UN TEXTO ICONOGRÁFICO EN CASABINDO: EL «SALTO DEL TORO» Y SU PERMANENCIA EN LA PUNA DE JUJUY. ARGENTINA

AN ICONOGRAPHIC TEXT IN CASABINDO: «SALTO DEL TORO» AND ITS PERMANENCE IN THE PUNA DE JUJUY, ARGENTINA

Marta RUIZ - Domingo CHOROLQUE

RESUMEN

Casabindo corresponde a una localidad ubicada en el Departamento de Cochinoca en el sector central de la Puna de Jujuy. El nombre proviene de la sociedad prehispánica que habitaba la zona en el siglo XVI y se corresponde con el de los pobladores del Período Tardío - Desarrollos Regionales (1000 a 1430/80) mencionados en diversos documentos, contemporáneos con la invasión hispana del territorio (primera mitad del siglo XVI). A través de sus magníficas manifestaciones de arte rupestre se puede plantear la continuidad y permanencia de ciertos signos. La festividad de la Virgen de la Asunción y los juegos de toros constituyen la conservación de tradiciones y costumbres, depositados en la memoria oral.

Palabras Clave: Puna de Jujuy, Casabindo, Arte rupestre, Memoria oral.

ABSTRACT

Casabindo is a village situated in the Cochinoca department in the central sector of a highland plateau: «La Puna de Jujuy». Its name comes from of the prehispanic society that inhabited this zone in the 16th century and belongs to the people of the Late Period or Regional Developments (1000 to 1430/80 AD) and inca times, mentioned in different documents contemporary with the Hispanic invasion of the territory (first half of the 16th century). The rock art found in Casabindo shows the continuity and permanence of certain symbols through colonial times to the present. The religious festivity of the Assumption of the Virgin and its bull games show the conservation of tradition as well as customs kept in the oral memory.

***Key Words**: Puna de Jujuy, Casabindo, Rupestrian art, Oral memory.*

INTRODUCCIÓN

El objetivo de los estudios de arte rupestre es conocer la identidad de los motivos, delimitar su correlación estilística, diferenciar la antigüedad relativa corroborando, en la medida de lo posible, su ligazón con prácticas rituales. Por eso el arte rupestre adquiere el valor de un testimonio de significación, valioso por no contar las culturas del área con escritura. Las pinturas se convierten así en relatos de algo que pasó y necesitó ser registrado. Las implicancias, como conjunto de significaciones y sentidos que subyacen a los eventos pictográficos, nos permiten la reconstrucción de la historia al conformar un corpus importante, como muestra representativa.

En estos últimos años, al trabajar el arte rupestre de la Puna de Jujuy (Argentina) se nos ha hecho imprescindible preguntarnos sobre la diversidad de lenguajes y discursos (1) enmarcados en la imagen de pictografías del arte parietal. Nos ha resultado útil la noción de texto de Bajtin (1985): «cualquier conjunto de signos coherentes» (2) y si a esto unimos los contextos socio-históricos específicos, nos encontramos con que las producciones de sentido que buscamos las podemos encontrar en distintas materialidades.

OBJETIVOS

Este trabajo se planteó con los siguientes objetivos: a) evaluar la posible relación cronológica de la pintura rupestre en cuestión (ver infra) con el asentamiento de Casabindo b) detectar la presencia de distintos momentos de ejecución de la pintura en el sitio y su ubicación cronológica relativa en la secuencia del área c) registrar las posibles funciones diferenciales de los sitios sincrónicos a través del espacio regional.

PROPUESTA METODOLOGICA

Este trabajo introduce una propuesta metodológica de análisis del registro arqueológico a partir de estudios de iconografía, semiótica y el estudio de la historia oral, basada en el conocimiento de la realidad andina que se va transformando. Al momento de la conquista de esta parte del territorio por los españoles, observamos que las resonancias de la oralidad están presentes, con niveles de significación europea y andina que la imagen ofrece.

