INDIOS, CRIOLLOS Y FIESTA BARROCA EN LA *HISTORIA DE POTOSÍ* DE BARTOLOMÉ ARZÁNS

POR

LEONARDO GARCÍA PABÓN
University of Oregon

POTOSÍ Y LA FIESTA EN EL BARROCO

Para deslumbrar a su lector con la grandiosidad y esplendor de Potosí, Bartolomé Arzáns Orsúa y Vela (1676-1736) recurre a todo tipo de estrategias narrativas. Una de las más usadas es la enumeración que va desde la acumulación de adjetivos superlativos para exaltar a la ciudad hasta el informe detallado de cantidades y calidades de los productos que consumía la población potosina. En todos los casos se trata de series cuya importancia no radica en sí, ni en la suma de sus partes, sino en la creación de un efecto de totalidad que debería representar la grandeza de la ciudad minera más importante en el Nuevo Mundo durante el siglo XVII.

En este sentido, la narrativa de Arzáns se abre como un espacio donde lo extraordinario tiene un lugar preferencial, pues la misma Villa de Potosí es para el narrador un lugar fuera de lo cotidiano. Y si de deslumbrar se trata, nada mejor que hacer de la fiesta, por antonomasia el evento extraordinario dentro de la monotonía de la vida diaria, un lugar privilegiado de esta narrativa. En efecto, la *Historia de la Villa Imperial de Potosí* abunda en detalladas, y a veces engorrosas, descripciones de fiestas. Desde fiestas religiosas y cívicas (las más comunes y notables) hasta entierros y matrimonios, Arzáns no deja década de su historia que cubre casi doscientos años sin interpolar una o más fiestas.¹

Ciertamente no sólo la fiesta se repite continuamente en el texto. Como ya dijimos, la fiesta es parte de un procedimiento de enumeración que es base estructural del relato de Arzáns. Pero una diferencia, que la separa de otros eventos repetitivos, radica en la función ideológica del festejo potosino. Por ejemplo, en referencia a los milagros (sobre todo los de la Virgen María), acontecimientos que Arzáns narra con la misma o mayor frecuencia que la fiesta, sabemos que la justificación de éstos radica en las necesidades evangelizadoras de la época. Arzáns, que sigue bastante las ideas de los agustinos sobre religión, busca reforzar la fe y creencia en los milagros. Por la repetición no sólo se insiste en lo verdadero

¹ Aunque en la literatura colonial las descripciones de fiestas no son escasas. Entre ellas destaca el libro de Arzáns, no sólo por la abundancia y el detalle de las descripciones de fiestas, o por la grandiosidad de éstas en Potosí equiparables solamente con las de México, Lima y Madrid, sino porque aquí se puede observar un sistema en ejercicio y las trasgresiones a ese sistema.

de los milagros sino que se lo convierte poco a poco en parte de memorias individuales y colectivas. Al respecto vale la pena recordar que Arzáns proveía temas para los sermones en las iglesias potosinas.² Así los milagros de la Virgen llegan a formar no sólo una clase de acontecimientos sino incluso un modelo típico de la intervención de lo divino en lo humano, el cual se hace parte de las creencias generales de la gente.

Pero al contrario de los milagros, las razones ideológicas detrás de las narraciones de fiestas no obedecen exclusivamente a necesidades religiosas. Por una parte, Arzáns enfatiza las razones religiosas que motivan la fiesta, sobre todo de las dedicadas a santos o que se realizan como parte del calendario religioso; pero por otra, también insiste en las razones mundanas que originan fiestas y que son muchas veces más poderosas, como la necesidad de mostrar insistentemente la grandiosidad de Potosí. Más aún, lo que la narración de Arzáns, y no ya la fiesta que éste describe, muestra es un impulso equiparable al de la fiesta pero de un alcance ideológico mucho mayor: la exaltación —por el relato de la fiesta— de un sujeto colectivo en formación.

Ahora bien, la formación de este sujeto en/por la fiesta debe ser pensada dentro de la tradición barroca del espectáculo público y festivo. Sabemos de la importancia que adquirió el espectáculo público durante el Barroco en España y América en forma de teatro, procesión, mascarada, mojiganga y juegos. Diversos autores como Irving Leonard, Teresa Gisbert, Octavio Paz, José Antonio Maravall y José María Díez Borque, han señalado varios aspectos de sus relaciones con las artes y la literatura de la época, así como su función social y cultural. Es más, nadie que conozca Latinoamérica puede dejar de ver en la fiesta actual uno de los acontecimientos esenciales a su práctica cultural. Fiesta y Latinoamérica son términos inseparables en cualquier intento de representación de esta cultura, en especial en aquellas áreas donde el factor indígena es una presencia viva, como en México, Guatemala, Perú, Ecuador o Bolivia.

Los orígenes de la fiesta latinoamericana, como todo origen, son hasta cierto punto indiscernibles. La marca europea-española es innegable y sus raíces están en el medioevo y la tradición carnalesca.³ El sello indígena señalado por la inserción de las fiestas en el calendario agrícola y la sobrevivencia de bailes nativos es determinante, aunque no sepamos cuán anteriores a la llegada de los españoles sean estas tradiciones. De cualquier manera, lo que sí está claro es que un momento privilegiado de la fiesta como expresión social y reconocimiento de un sujeto social se da en el Barroco español y americano. Nunca como entonces, sociedad, arte, literatura y fiesta se unen para representar el ser, los sueños y la historia de un sujeto social.

El Barroco, se ha dicho, es una época donde vida y arte tienden a confundirse en un sólo espectáculo. Por eso un rasgo común a las artes y la fiesta que marca la vida pública en esta época es la teatralidad (Orozco Díaz, *El teatro y la teatralidad del Barroco*). Pintura, arquitectura, artes efímeras como los arcos y máscaras, escultura y teatro, tienden a poner

² Por medio del único documento extenso sobre la vida de Arzáns, el informe de su estudiante Ortega y Velasco (citado por Hanke y Mendoza xxxvi-xxxviii) se sabe que partes de la *Historia* eran leídas en las iglesias como motivos de prédicas y sermones.

