrito inédito]. AHJ-ARR, IX-2, Legajillo 2.

Mirande, M. E. (2010). 'Largenmé p'al Carnaval…' Borrachera, coplas y contradiscurso femenino en el Carnaval quebradeño. En E. N. Cruz (ed.) *Carnavales, fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina* (pp. 150-176). Purmamarka Ediciones.

Mirande, M. E. (2018). *Las que cantan. El copleo femenino en Jujuy: historia y relato*. EDIUNJU.

Mujica Pinilla, R. (1996). Ángeles apócrifos en la américa virreinal. Fondo de Cultura Económica.

Nielsen, A. E. (2010). *Celebrando con los antepasados. Arqueología del espacio público en Los Amarillos Quebrada de Humahuaca, Jujuy*. Mallku.

Poma de Ayala, F.G. (1615/1616). *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Copenhague: Biblioteca Real. https://poma.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm

Real provisión (1759). *Armas cortas* [Manuscrito inédito]. AHJ-ARR, X-1.

Ruiz Astiz, J. (2009). Herramientas de transmisión comunitaria: libelos y pasquines en la Navarra moderna. *Historia y Comunicación Social*, *14*, 87-110. https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/HICS0909110087A

Sánchez Patzy, R. (2021). Rueda de coplas y mundos de experiencia en la quebrada y valles orientales de Jujuy. *Estudios Atacameños*, *67*, e4202. https://doi.org/10.22199/issn.0718-1043-2021-0022

Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficante de sueños.

Toscano, J. (1906). *El primitivo obispado del Tucumán y la iglesia de Salta, tomo 1*. Imprenta de M. Biedma e hijo.

Vargas, A. N. (2021). Canto con caja, corporalidad y circularidad: el Carnaval Jujeño (Argentina). *Revista Central de Sociología*, *13*(13), 93-115. https://www.centraldesociologia.cl/index.php/rcs/article/view/134

Vázquez Zuleta, S. (1967). *Carnaval de Humahuaca*. Ediciones Peña Blanca.

Vecinos (1766). *Corrida de toros* [Manuscrito inédito]. Expedientes Coloniales, 1766, 18-17 fs. Archivo y Biblioteca Nacional de Bolivia.

Vega, M. A. y De Ieso, L. C. (2019). El jueves de comadres en Tilcara: tradición y transformaciones en tiempos de reinvindicaciones. *Mitológicas*, *XXXIV*, 49-74. https://www.redalyc.org/journal/146/14661616003/html/

Zapana, M. F. (2017). *La rueda coplera. Investigación con el Sistema procesual de ejecución*. EDIUNJU.