* Universidad Nacional de Jujuy - Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Otero 257, Of. 5 - Planta Baja (4600). San Salvador de Jujuy - Jujuy - Argentina. ***Correo Electrónico***: yoscaba@yanoo.com.ar

Las imágenes forman y han formado siempre una parte importante de las culturas, son un acervo común. En éste caso particular hemos trabajado con imágenes del mundo andino prehispánico de la Provincia de Jujuy (Area Centro Sur Andina) desplegadas sobre distintos soportes. Hemos aplicado el método iconográfico de Erwin Panofsky (1970) pensando, como él, que las imágenes no sólo son una aventura sensible sino intelectual, lo que puede ayudarnos a redescubrir las motivaciones de quienes las plasmaron, así como su entorno político, social y cultural.

Este último análisis nos ha permitido relacionar el arte rupestre con las formas simbólicas de una sociedad. Por lo tanto, el método iconográfico se convierte en una posible herramienta eficaz para la reconstrucción de imágenes en el espacio y en el tiempo. El mismo permite la identificación de temas y de problemas relacionados con éstos tales como: posibles fuentes, trasmisión, modificaciones producidas por la percepción y recepción y las variaciones tipológicas a las que se ven sometidos a lo largo del tiempo. Entendemos que este tipo de estudios se potencia con la interdisciplina, al contar con evidencia arqueológica y documentación escrita. Esta última proviene, por un lado, del contacto con el español como crónicas, documentos referidos a la extirpación de idolatrías, visitas y otro tipo de documentación administrativa y, por otro, de la información recogida por antropólogos, etnógráfos, mitos, relatos orales y aún las ceremonias católicas actuales.

Textos y contextos, mitos (arquetipos) y ritos testimonian la fuerza de la tradición prehispánica y la sobrevivencia de estructuras del pensamiento andino pero teniendo en cuenta la unidad y multiplicidad como parte de su propia experiencia histórica. Estos hechos conforman un verdadero paisaje simbólico que muchas veces está expresado en la materialidad del registro arqueológico; el mismo puede ser comprendido a partir de la deconstrucción de sus estructuras semióticas en sus elementos mínimos de significación. La propuesta metodológica en tal sentido es el análisis iconográfico.

Iconografía: una propuesta metodológica para los estudios arqueológicos actuales

Iconografía significa «descripción de imágenes» (*eikón:* imagen; *gráphein:* describir), el método de Panofsky no se queda en la mera descripción y clasificación de temas sino que a partir de los episodios elegidos pretende averiguar el significado de las imágenes como documentos culturales interpretando el significado intrínseco de las mismas, lo que llamó: *Iconología.* Panofsky (1970) lo aplicó a los estudios de conjuntos iconográficos históricos, el desafío para nosotros es aplicarlo a los conjuntos iconográficos prehispánicos. El método consiste en las siguientes fases:

1) Constituir un corpus representativo y hacer su descripción. Elaborar un catálogo de los diferentes temas y motivos que aparecen y sus modalidades de recurrencia, lo que Panofsky llama *«descripción preiconográfica*»,

2) Identificar los motivos y buscar el significado convencional, «*análisis iconográfico*», éste es ya un nivel complejo de análisis porque tenemos que encontrar un conjunto de informaciones comparables e independientes del corpus para poder interpretarlas,

3) Buscar el sentido cultural que han tenido estos motivos en el marco de la sociedad andina prehispánica «*interpretación iconológica*», para lo cual necesitaremos también informaciones comparables e independientes.

Por lo tanto se manejarán dos perspectivas de análisis*: Perspectiva intrínseca* que consiste en el estudio de las imágenes desde dentro, todo lo referido a su forma y contenido. Abarca tanto el estudio de las propiedades físicas – tamaño, materiales y técnicas -, atribución, proveniencia y datación, y propiedades formales: temática, simbolismo, función y una *Perspectiva extrínseca,* que considera las imágenes desde fuera y tiene un marco más amplio que permite abordar las circunstancias de tiempo y lugar de la sociedad que las diseñó. El corpus preiconográfico con el que contamos es de la puna jujeña en lo referido a arte rupestre, placas metálicas, tabletas y tubos de madera, lítica, calabazas pirograbadas, k'eros y textiles o representaciones de ellos (atuendos y tocados) y nos remite a distintos momentos del proceso cultural del altiplano; por otro lado contamos con un interesante corpus de relatos orales (Bellomo 1995).