³ Para la importancia del carnaval en la tradición española ver el libro de Julio Caro Baroja, *El carnaval*.

en escena acontecimientos dirigidos a un espectador que sistemáticamente debe ser “sorprendido” (el término que usa Maravall), es decir, deslumbrado por lo que sus sentidos registran. Incluso la predicación religiosa no dejó de estar altamente afectada por esta tendencia teatralizante, como muestran la disposición espacial de los púlpitos en las iglesias (Orozco Díaz 123) y la importancia asignada a la actuación del predicador registrada en los manuales de predicación. Para esta actividad, se ha señalado que se practicó en forma generalizada después de la publicación de la *Ecclesiasticae rhetoricae, sive De ratione concionandi libri sex* (Los seis libros de la retórica eclesiástica, o de la manera de predicar) de fray Luis de Granada en 1576 e incluso los límites que se debieron poner al exceso de teatralización de los predicadores (Barnes 61-62). Si toda expresión simbólica en el Barroco viene cargada de teatralidad, la fiesta, en tanto espectáculo que abarca y resume todas las posibles manifestaciones públicas, es el momento culminante de la tendencia teatralizante de las expresiones performativas de la época. La fiesta, que se extendía por varios días o semanas de festejos durante los cuales se sucedían entradas, procesiones, misas, toros, teatro, juegos de sortija, saraos, etc., es la apoteosis de la tendencia al espectáculo de artefacto y a lo teatral de las sociedades barrocas española y americana.

Más importante aún es el hecho de que sólo en la fiesta la sociedad del Barroco adquiere su plena realización. La constitución social, con su estricta jerarquización de poder y su gran despliegue de narcisismo social y político, sólo podía revelarse plenamente en la fiesta. Paz ha señalado la unidad estrecha entre fiesta y ceremonia política en Nueva España: “La ceremonia política era una verdadera *fiesta*, quiero decir, un acto colectivo a través del cual los símbolos encarnaban y se volvían palpables” (195). Beverley hace más explícita su relación ideológica: “Pero también la naturaleza misma del poder político del absolutismo es en cierta medida ‘espectacular’. La teatralización, la alegoría, la ceremonia, el exhibicionismo carismático son la esencia del poder aristocrático, no simplemente su expresión” (Beverley, “Nuevas vacilaciones” 294).

La crítica sobre la cultura barroca en España ha señalado el aspecto conservador del teatro, fiestas y representaciones públicas. La práctica simbólica en la cual se manifestaría el brazo represivo y controlador del estado en la Contrarreforma en su forma más evidente es el rito religioso como en el caso ya señalado del sermón o el de la devoción pública a los santos. Maravall en su clásico *Cultura del Barroco* ha utilizado los términos de cultura dirigida y masiva para referirse a un estado que trata de impedir cualquier cambio en la sociedad por medio del teatro, fiesta y otras representaciones, los que han sido vistos como mecanismos de control de masas (Maravall, *Cultura* y “Teatro, fiesta e ideología”).⁴

No se puede negar que las fiestas y las otras representaciones públicas en el Barroco hayan tenido este rasgo conservador y de control, pero su actualización en América presenta elementos que complejizan las afirmaciones sobre su valor represivo. No se puede olvidar que el Barroco fue el primer movimiento cultural y social por el cual se intentó afirmar en América no una continuidad con España sino una diferencia, gesto precursor a las independencias americanas. Ya Irving Leonard señalaba las desigualdades entre criollos y

⁴ Sin duda que la cultura del Barroco no era solamente represiva. Varios críticos han alertado sobre el peligro de exagerar el peso de lo “dirigista” en las interpretaciones del Barroco. Ver, por ejemplo: Beverley, “On the Concept of the Spanish Literary Baroque” y Cascardi, “The Subject of Control”.

españoles como uno de los sentimientos que alimentaba la producción artística y literaria del Barroco en América: “The repressed feeling of this class [los criollos], frequently exacerbated by the condescension of the Peninsulars, remained one of the most deepseated of the Baroque tensions afflicting colonial society, and ultimately it resulted in secession from the Spanish empire” (42). Octavio Paz va más lejos al afirmar que Nueva España no puede ni siquiera ser considerada como “una colonia, ni en el sentido tradicional de la palabra ni en el de los siglos XIX y XX. Nueva España era otro de los reinos sometido a la corona, en teoría igual a los reinos de Castilla, Aragón, Navarra o León” (28). En este sentido, el Barroco en la colonia tendría por lo menos una doble función: mantener sin cambios el sistema de poder de España, pero a la vez, expresar la diferencia entre criollos y españoles.

En efecto, por ser el Barroco una práctica que busca la complejidad utilizando diferentes productos y tradiciones culturales, los criollos americanos pudieron utilizar, por ejemplo, los símbolos indígenas para expresar su doble incomodidad existencial: ser y no ser a la vez parte del mundo español. Pero no sólo los criollos sino también los indígenas pudieron encontrar en el Barroco una forma de expresión de su situación histórica. Para la gran población indígena que había encontrado en las artes y el espectáculo público una forma de expresar su condición social y su cultura,⁵ el Barroco fue el arte que mejor les permitió hablar sobre sí mismos. Prueba de esto son las profundas modificaciones que sufrieron los temas clásicos, manieristas y barrocos en la pintura, escultura y arquitectura por la introducción de una visión indígena del mundo (Gisbert, *Iconografía*). De la misma manera, la fiesta fue transformada en el escenario en el que sus mitos y sus formas rituales encontraron el espacio que se les negaba en su vida diaria. Se puede decir, pues, que el Barroco en América permitió —a pesar de toda su fuerza represiva y “dirigista”— a diferentes sectores sociales como criollos e indígenas expresarse y, además, transformar esa sociedad y arte del barroco en formas privilegiadas de afirmación de grupos sociales cuyos intereses no concordaban con los de la corona. Así pues la fiesta en América tuvo su propia dinámica, al margen de los condicionamientos sociales, históricos e ideológicos que hemos señalado. Por ello el texto de Arzáns es revelador. En su descripción de la fiesta potosina encontramos ejemplos y pruebas de la funcionalidad de la fiesta en la sociedad barroca y de los procesos por los cuales la fiesta constituye ese sujeto social en formación. Veamos pues con algún detalle algunas de esas fiestas que narra Arzáns en su *Historia*.

CRIOLLOS DE FIESTA

Tomemos, en primer lugar, una fiesta que Arzáns fecha en 1608 cuya motivación es de por sí elocuente. Los criollos que son despreciados por las otras “naciones” de España, convocan estas fiestas para demostrar su habilidad, riqueza y nobleza. La fiesta comienza el día de Corpus y después de una celebración religiosa realizada

⁵ Los historiadores del arte han subrayado que el indígena es el principal artesano y obrero en la construcción de iglesias así como en la pintura. Esto les permite incorporar imágenes de su tradición, principalmente en las obras religiosas que se les asignan. De ahí que hayan nacido en arte los términos de Barroco mestizo, americano y de Indias. Ver José de Mesa y Marcos Dorta.

con el mayor culto, veneración y grandeza que hasta allí se había visto en Potosí, dieron principio a los regocijos humanos con seis días de bien representadas comedias cuyo teatro se hizo en el cementerio de la iglesia mayor. Luego se corrieron toros por espacio de otros seis días, hubo otros cuatro de torneos, justas, saraos y otros festines de mucho gusto y bizarría. Asimismo los gallardos criollos hicieron seis máscaras, las dos de día y las cuatro que lucieron de noche, con tantos gastos, riqueza y vistosas invenciones, tantas galas, joyas, preciosas perlas y piedras de sumo valor, que dieron mucho que mirar y mucho más que notar a los forasteros ... (1: 268).