Iconografía y Estilo

Una de las claves interpretativas en los estudios arqueológicos postprocesuales es el estilo. Para algunos autores el estilo se convirtió en uno de los aspectos más interesantes y dinámicos del corpus de la cultura material (Wobst 1999). El mismo no solo permitía trascender la clásica explicación tecnofuncional de la cultura material, sino que la trascendía, entendiéndola como una expresión (algunas de las veces inconsciente), culturalmente pautada y que permitía observar etnicidad.

El estilo responde en algunos casos a una hegemonía pero también puede estar expresando resistencia. A veces la cultura material habla del estilo como herramienta de subyugación o como un instrumento para la liberación, algunas veces en la misma dimensión material, en el mismo tiempo y en el mismo lugar (Wobst 1999). De todas maneras, creemos que estos mensajes implícitos en el estilo pueden ser decodificados a partir del método iconográfico, atendiendo a la deconstrucción de las imágenes.

El estudio de los íconos debe realizarse en el marco de la cultura que los produce, ya que los mismos no poseen significación absoluta, sino que están insertos dentro de códigos semióticos que actúan como restricciones en nuestra interpretación de los signos: las convenciones sociales aseguran que los signos no puedan tener cualquier significado. Si se considera que los signos presentes en el arte son representaciones de la realidad manifestada por los artistas en forma particular y, entendiendo que sus significados están relacionados con convenciones sociales, el estudio semiótico de los mismos podría abrir una vía a posibles análisis de la ideología que los contiene.

Entonces, es posible lograr una aproximación al conocimiento del mundo mágico-religioso y a los sistemas de prácticas de las sociedades del pasado, analizando con

detenimiento las representaciones presentes en ciertas manifestaciones artísticas, contenidas en objetos y/o espacios relacionados con el ritual.

CASABINDO

Casabindo corresponde a una localidad ubicada en el Departamento de Cochinoca en el sector central de la Puna de la Provincia de Jujuy. El nombre proviene de la sociedad prehispánica que habitaba la zona en el siglo XVI (Albeck 2002; Albeck y Ruiz 2003), mencionados en diversos documentos contem-poráneos con la invasión hispana del territorio (primera mitad del siglo XVI). En la actualidad, el pueblo de Casabindo es conocido mayormente por la majestuosidad de su iglesia colonial (Foto 1) y por sus fiestas patronales en honor a la Virgen de la Asunción. En estas festividades se destaca el baile de los *samilantes* en el atrio de la iglesia y la práctica del toreo, costumbre implantada por los españoles en el espacio americano durante la colonia. En este caso se trata de la única pervivencia en territorio argentino de dicha costumbre.

El arte parietal de los *casabindos* patentiza restos culturales característicos, propios del sector central de la puna jujeña. En este trabaj trataremos un motivo con influencia hispánica, lo cual demuestra una continuidad en la utilización de un mismo espacio desde épocas prehispánicas hasta el momento hispano-indígena o colonial. El caso tratado hace referencia a una faena taurina, con un motivo muy llamativo consistente en la figura de un toro con una imagen antropomorfa en su parte superior.

Los vestigios arqueológicos y el arte parietal

Por la escasez de datos sobre las ocupaciones humanas previas, no sabemos si los *casabindos* históricos



Foto 1. Iglesia de Cabindo, Puna de Jujuy. Argentina.

fueron el resultado de una antigua ocupación de la zona o si, en el transcurso del primer milenio después de Cristo, hubo movimientos o cambios de población de importancia que dieran origen a este grupo con presencia de restos culturales característicos, propios del sector central de la puna jujeña, diferentes de los de las áreas aledañas (Mapa 1).

Existe en el área de Casabindo un arte rupestre con mucho colorido y temas diversos que están siendo estudiados y relevados en la actualidad y nos permiten rever las cadenas iconográficas del área. Así se pueden alcanzar nuevas performances (en el sentido de Turner 1999) para completar experiencias de este arte verbal, en donde operan eficacias simbólicas que refieren a aspectos más generales de una sociedad y donde este arte puede ser leído como un texto (Lotman 1987).

La Quebrada de Yugunte

Yugunte es una pequeña quebrada ubicada al suroeste de Casabindo. Se encuentra flanqueada por las quebradas de Toraite, al norte, y Lampas al sur; todas siguen un curso paralelo hasta desembocar en el Río Negro,



Mapa 1. Ubicación de Casabindo en la Provincia de Jujuy-Argentina.

uno de los principales colectores de la zona. Se trata de una quebrada relativamente corta, tiene aproximadamente 3 km de largo, con un caudal permanente ínfimo que se insume y no alcanza la confluencia.

El trayecto de la quebrada es relativamente recto y se encuentra flanqueado por elevados farallones de la Formación Zapaleri, labrados en la ignimbrita por el agua y el viento. En el extremo superior, al pie del alero que trataremos en este trabajo, se encuentra una pequeña vertiente que da origen a una vega. En el curso medio, el fondo de valle es algo menos estrecho y se halla cubierto por densos pastizales. Sobre algunos afloramientos rocosos se observa la presencia de queñoas, algunas de gran porte. Para acceder a la quebrada de Yugunte es preciso remontar el Río Negro hasta su confluencia con dicha quebrada, por la margen izquierda.

En la actualidad, la quebrada se encuentra deshabitada y sólo es utilizada como potrero de vacas, en tanto posee agua y pasto en abundancia y la topografía conforma un cercado natural; tan sólo el tramo terminal cuenta con una puerta de acceso. Se identifica también la presencia de habitaciones, chullpas y obras agrícolas prehispánicas como terrazas de fondo de valle en el sector superior y andenes en la parte baja de los faldeos laterales del curso inferior. Al fondo de la quebrada de Yugunte nos encontramos con un alero de gran tamaño (Chorolque 2006). El frente tiene un ancho de 16.80 m y una profundidad de 12 m. El interior presenta 6 m de altura máxima a los cuales deben sumarse 3,30 m hasta la base sedimentaria de la quebrada. Observando la cueva de frente, se distingue en el extremo oriental, una oquedad natural contra el fondo del alero. Este espacio ha sido modificado mediante la construcción de una pared recta doble que determina un espacio cerrado que estuvo destinado a una inhumación.

El arte rupestre en el alero de Yugunte

En el interior de la cueva de Yugunte se pueden identificar alrededor de 150 representaciones pictográficas, realizadas en diferentes tonos de amarillo, rojo, negro y blanco, con una gran diversidad de motivos geométricos, así como zoomorfos y antropomorfos. Las pinturas, en general, se encuentran en buen estado de conservación, aunque algunas figuras se hallan muy desleídas y escasamente visibles. Para un mejor análisis hemos dividido al alero en tres sectores: A, B, y C. Estos sectores se han definido, exclusivamente, con el objeto de simplificar la descripción.

En el sector C se encuentran los motivos con influencia hispánica. Los motivos son cinco, lo cual demuestra una continuidad en la utilización de la cueva hasta el momento hispano-indígena o colonial. Las representaciones de jinetes son especialmente variadas e incluyen además, la referencia a una faena taurina, motivo del presente trabajo.

Esta adscripción icónica (ver supra) sería la primera interpretación del análisis o sea la dimensión plástica o narrativa del dibujo; la segunda interpretación iconográfica se hace tanto por la forma del hocico, la larga cola y la clara representación de cuernos, lo cual permite identificar y relacionar la imagen con el contexto; por último, intentaremos una interpretación o comprensión iconológica: la visión del mundo que subyace a la imagen. La particularidad que posee el arte rupestre por sobre cualquier otro vestigio arqueológico es de ser testimonio material de la vida de los grupos o sociedades del pasado. Sus formas de manifestación plástica muestran cómo a través de las imágenes, podemos indagar en ese pasado y en las relaciones de esas sociedades en contacto con otras y la identidad en cada región, como es el caso que nos

ocupa. Por lo tanto, tendremos un mensaje denotativo: el nivel físico del dibujo o signo y un mensaje connotativo: subjetivo del signo, llegando, si es posible, a relacionar este dibujo con las formas simbólicas de la sociedad que lo produjo.

Imagen taurina

En las artes plásticas es común la vinculación del toro con la imagen itifálica por consiguiente hay un tipo de insinuaciones que remiten al toro como depósito de una energía engendradora y se halla plasmada en la base de muchos mitos y ritos de antiguas religiones y/ o rituales.