La fiesta concluye con varios días de juegos de cañas y sortijas cuya descripción Arzáns lleva a efecto con prolijidad y detalle. Sin duda, el interés del narrador son estos juegos, donde los criollos encuentran una oportunidad para exhibirse a sí mismos, es decir, mostrarse públicamente y con su correspondiente dosis de teatralidad. Con trajes confeccionados expresamente para este acontecimiento se muestra su elegancia y se hace referencia a su estirpe; con carros alegóricos y representaciones que acompañan su aparición en la justa se cuentan sus hazañas guerreras, sus historias de amor y se muestra su poder; finalmente con la competición misma se prueba su habilidad y valor. Todo este despliegue sirve para probar, además de su riqueza material, su capacidad de “invención”, otra acusación de los españoles a los criollos: “la nación criolla en aquellos tiempos estaba mal mirada de las otras de España ... notándolos de poca destreza en la gallardía y mando de los caballos y que no sabían de invenciones curiosas” (1: 267). La necesidad de “invenciones curiosas” es la marca del conflicto del hombre barroco dividido entre “una autoridad y orden social al que el individuo debe someterse y a la vez el ideal del individuo autónomo, confiado en sus propios poderes. La capacidad del entendimiento que debe resolver esta aporía es el ingenio ...” (Beverley, “Nuevas vacilaciones” 296). Así los criollos son atacados en lo más frágil de la condición del hombre barroco y, por ello mismo, lo más apreciado como prueba de su capacidad racional.

Es por esta necesidad de probar que son “inventivos” que la teatralidad del espectáculo debe ser llevado a sus extremos de artificialidad. Ningún aspecto del espectáculo se libra de ser parte de la “invención” criolla, es decir, de significar su pertenencia a ese cuerpo social aristocrático —si no por nacimiento, por méritos propios— apegado a la Corona.

Las vestimentas preparadas especialmente para estas fiestas,⁶ en conjunción con los mote alegóricos que llevan en sus escudos establecen una teatralización de su propia nobleza organizada por su ingenio. Así en el momento de su aparición vemos este desplegarse del criollo como actor de su propia condición social:

Luego por la calle de los Mercaderes entró don Nicolás Esteban de Luna, natural de esta Imperial Villa e hijo de don Pedro de Luna, natural de la de Madrid, azoguero rico en este Potosí. Venía el gallardo mancebo en un caballo negro, y el caballero armado y

⁶ Como indica Díez Borque: “El vestido es, pues, un elemento central en la fiesta, con efectos de ostentación decorativa y de distanciamiento de lo cotidiano que lo aproximan al teatro, pero sin que tenga, en general, como en éste, la función de crear la realidad de nuevos personajes, a no ser en forma fija e institucionalizada en el adorno de casullas y otros ornamentos en la fiesta religiosa, penitentes de procesiones, figuras históricas, alegóricas, etc.” (24).

sobre las armas un vestido de brocado encarnado, guarnecido todo él con cadenas y lazos de perlas. Sobre el acerado casco traía una sierpe de oro, los ojos y lengua de muy vivos rubies; volábanele por encima muchos penachos de plumas verdes, blancas y amarillas. La silla estaba bordada de oro y aljófár, estribos de plata dorados, y toda la crin del caballo con cadenas de perlas y unos mascarones de oro fino a trechos. Así también venía cubierta toda la anca del caballo; la cola entretejida de lazo de oro y perlas; el penacho de plumas blancas, azules y amarillas. En la mano derecha la lanza y en la siniestra un escudo estaban pintadas sus armas y una luna (formada de cristal) llena y hermosa. El mote decía “Nunca la ha eclipsado el sol”(1: 269).

Se puede notar que esta descripción de uno de los participantes a la justa presenta elementos alegóricos evidentes. El “mote” del escudo, los colores que identifican una nobleza, la preeminencia de lo visual, tienden a hacer del personaje un emblema del noble criollo. Sin duda, para los criollos, la alegoría, figura privilegiada del Barroco, fue la mejor estructura significativa para auto-representarse. Por medio de esta singular ceremonia de auto-ofrecimiento, los criollos se auto-proclaman diferentes (en tanto americanos y criollos) y, al mismo tiempo, de la misma capacidad que los españoles (en tanto ricos, ingeniosos, nobles).

En este sentido, que los participantes de este encuentro lleven nombres iguales aunque los apellidos difieran prueba su fuerte unidad social. La mayoría de los criollos participantes en estos juegos se llama Nicolás con diferentes apellidos según la familia a la que pertenecen. Así tenemos Nicolás Mendoza, Nicolás Avis, Nicolás Narvaez, Nicolás Llanos, Nicolás Villarroel, Nicolás Aguilar y otros más. La razón de llamarse Nicolás es el hecho de tener a Nicolás de Tolentino como protector de la Villa; este santo permitió el nacimiento del primer criollo en Potosí. En agradecimiento los potosinos ponían el nombre del santo a todos sus hijos.⁷ El nombre funciona no como un nombre propio, particularizador, de un individuo, sino como el denominador de un origen americano común y que separa al grupo criollo de los españoles. Pero el torneo, por otra parte, muestra como ese cuerpo común de Nicolases es también una pluralidad de capacidades y de estirpes. Esta fiesta nos dice, pues, que a criollos como a españoles y—alegóricamente como a la misma villa—no les falta ninguna cualidad, al contrario las tiene todas en exceso, de donde nace el orgullo de ser criollo y potosino.

INDIOS, INDIOS, INDIOS ...

Pero no sólo los criollos se expresan como grupo social en la fiesta, también los indios, como ya dijimos tienen un espacio de manifestación. Ésta se puede ver en 1555, en la aclamación de los primeros patronos de la Villa: Cristo, la Virgen y Santiago Apostol (1: 96). Ésta es una larga e importantísima festividad para Arzáns por la amplitud que ocupa en su texto. Comienza con una procesión, organizada de la siguiente manera:

⁷ En otro lugar he discutido las implicaciones del milagro de Nicolás de Tolentino para la formación de una conciencia criolla y el papel de la mujer en este hecho. Ver mi: “Pensamiento andino y tradición historiográfica americana en la f(ce)undación de la ciudad colonial”.