Hay «fiestas de toro» al menos desde la Edad Media (Alvarez Miranda 1998). En las Cantigas a Nuestra Señora, de Alfonso X el Sabio (1221-1284), se refiere un milagro acontecido en una boda en la que un invitado es corneado por un toro cuando jugaba a burlarlo en la fiesta (Figura 1). En numerosos documentos medievales se hace referencia a «juegos de toros y cañas» y el propio Lope de Vega (1562-1635), en su comedia «El caballero de Olmedo», que se desarrolla en la Edad Media, hace mención a una fiesta de toros.

En la «Crónica del Condestable Miguel Lucas de Iranzo» (siglo XV, época de Enrique IV, hacia 1460) se dice que un noble «mandó a correr ciertos toros en el Alcazar». También en el «Auto pastoril» de Gil Vicente (1465-1536), dramaturgo portugués de inicios del siglo XVI, hay unos versos que dicen: «tú que andas siempre en bodas corriendo toros y vacas...» El «salto del toro», por lo tanto, se practicaba desde mucho antes del siglo XV (Cossio 1975).

Había una diferencia entre los «toreos aristocráticos» (fiestas caballerescas de a caballo) y los juegos populares a pie; estos últimos son las corridas rurales desorganizadas y anárquicas en plazas públicas dispuestas para tal función. Cuando en la Edad Media se habla de «correr al toro» se refieren a espectáculos de este tipo. Es costumbre, aún hoy, celebrar en honor a ciertos santos fiestas de toros y/o vacas como el toro de San Marcos o las corridas de San Juan con los cuernos de fuego. Algunas Vírgenes se asocian al toro como otorgadoras o mediadoras de fertilidad (Virgen de Nuria - Virgen de la Gleva - Cataluña).

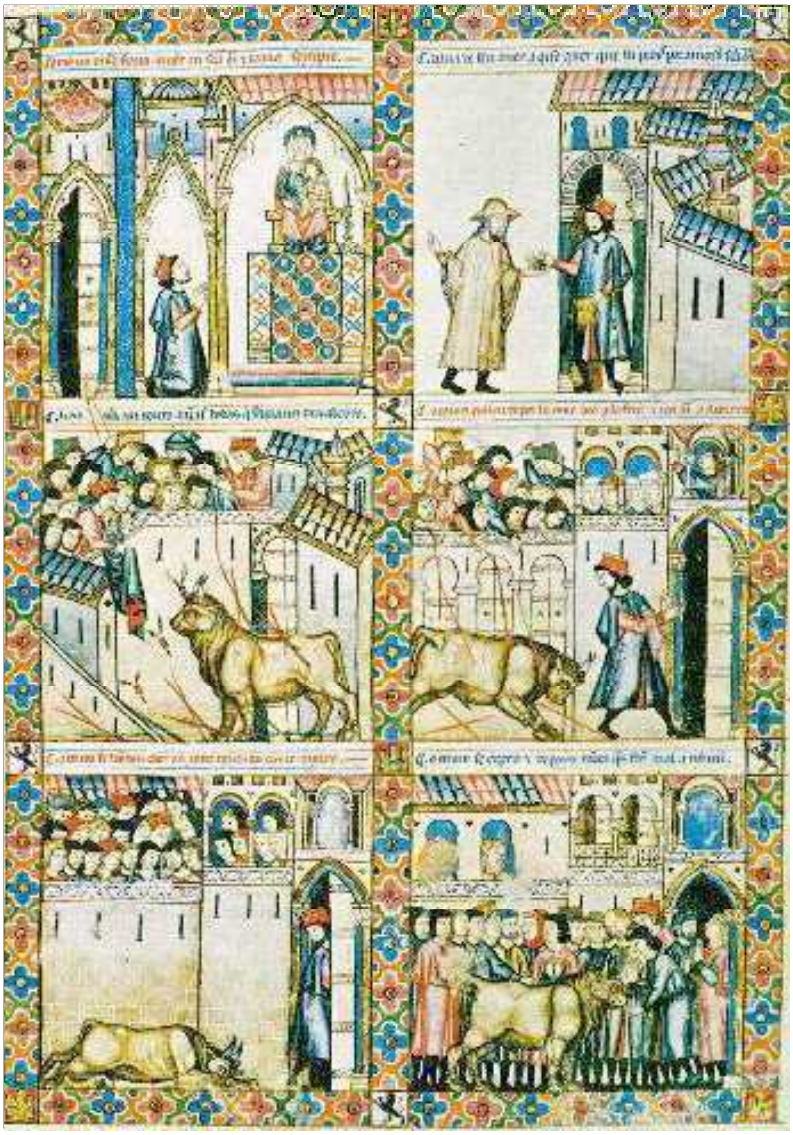


Figura 1 Códice de las Cantigas de Alfonso El Sabio.