- 1) “15 compañías de indios con sus capitanes ricamente vestidos a su usanza” y con toda la variedad de las armas indianas.
- 2) La nobleza indiana de la Villa imitando la corte del Inca. Se llevan las insignias reales de los incas, como el “llautu” y la borla.
- 3) En parejas desfilan todos los monarcas incas, desde Manco Ccápac [sic] hasta Atahualpa.
- 4) Indios de diferentes “naciones,” de América Meridional con sus trajes distintivos y caras y cuerpos pintados a su “usanza.”
- 5) Indios bailando en cuadrillas (más de 3000 señala Arzáns).
- 6) Españoles en dos hileras, y al final los caballeros del hábito de Santiago.
- 7) La imagen de Santiago Apóstol llevada en andas.
- 8) Cuatro compañías de infantería española, de mosquetes y arcabuces.
- 9) “Oficiales” de los gremios de oficios mecánicos
- 10) Indios tocando sus instrumentos nativos y también algunos de España.
- 11) “Indios de su majestad,” es decir, mitayos asignados al cerro.
- 12) Españoles y capataces de las minas del cerro.
- 13) Señores dueños de minas y otras personas con intereses en el cerro.
- 14) Carro triunfal dorado con el cerro de Potosí y la imagen de María en el momento de la concepción.
- 15) Las comunidades religiosas de San Francisco, Santo Domingo y de la Merced.
- 16) Clerecía y curas de los contornos de la Villa.
- 17) La Santa Custodia.
- 18) “Cabildo, corregidor y demás ministros reales.”
- 19) 2 compañías de arcabuceros españoles.
- 20) 2 compañías de indios alabarderos y piqueros.
- 21) “Gran número de indios infieles” que venían a ser bautizados.

Es sorprendente, en una sociedad estamental, la numerosa participación indígena pero más aún el hecho de tener tantas plazas asignadas en la procesión. También sorprende la importancia que tiene la historia de los incas. Con el desfile de sus Incas, sin duda se recuperan los símbolos de la historia indígena para integrarla en la memoria colectiva del presente que viven. Así se compaginan la dinastía incaica, recordatorio de su propia nobleza y de su esplendor, con el presente vivo de la realidad colonial. Con una preocupación muy barroca por el vestido, Arzáns se refiere tanto a las vestimentas de los Incas como a las de las “naciones” indígenas. Esas vestimentas establecen la conexión entre pasado inca y presente indígena. Más aún, si recordamos que los textiles son una de las formas simbólicas más importantes de identidad cultural en el área andina (Gisbert, *Arte textil*), podemos ver que en esta fiesta los indígenas afirman su identidad cultural y social, y, como los criollos, también sus orígenes nobles.

Pero la narración de la fiesta no termina aquí, sino que continúa con la descripción de noches de música, bailes y fuegos artificiales que siguen a los 15 días anteriores de fiestas religiosas. En esas celebraciones no religiosas, la procesión que ya tenía una fuerte carga de los símbolos históricos indígenas, se complementa con la teatralización de la historia inca. Esta continuación de los festejos se inicia con la representación de ocho comedias, de las cuales cuatro, ponen en escena los mismos indios:

Fue la una el origen de los monarcas ingas [sic] del Perú, en que muy al vivo se representó el modo y manera con que los señores y sabios del Cuzco introdujeron al felicísimo Manco Ccápac I a la regia silla, cómo fue recibido por inga (que es lo mismo que grande y poderoso monarca), las 10 provincias que con las armas sujetó a su dominio y la gran fiesta que hizo al sol en agradecimiento de sus victorias. ... La segunda fue los triunfos de Huayna Ccápac, II¹/₄ inga del Perú. ... Fue la tercera, las tragedias de Cusi Huáscar, 12¹/₄ inga del Perú. ... La cuarta, fue la ruina del imperio inga: representose en ella la entrada de los españoles al Perú; prisión injusta que hicieron de Atahualpa, 13¹/₄ inga de esta monarquía ... y muerte que le dieron en Cajamarca (1: 98).

Arzáns termina indicando:

Fueron estas comedias ... muy especiales y famosas, no sólo por lo costoso de sus tramoyas, propiedad de trajes y novedad de historias, sino también por la elegancia del verso mixto del idioma castellano con el indiano (1: 98).

De las otras cuatro representaciones hechas por españoles Arzáns no dice nada, como si su importancia fuera mínima.⁸ Esto muestra la importancia que tiene para Arzáns y probablemente para todos los potosinos el teatro indígena. Además también se puede ver que lo histórico en estas fiestas proviene del lado indígena y no del lado europeo, con gran interés tanto para indios como para criollos como el mismo narrador. Incluso el hecho de que el lenguaje utilizado sea una mezcla de quechua y español muestra que en estas comedias históricas incas se dirige a los dos grupos sociales dominantes en Potosí y no sólo a los indios. Como si el criollo, por un momento, dejara que lo indio participara en su formación como sujeto social. Es que la representación de la historia inca es el principal elemento de articulación del pasado con el presente en Potosí y, de alguna manera, se impone en la visión del mundo que los criollos están desarrollando.

Que lo indígena pudo imponerse a este nivel es comprensible si vemos su mayoritaria presencia en la continuación del festejo. En efecto, la narración nos presenta una vez más con una participación indígena dominante:

Luego se seguía en varios acompañamientos todas la naciones de indios que habitan esta América Meridional del Perú ... Iban las naciones cada una con sus propios trajes, cuyos principales estaban unos cabalgados en leones, otros en tigres, otros en cocodrilos (llamados en esta Indias caimanes), y otros en varias y horribles fieras formadas unas de metal y otras de madera, y todos en muy vistosas andas, pintadas en ellas sus hazañas. Tras de estos venían otras cuadrillas de indios vestidos de pluma, de paja y de algodón, tañendo y cantando a su modo y en su idioma (1: 98).

Por supuesto que la fiesta y la narración de Arzáns tampoco se detienen en este pasaje, y a continuación se repite el desfile de los incas que ya había tenido lugar al inicio del

⁸ Teresa Gisbert señala la profusión de representaciones teatrales en Potosí, de las cuales una gran parte estaba dedicada a autos sacramentales y teatro religioso en general (*Esquema de literatura virreinal* 27-34). Se puede suponer que las otras comedias eran de este tipo.

festejo, pero ahora incluyendo a otro Inca, Sayri Tupac, quien está en rebelión contra los españoles en la región del Cuzco. La culminación del desfile es la figura de Atahualpa, del cual Arzáns hace una extensa y detallada descripción.

En una palabra, la presencia de lo indígena, de su cultura y de su historia en esta fiesta es abrumadora. Y si esta fiesta tuvo un efecto “sorprendente” en el espectador potosino, lo tuvo seguramente por la representación del mundo indígena. Si no supieramos que ésta es una fiesta española colonial dirigida a consolidar el poder de la corona, podríamos confundirla con una fiesta casi enteramente indígena. Así nos encontramos frente a un retablo barroco que ha perdido su objeto español y ha sido posesionado por los pliegues del tejido indígena.

Aunque el narrador añada que después hubieron saraos y juegos de sortija para los españoles y competencias de arco, carreras y luchas para los indios, el final real de la descripción es la figura de Atahualpa. Los festejos que comenzaron con las quince compañías de indios terminan con el guerrero Atahualpa. En los serpenteos de la fiesta ha quedado impresa la historia indígena, la jerarquía española (que no desaparece ni por un instante por cierto), la religión cristiana y su contraparte indígena, la veneración a la Virgen y al cerro, todo esto como expresión de la grandiosidad de Potosí enmarcada en el decorado del Nuevo Mundo y sus rasgos de fertilidad (el carro alegórico), pero sobre todo ha quedado la imagen de su pasado indígena. Sin duda, éste es un mundo nuevo y diferente al europeo.

ALEGORÍA E HISTORIA

Estas fiestas, con sus facetas criollas e indígenas, son ejemplares de las innumerables fiestas que Arzáns narra en su *Historia* y permiten una primera comprensión del significado de la fiesta potosina pues remiten a una misma experiencia: la ciudad americana que se celebra a sí misma. Pero a la vez las dos facetas de esta experiencia alteran la armonía de la fiesta barroca tal cual llega de España. Sobre todo si pensamos en términos maravallianos, la fiesta en América no es simplemente un reasegurar el poder de la corona ni sólo la afirmación de estamentos sociales. Sin dejar de tener esta función “dirigista” adquiere una segunda función, o más bien, un desorden fecundo en el cual se empiezan a esbozar los rasgos de un sujeto particular todavía sin definición estable. Si las descripciones de las fiestas en Potosí que hace Arzáns se orientan en general más hacia la formación de una conciencia criolla, siendo él mismo un criollo, el relato de la participación indígena le da a esta formación, sin duda, un tinte muy especial. Y justamente el elemento que marca esta diferencia es el lugar de lo histórico en la alegoría de la fiesta potosina.

Como hemos visto los criollos se auto-representan en base a alegorías⁹ que reflejan, por una parte, su alcurnia española y, por otra, su importancia presente y el reconocimiento social al que aspiran. Pero en ninguna de estas dos instancias hay una preocupación por su historia, digamos “occidental,” o por legitimar su historia como era la preocupación mayor en los escritos de la conquista. Los criollos viven un presente y una idealidad, en cierta

⁹ La situación y la importancia de la alegoría en el Barroco como en otros períodos de la literatura de occidente ha sido y es un tema de discusión. En lo que sigue sigo en forma general las ideas de Benjamin. Otros estudios interesantes son los de Fletcher y de Van Dyke.

forma, a-históricas. Recordemos que un aspecto esencial de la estética del Barroco es la historia. "Historical life, as it was conceived at that time, is its content, its true object" (Benjamin 62). De ahí que el rey y la política sean temas tan recurrentes en el teatro del Barroco —como en el de Lópe o de Calderón—, porque sirven de alguna manera de encarnación de lo histórico.

Es notable, pues, que Arzáns casi no mencione en todo su texto otro teatro que no sea el indígena o el religioso.¹⁰ Lo que indica que el espectáculo público español que más relación podía tener con la historia no era interesante para el escritor criollo o su divulgación era limitada en Potosí. De cualquier manera, la alegoría inventada por el criollo no recoge ningún tipo de elementos que codifiquen la historia en la alegoría. En el escenario teatral, indica Benjamin, la historia para formar parte de la alegoría se hacía parte del decorado, es decir, de la naturaleza que rodeaba a la acción dramática. Generalmente esta transformación en decoración adoptaba la forma de ruina, es decir, inscripción histórica (Benjamin 177-8).

En la fiesta que describe Arzáns, la naturaleza aparece varias veces como parte del decorado, pero en ella no aparece inserta la historia española y sólo levemente la historia de la conquista de América (una lucha entre indios y españoles es la más clara alegoría a la conquista de América). El decorado de la "invenciones" de los criollos tiene un único elemento histórico recurrentemente inscrito en todas esas alegorías: el cerro de Potosí. Extraño elemento, pues es en sí un elemento natural aunque es sin duda el origen y sostén de la historia de Potosí. Rodeado de alegorías míticas, astrológicas, bucólicas, e incluso de las otras maravillas del mundo, el cerro, en tanto naturaleza historizada, ocupa todo el espacio de inscripción histórica. Parecería que Arzáns y sus conciudadanos ya habían internalizado firmemente la percepción de que su historia empezaba en el descubrimiento de la riqueza argentífera del cerro.

Así los criollos parecen moverse en un presente esplendoroso donde todo pasado europeo ha sido convenientemente olvidado —con excepción de la tradición aristocrática que legitima su apropiación del poder y sus aspiraciones a mayores concesiones administrativas— y reemplazado por una historia todavía sin verdadero espesor temporal. En el límite, la alegoría del criollo ya se presenta eterna, tal vez como un mecanismo de anulación del conflicto político entre criollos y españoles, es decir, para probar de una vez por todas la pertenencia definitiva de los criollos a esa esfera de lo simbólico donde "naturalmente" pertenecen y que les aseguraría completo acceso al poder colonial. Los valores morales e individuales que los criollos enarbolan en su representación festiva más el aplastante significado del cerro prueban su pertenencia a ese espacio sagrado de poder que los españoles han instaurado como su región de dominio y desde la cual se domina la sociedad colonial. En la medida en que los criollos pretenden afirmar su grupo social por un acto mágico (su auto-ofrecimiento en la fiesta), el cual los igualaría definitivamente a

¹⁰ Gisbert Y. Mesa indican en su *Arquitectura andina* que el autor más representado en el Virreinato del Perú es Calderón. ¿Tal vez uno de los pocos autores del Siglo de Oro ampliamente conocido en esta zona? La investigación sobre las representaciones teatrales es limitada y esto deja aún muchas preguntas sin contestar sobre la divulgación del teatro del Siglo de Oro en el área del Perú. Ver: Lohmann Villena.

los españoles, la alegoría del cerro es la estructura en/por la cual la historia se convierte en origen de esa igualación.

Opuesta a esta alegoría a-historizada, la participación indígena construye una alegoría que absorbe toda su historia. La imagen que condensa el aspecto histórico y se convierte en alegórica es la de Atahualpa. Por una parte, su densidad histórica es notable por ser la resultante de las representaciones y comedias de la historia de los incas y, además, por su inmediata referencia a Sayri Tupac, Inca rebelde en 1555, año en que Arzáns sitúa esta fiesta. En este sentido, a diferencia de la fiesta barroca española, donde la historia está al servicio del mantenimiento de un estatus social, en Potosí la historia apunta al cuestionamiento de la monarquía española por medio de otra realeza, la incaica que aún no cesa en su reclamo por las acciones de Sayri Tupac.