En Grazalema (Cádiz): los monjes Carmelitas Descalzos cristianizan estas fiestas a comienzos del siglo XVII, desde entonces, el toro del pueblo se convierte en el toro de la Virgen del Carmen. Como hace cientos de años y a pesar de los cambios que se han producido en las fiestas, en la **iglesia de Santa María de la Victoria o del Camino datada en el siglo XIII (Carrión)** continúa corriéndose el toro con una cuerda o maroma atada a las astas, el llamado «Lunes del Toro de Cuerda».

Se habla también de «toros de vida», «correr al toro» que se burla con paños o lienzos blancos, tanto vacas como toros y rara vez se matan. En los últimos años del siglo XVII y los primeros del siglo XVIII, estamos en presencia de la merma del toreo caballeresco y la continuidad del toreo a pie siempre anárquico y popular.

Existen datos que señalan que la primera corrida de toros en América se celebró el 24 de julio de 1526, en México, en honor al conquistador español Hernán Cortés. En Perú las corridas se iniciaron en el año de 1535 y contaron con la participación del conquistador español Francisco Pizarro quien «lanceó» a un toro desde el caballo. Las corridas fueron tan bien acogidas por el pueblo que la iglesia tuvo que intervenir para que no se celebraran en domingo, pues la gente prefería ir a la corrida que a la misa. En Colombia, se tiene registro de estas celebraciones a partir del siglo XVI. Hay datos que comprueban que se celebraron por lo menos cinco corridas entre 1545 y 1564, todas ellas justificadas, ya fuera por la llegada de un virrey o por festividades religiosas. A principios del siglo XVIII las autoridades religiosas, siguiendo órdenes superiores, prohibieron las corridas de toros, sin embargo debieron reinstaurarlas ante el fervor popular.

En la Cueva de Yugunte tenemos la representación excepcional de un toro o vaca con grandes cuernos y un hombre que parece estar saltando sobre él. La figura bovina tiene cuernos y cola largos, (alto total 0,33 cm y largo 0,35 cm) y no tiene indicación de sexo (Foto 2). Resulta claro que la figura humana vinculada con un bovino nos remite a una delimitación, complejidad y continuidad territorial para el área en estudio. Casabindo es la única localidad en el territorio argentino donde se conserva una fiesta de toros. En algunos lugares de América éstas han mantenido su popularidad, como en México y Perú, mientras que en otros se restringen a las fiestas populares en honor al santo/a patrono/a, como ocurre en el jacheo de toros en Yamparaez (Sucre) y en Trinidad al este de Bolivia.

Una versión oral recopilada remonta la tradición del «Toreo de la Vincha» en Casabindo en honor a la Virgen de la Asunción al siglo XVIII. Consiste en una faena taurina en la que, sin matar al animal, los hombres buscan recuperar de entre sus cuernos una vincha con monedas de plata. Según dicha versión, un intento de rebelión del cacique de Casabindo, Pantaleón de la Cruz Tabarca, llevó a que ataran sus insignias de cacique (vincha de plata) entre los cuernos de un toro y, al intentar recuperarla, fue herido de muerte por el toro, aunque antes logró depositar la vincha en el templo, a los pies de la patrona del lugar. El 15 de agosto en Casabindo se celebran las fiestas patronales en honor a la Virgen de la Asunción, ese día se realiza el toreo, no cruento, frente a la Iglesia donde los promesantes deberán arrebatar de las astas del toro la vincha con monedas de plata (Foto 3).