Por otra parte, éste es un momento importante para entender la narrativa de Arzáns, pues se puede observar cómo su escritura ante esta imagen deviene también alegórica. Como se ha mostrado, una característica de una narrativa alegórica es su tendencia a lo visual. "This is what happens in the baroque. Both externally and stylistically—in the extreme character of the typographical arrangement and in the use of highly charged metaphors—the written word tends toward the visual" (Benjamin 175-6). Al parecer incluso había un dibujo de Atahualpa que acompañaba esta descripción:¹¹

Pero quien más se señalaba entre los ingas de este paseo era el soberbio Atahualpa (que hasta en estos tiempos es tenido en mucho de los indios, como lo demuestran cuando ven sus retratos), el cual venía en unas andas de forma piramidal doradas, vestida una riquísima camiseta toda cuajada de perlas y piedras preciosas. El llautu, que es una parte de las tres que componían su real corona, ciñendo la cabeza a modo de guirnalda o laurel, iba toda tejida de gruesos hilos de perlas, sembradas grandes esmeraldas en él; el *mascapaycha*, que es una lámina o plumaje que se levante del llautu encima de la frente, y es la segunda parte de la corona, era de finísimo oro con unos ramillos de esmeraldas; la *unancha* (que es una borla que cuelga del pie de la lámina o plumaje sobre la frente, y es la tercera parte que compone aquella corona) era de oro, seda, esmeralda y pinjantes de aljófar. El *sipi*, que es como una valona, o más semejante a la esclavina (aunque más corta), era tejida de muy hermosas plumas verdes, blancas y coloradas. En el pecho llevaba un sol de oro pendiente de una cadena, todo curiosamente obrado, a quien los reyes ingas adoraban por su Dios, y por esto lo traían colocado en el pecho, y en lengua quechua (que es la general en este reino del Perú) llaman los indios a este luminoso planeta *inti*. En las espinillas (como propio uso de aquellos monarcas) traía puestas en cada una, de muy vivos colores, unas borlas galanamente ceñidas que llaman *ántar*. En la mano diestra traía el chambe, que es una arma enastada, en cuyo remate está fijada una gran porra de oro que usaban aquellos monarcas, cubierta de unas largas y agudísimas púas de perdernal, sobresaliendo en medio una más larga parada y otras dos a los lados como en cruz, que jugándola a todas partes por cualquiera hiere cruelmente. A esta porra llaman los indios *ulpu* y chambe a la asta, a quien tenían por la insignia del cetro. En la siniestra traía el *huallecancca*, que es un escudo cuarteado que de oro finísimo traían continuamente

¹¹ Por lo menos así lo cree uno de los editores de la edición moderna de la *Historia* Gunnar Méndez, quien señala este hecho en nota a pie de página (1: 99).

aquellos ingas, y llamábanlo por otro nombre *cúntur páucar*. Adornaban sus hombros, rodillas y empeines unos mascarones de cabeza de león que en idioma indiano llaman *pumas*, los cuales usaban aquellos reyes de fino oro. En el hombro derecho llevaba pendiente una muy rica manta, puesto el un cabo hacia el pecho todo lo demás hacia las espaldas. De las orejas llevaba pendientes dos joyas de inestimable valor, las cuales aquellos poderosos reyes las usaban de oro fino cuajadas de perlas.

Con este rico y excelente traje, manifestó el indio el que tuviera sus antiguos reyes que por ser muy semejantes sin quitar ni añadir cosa alguna, de la misma manera que aquí se ve (1: 99).

Se me debe perdonar esta extensísima cita, pero su importancia es grande para comprender los alcances de esta imagen en la conformación de la alegoría indígena y de la narrativa de Arzáns. Y aunque el texto no esté lleno de metáforas como indica Benjamin (lo está en otras partes como en los panegíricos al cerro y a la Villa) la minuciosa descripción, sin duda, nos acerca a lo visual. Pero también lo tipográfico es elocuente: las palabras que Arzáns subraya son las del quechua, creando en la textura de su escritura, el mismo efecto visual que en el contenido de su descripción. Resaltan cada uno de los atributos del Inca así como cada uno de los elementos de su vestimenta (y la textura —del tejido y del texto— resalta el aspecto barroco de esta imagen) por sus connotaciones alusivas al mundo del poder, la organización y la supervivencia del mundo incaico. Así, tanto para los indios como para muchos de los criollos letrados, la figura de Atahualpa además de representar a una figura histórica se convierte en la alegoría de la actualidad de la cultura inca y su resistencia a la imposición española. Más aún, esta imagen, por su poder alegórico inicia o empalma con otras narrativas —orales sobre todo— como la del mito del inkarri y la vuelta del Inca.¹²

Quizás por este poder alegórico, en el panorama general de la fiesta potosina, la participación indígena no deja de ser problemática para el normal desenvolvimiento de la celebración, a pesar de la tendencia del Barroco a armar un todo a partir de diversas unidades. La fiesta barroca tiene por objetivo crear un concierto entre los diferentes sectores sociales y resolver así, por medio del “acorde”,¹³ los conflictos sociales. Pero esta armonización no es tan efectiva cuando trata de integrar a los indios. Éstos pueden llegar a ser una molestia para las autoridades de la ciudad. Narrando una fiesta de 1624 en homenaje a San Ignacio de Loyola (1: 392), Arzáns cuenta que ante las imágenes de los Incas se amontonaron tanto los indios para ver pasar a sus antiguos monarcas, que interrumpieron el tráfico y

¹² Las asociaciones entre Atahualpa, Tupac Amaru y los mitos relativos a la vuelta del Inca ya han sido estudiados con amplitud. Ver, por ejemplo, la recopilación de Osorio sobre el mundo mesiánico andino y los trabajos de Burga y Molinari, entre otros.

¹³ Deleuze usa la metáfora del acorde de la música barroca para definir esta característica del Barroco de ser un intento de unir elementos heterogéneos para crear un pensamiento totalizador: “Mais le baroque est l’ultime tentative de reconstituer une raison classique, en répartissant les divergences en autant de mondes possibles, et en faisant les divergences en autant de mondes possibles, et en faisant des impossibilités autant de frontières entre les mondes. Les désaccords qui surgissent dans un même monde peuvent être violents, ils se résolvent en accords, parce que les seules dissonances irréductibles sont entre mondes différents” (111).

obligaron a los españoles a echarlos para que la fiesta continuara. Ésta es, en forma gráfica, una muestra del efecto de la participación indígena en la tradicional procesión española. Aunque no siempre en forma tan directa como en este caso, la participación de los indios altera sustancialmente el “orden” de la fiesta.¹⁴

Así, en la procesión en homenaje a los Patronos de la Villa, la participación indígena no está limitada a ser un grupo más en el desfile, sino que se ramifica en varios grupos, cortando el fluir ideal de la rigurosamente jerarquizada y ordenada fiesta en la tradición española. Se puede decir que porque no hay un lugar para los indios en la jerarquía española su lugar está, como *incordio*, en todas partes: junto a los soldados españoles, al lado de los dueños de la minas, en el carro triunfal de la Virgen y del cerro y en ese grupo indeterminado de los indios que llegan a ser bautizados y seguramente a invadir otros espacios del imaginario social potosino.

Pasa en la fiesta como en la pintura colonial. En medio de esos cuadros donde se manifiesta el esplendor cristiano y monárquico, aparecen insertadas imágenes ajenas a esa tradición, como las imágenes de los incas que acompañan, por ejemplo, la ascensión de la Virgen (Gisbert, *Iconografía*). Ciertamente, como ya señalamos, la mentalidad barroca es incorporativa pero no necesariamente sincretista a pesar de los esfuerzos de algunas congregaciones como los agustinos (Gisbert, *Iconografía* 12), y no se borra, por ejemplo, la desarmonía entre la textura de la ropa occidental y la del Inca que, en su esplendor, no deja de mostrar las marcas de su “salvajismo” pre-colombino como la de su desnudez. Igual en la fiesta, los indios como los españoles, como los criollos, están todos integrados bajo el palio cristiano, pero no se pueden dejar de ver la “extrañeza” de los indios —o la extrañeza de lo americano de que habla Picón Salas (152) en referencia a los escritos de José de Acosta—, su lugar incómodo, su estar presentes y a la vez sentir que su presencia por ser la más real es alucinatoria. En este sentido, lo indígena es lo que de verdad crea una estética barroca en estas representaciones, pues por su presencia se percibe un rasgo esencial del Barroco: que la presencia es alucinatoria. Como dice Deleuze “les baroques savent bien que ce n'est pas l'hallucination que feint la présence, c'est la présence qui est hallucinatoire” (170).

De los cuadros de la época que muestran con claridad lo discordante de la inclusión de lo indígena en lo festivo español citemos la serie de lienzos con el motivo de la procesión de Corpus que incluyen retratos de los caciques del Cuzco por ser los donantes, es decir, los que pagaban los gastos de realización del cuadro (*Iconografía* 97-99). Allí, en medio de la decoración solemne de esta procesión, aparecen los caciques disfrazados de Incas, contrastando con su colorido la severidad de los tonos oscuros del resto del cuadro y con sus pies desnudos la estricta cobertura del cuerpo humano de los otros personajes retratados. Esa desnudez establece una relación sinecdótica con la desnudez de los santos representados como San Sebastián. Por último, el traje del Inca se ha modificado añadiéndole amplias mangas con encajes propios de la vestimenta española. Tenemos pues que el cacique presenta en su ropa elementos incas, españoles y exhibe, al mismo

¹⁴ Tanto Gisbert (“Art and Resistance”) como Díez Borque (26) señalan lo estratificado y riguroso de la fiesta.

tiempo, su desnudez que es marca de los salvajes pero también del motivo religioso. Textura barroca, marca salvaje, historia inca, religión cristiana, economía sostenida por el cacique: ¿no es ésta la alegoría real del Nuevo Mundo? Sin duda, aunque sea sólo por la carga simbólica de esta representación del Inca discordante en medio de la armonía procesional. El Inca/cacique es, a la vez, lo más real y lo más irreal de estos cuadros.

Este fenómeno es con certeza el mismo que flota en las fiestas que describe Arzáns. La presencia no de uno, sino de cientos y miles de indios, alterando con sus vestidos, danzas, armas y lengua, la procesión festiva religiosa, han debido transformar la celebración española en un verdadero espectáculo alucinado americano.

LA FIESTA COMO PLIEGUE

¿Qué queda, pues, de la fiesta potosina, sometida a las tensiones de alegorías a-históricas criollas y representaciones alegóricas indígenas? Queda un “pliegue,” para decirlo en términos deleuzianos, una división entre dos espacios que se comunican sólo por medio de ese pliegue. Para Deleuze el aporte del pensamiento del Barroco por excelencia es “le monde a deux étages seulement, séparez par le pli qui se répercute des deux côtés suivan un regime différent, c’est l’apport baroque par excellence” (41). Una de las plantas es, por supuesto, el alma y la razón, y el otro es para el cuerpo y lo material. En América esta metáfora se traduciría como que el alma y la razón es lo criollo y el cuerpo y lo material es lo indio.¹⁵

Si algo expresa la fiesta potosina son las tensiones criollas e indígenas que van formando una cara definida para el Nuevo Mundo. De alguna manera asistimos al despliegue de una comunidad que se reconoce y se descubre sólo en/por ese acontecimiento. Sin llegar a un diálogo, y más bien, en la mayoría de las ocasiones con el consabido desprecio de los criollos por el indio, ambos grupos sociales se representan en la fiesta por medios expresivos propios aunque diferentes en su realización. Pero lo importante de ambas prácticas expresivas es su inserción en el ámbito simbólico del imaginario social. Y, además, la recuperación de una estructura de significación —como la alegoría— en términos de afirmación de espacios de locución y no en los términos de pasividad de espectador.

Como todo tejido, la fiesta cambia la forma del pliegue con cada movimiento de los danzantes o actores, sean criollos o indios. Una de estas nuevas formas no es tanto la conciencia del criollo de su diferencia frente a los españoles, que se ha venido desarrollando desde los primeros años de la conquista, sino de la construcción de un lenguaje (la alegoría) por el cual se expresa un nuevo sujeto social. Pero a este lenguaje le falta dimensión histórica para poder concretar su auto-construcción e internalizarla al punto de tener la fuerza social y política necesarias para cumplir sus aspiraciones. El complemento a este lenguaje es el que los indígenas están creando con sus propias construcciones de alegorías históricas.

¹⁵ Así se expresaría, para el filósofo francés el gran cambio de época que es “la transformation du cosmos en ‘mundus’” (41). Para el Barroco en Potosí esa transformación del cosmos es, en realidad, en Nuevo Mundo, o, como entiende Arzáns a su ciudad, en “orbe abreviado”.

Esto es algo en lo que la crítica no ha reparado demasiado, que lo indígena es parte consustancial de la mentalidad del señor criollo, sea como aceptación de esa historia como propia o sea como negación sobre la que se debe construir una nueva sociedad. Integrados, diezmados o exterminados (respetados ha estado siempre fuera de toda cuestión), que han sido las opciones de los siglos XIX y XX en toda Latinoamérica, da lo mismo pues en ambos casos como *problema* o como *fantasma* el indio está presente en los imaginarios nacionales.