De hecho esto no debería sorprendernos conociendo la existencia de «*vacas de la Capellanía de Nuestra Señora de la Asumpción»* durante la época colonial. Estas vacas fueron, en parte, faenadas para la alimentación de la fábrica de la iglesia, en la segunda mitad del siglo XVIII (Palomeque 1994). Por lo tanto estamos frente a una auténtica tradición para la zona y, el estudiar a través del arte rupestre el Período Hispano Indígena, nos estaría indicando que éste se constituye en unos de los matices más atractivos para reconocer formas de organizaciones sociales y económicas asociadas a prácticas rituales. Un dato interesante es que en 1567 fue promulgada la Bula «*De Salutis Gregis Dominici»* por el Papa Pio V, en la que califica a los espectáculos taurinos como obra «no de hombres sino del demonio» y prohíbe la participación en las mismas (Gilperez Fraile 2007). En España nunca llegó a publicarse porque es sabido que Rey Felipe II intentó que se derogase; a la muerte del Pío V, el Rey insistió con el nuevo Pontífice Gregorio XIII quien promulga la Encíclica «*Exponi Nobis*» de 1585 en la cual se levanta la prohibición para laicos aunque no para los clérigos.

Nuestra opinión concluye que el hecho concreto que estas figuras quieren representar solo adquiere significación en la zona en que la fiesta es organizada para celebrar a la Virgen, según se vea como un rito o como un juego. La influencia de este toreo en la tradición popular de la Puna de Jujuy puede pensarse también como la tendencia del rito a convertirse en juego, por lo tanto, estamos frente a una auténtica tradición para la zona. Dentro de la función lúdica perduran, enmascarados, antiguos elementos de la tradición ritual.

El arte rupestre es un vehículo privilegiado para seguir estos procesos y nos estaría indicando que se constituye en unos de los matices más atractivos para reconocer formas de organización social y económica asociadas a prácticas rituales, a la oralidad, la escritura y la memoria. El método iconográfico constituye en este contexto una herramienta eficaz para la reconstrucción de la imagen en sus coordenadas de espacio y tiempo.

NOTAS

1) Partimos de la noción de discurso como práctica social que construye el mundo en significado, constituyendo el soporte material del conjunto de representaciones e interpretaciones vigentes en una sociedad en un momento dado (Magariños 1996)

2) Sobre todo cuando habla de la estructura polifónica y dialógica.

BIBLIOGRAFIA

ALBECK, M.E. (2002) El Territorio Casabindo. Una aproximación desde la arqueología y la historia. *Pacarina* Nº 2. FHyCS-UNJu.



Foto 2. Toro con antropomorfo «saltando» sobre él.



Foto 3. Toreo de la Vincha en el Casabindo actual.

ALBECK, M.E. y M. RUIZ (2003) El Tardío en la Puna de Jujuy: Poblados, etnías y territorios. *Cuadernos* Nº 20. FHyCS-UNJu.

ALVAREZ MIRANDA, A. (1998) *Ritos y Juegos del toro*. Prólogo Julio Caro Baroja. Biblioteca Nueva Madrid.

BAJTIN, M. (1985*) Estética de la creación verbal*. Ed. Siglo XXI.

BELLOMO, H. (1995) *Continuidad de la Memoria. Relatos Orales en Jujuy*. UNJu

CHOROLQUE, D. (2006) El *Arte Rupestre del Alero de Yugunte. Análisis Temático e Interacción*. Tesis de Licenciatura en Antropología. FHyCS-UNJu.

COSSIO, J.M. (1967) *Los toros. Tratado técnico e histórico* 5 Vol. Ed. Espasa Calpe. Madrid.

GILPEREZ FRAILE, L. (2007) *La Iglesia y la tauromaquia*. Fundación Asanda. España.

LOTMAN, Y. (1987) Qué es un texto? *Revista Letras.* Madrid Nº 6.

MAGARIÑOS de MORENTIN, J. (1996) *Los fundamentos lógicos de la semiótica y su práctica*. Ed. Edicial Buenos Aires.

PALOMEQUE, S. (1994) Intercambios mercantiles y participación indígena en la «Puna de Jujuy» a fines del Período Colonial. *Andes* 6: 13-49. UNSa.

PANOFSKY, E. (1970) *El significado de las Artes Visuales*. Editorial Alianza. Madrid.

RUIZ, M. (2002) Unkus, Caminos y españoles. *Pacarina* Nº 2. FHyCS-UNJu.

TURNER, V. (1999) *La selva de los símbolos*. México. Siglo XXI.

WOBST, M. (1999) *Style in Archaeology or Archaeologist in Style*. En: Material Meanings. E.S. Chilton Ed. University of Utah Press.Salt Lake City.