Por otra parte, la alegoría indígena es más fuerte que la criolla, por lo menos en Bolivia, la nación creada alrededor de Potosí, en su capacidad de mantener una cohesión cultural. Por eso, la fiesta andina actual es básicamente indígena y se va apropiando más y más de los espacios criollos urbanos. De ahí que en la fiesta potosina colonial la alegoría esté encerrada en su propio código, como si el cerro, origen y defensa de su estatus, le hubiese cerrado el camino a una comunicación más abierta con su cuerpo festivo al otro lado del pliegue. No por azar los criollos hacen justas que requieren de un espacio cerrado dentro de la ciudad, en cambio lo indígena se manifiesta en todo acto público que tenga por escenario espacios limitados o la ciudad entera.

Y, por último, la alegoría indígena sin dejar de ser barroca y participar del código del espectáculo, es un idioma social diferente al de los criollos. No sólo por la distancia que crea la división social entre colonizado y colonizador, sino porque la historia que los indios representan tiene la marca de una carencia: la muerte del Inca. Si contrastamos la imagen criolla más requerida por ellos, el cerro, que representa la abundancia de bienes, con la imagen india más exaltada, la ausencia de su Inca, podemos ver en este elocuente claro/oscuro barroco cómo se dibujan los pliegues ideológicos de la fiesta potosina. Unos hablan desde la riqueza y otros desde la pobreza, unos son vencedores, los otros vencidos, unos se auto-contemplan en el espejo de su lujo presente, los otros reflexionan sobre un mundo que se ha dado la vuelta; en una palabra, las desigualdades sociales e históricas también constituyen la forma barroca en América y hablan por ella.

Así, la Villa Imperial de Potosí en fiesta se pliega, se despliega y se repliega, siguiendo los ritmos de los caballos en la justa criolla o de los bailes que acompañan al Inca, pero sobre todo al ritmo del “verso mixto del idioma castellano con el indiano” que sólo puede ser plenamente entendidos por un sujeto con una oreja criolla y otra indígena. Un sujeto tan imaginario en la colonia como ahora.

BIBLIOGRAFÍA

- Arzáns Orsúa y Vela, Bartolomé. *Historia de la Villa Imperial de Potosí*. 3 volúmenes. Providence: Brown University Press, 1965.
- Barnes, Gwendolyn. “Religious Oratory in a Culture of Control”. *Culture and Control in Counter Reformation in Spain*. Anne J. Cruz y Mary Elizabeth Perry (editoras). Minneapolis: University of Minnesota Press 1992.
- Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. Traducción John Osborne. London: NLB, 1977.
- Beverly, John R. “Nuevas vacilaciones sobre el Barroco”. *Crítica y descolonización: el sujeto colonial en la cultura latinoamericana*. Beatriz González Stephan y Lúcia

- Helena Costigan (coordinadoras). Caracas: Ediciones de la Universidad Simón Bolívar y The Ohio State University, 1992. 287-301.
- . "On the Concept of the Spanish Literary Baroque". *Culture and Control in Counter Reformation in Spain*. Anne J. Cruz y Mary Elizabeth Perry (editoras). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992. 216-230.
- Bonet Correa, Antonio. "Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras. El lugar y la teatralidad de la fiesta barroca". *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. José María Díez Borque (editor). Sevilla: Ediciones del Serbal, 1985. 41-70.
- Burga, Manuel. *Nacimiento de una utopía: muerte y resurrección de los incas*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1988.
- Caro Baroja, Julio. *Le carnaval*. Traducción Sylvie Sesé-Léger. Paris: Éditions Gallimard, 1979.
- Cascardi, Anthony J. "The Subject of Control". *Culture and Control in Counter Reformation in Spain*. Anne J. Cruz y Mary Elizabeth Perry (editoras). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- Deleuze, Gilles. *Le pli. Leibniz et le baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988.
- Díez Borque, José María. "Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español". *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. José María Díez Borque (editor). Sevilla: Ediciones del Serbal, 1985. 11-40.
- Fletcher, Angus. *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca: Cornell University Press, 1970.
- García Pabón, Leonardo. "Pensamiento andino y tradición historiográfica americana en la fundación de la ciudad colonial. La 'Historia de Potosí' de Bartolomé Arzáns (1676-1736)". *Crítica y descolonización: el sujeto colonial en la cultura latinoamericana*. Beatriz González Stephan y Lúcia Helena Costigan (coordinadoras). Caracas: Ediciones de la Universidad Simón Bolívar y The Ohio State University, 1992. 491-515.
- Gisbert, Teresa y José de Mesa. *Arquitectura andina 1530-1580. Historia y análisis*. La Paz: Embajada de España, 1985.
- Gisbert, Teresa y José de Mesa. *Contribuciones al estudio de la arquitectura andina*. La Paz: Academia Nacional de Ciencias, 1966.
- Gisbert, Teresa, Silvia Arze y Martha Cajías. *Arte textil y mundo andino*. La Paz: Editorial Gisbert, 1987.
- Gisbert, Teresa. "Art and Resistance in the Andean World". *Amerindian Images and the Legacy of Columbus*. René Jara y Nicholas Spadaccini (editores). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992. 629-677.
- . *Esquema de literatura virreinal*. La Paz: UMSA, 1968.
- . *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Editorial Gisbert, 1980.
- Hanke, Lewis y Gunnar Mendoza. Introducción. *Historia de la Villa Imperial de Potosí*. Bartolomé Arzáns Orsúa y Vela. 3 volúmenes. Providence: Brown University Press, 1965. 1: xxvii-clxxxii.
- Leonard, Irving A. *Baroque Times in Old Mexico*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1983.

- Lohmann Villena, Guillermo. *Historia del arte dramático en Lima durante el virreinato. Siglos XVI y XVII*. Lima: s/e, 1947.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Editorial Ariel, 1980.
- _____. "Teatro, fiesta e ideología en el Barroco". *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. Sevilla: Ediciones del Serbal, 1985. 71-95.
- Marco Dorta, Enrique. *La arquitectura barroca en el Perú*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957.
- Mesa, José. *Contribuciones al estudio de la arquitectura andina*. La Paz: s/e, 1966.
- Molinari Morales, Tirso Anibal y Jaime Ríos Burga. *Patria, nación y mesianismo inca en las ideologías de los procesos anticoloniales en el Perú. 1780-1814*. Lima: Universidad de Lima, 1990.
- Orozco Díaz, Emilio. *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Planeta, 1969.
- Osorio, Juan M. (editor). *Ideología mesiánica del mundo andino*. Lima: Edición de Ignacio Prado Pastor, 1973.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- Picón Salas, Mariano. *De la conquista a la independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1944.
- Van Dyke, Carolynn. *The Fiction of Truth. Structures of Meaning in Narrative and Dramatic Allegory*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.