



DIVISIÓN DE CIENCIAS Y ARTES PARA EL DISEÑO

DOCTORADO EN CIENCIAS Y ARTES PARA EL DISEÑO

Área 1. Teoría a Historia Críticas

**Análisis crítico de la historiografía arquitectónica de las misiones
franciscanas de la Sierra Gorda**

Tesis que para obtener el grado de Doctor presenta:

Javier Caballero Galván

Director de Tesis:

Dr. Alejandro Ochoa Vega

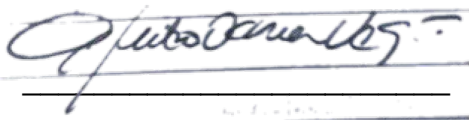
Ciudad de México, 15 de junio de 2026

Resumen:

Esta tesis realiza un análisis crítico de la historiografía arquitectónica de las misiones franciscanas de la Sierra Gorda en Querétaro, México. Se sostiene que dicha historiografía ha sido construida desde una perspectiva colonial que, mediante la *operación sintética* (reducir la complejidad a una unidad abstracta), ha impuesto narrativas que invisibilizan la heterogeneidad cultural y las relaciones de poder asimétricas. Utilizando la “dialéctica alterativa” como perspectiva de análisis —una reinterpretación de la dialéctica hegeliano-marxista centrada en las relaciones y la multiplicidad—, el estudio identifica y deconstruye cuatro narrativas dominantes en los textos analizados: 1) la idea del mestizaje como fusión armónica, proponiendo en su lugar el concepto de heterogeneidad espacio-temporal; 2) la narrativa de una evangelización exitosa y concluida, contrastándola con la evidencia de resistencia y reconfiguración religiosa; 3) la clasificación estilística de las misiones como “barroco mestizo”, sustituyéndola por la noción de *ethos* barroco que pretende capturar su complejidad relacional; y 4) la atribución de la autoría arquitectónica a una figura individual, argumentando a favor de una producción colectiva que contempla la interacción entre los diversos actores.

La investigación concluye que la academia arquitectónica reproduce un colonialismo interno a través de sus relatos, fetichizando los objetos patrimoniales y desposeyendo a las comunidades de su significado. Se propone, finalmente, una historiografía crítica que, desde el “rasgo barroco” reconozca la “universalidad concreta” de estos espacios y asuma la responsabilidad política de desmontar los sesgos que perpetúan la dominación cultural.

Palabras clave: Barroco, Historiografía, Dialéctica, Misiones franciscanas, Sierra Gorda



Director de tesis

Dr. Alejandro Ochoa Vega



DIVISIÓN DE CIENCIAS Y ARTES PARA EL DISEÑO

DOCTORADO EN CIENCIAS Y ARTES PARA EL DISEÑO

Área 1. Teoría a Historia Críticas

**Análisis crítico de la historiografía arquitectónica de las misiones
franciscanas de la Sierra Gorda**

Tesis que para obtener el grado de Doctor presenta:

Javier Caballero Galván

Director de Tesis:

Dr. Alejandro Ochoa Vega

Lectores:

Dr. Francisco Pérez Cortés

Dr. Rodolfo Santa María González

Dra. Guillermina Rosas López

Dr. Paulino Alvarado Pizaña

Responsable del área de concentración

Dr. José Luis Lee Nájera

Ciudad de México, 15 de junio de 2026

Agradecimientos:

A través del proceso y escritura del presente trabajo de investigación, pude comprender que este no hubiera sido posible si no hubiera tenido las condiciones necesarias. Es por eso que más que un trabajo personal y de esfuerzo individual, creo profundamente que fue el resultado de factores aleatorios y afortunados, y sobre todo de personas que, sin quererlo directamente, lo hicieron posible. Por ello agradezco en primer lugar, a la Universidad Autónoma Metropolitana, que me abrió sus puertas y me dio la oportunidad de hacer una investigación que había encontrado su semilla años atrás. Ello incluye desde luego, a la División de Ciencias y Artes para el Diseño y a su Programa de Maestría y Doctorado; en especial al área de Teoría e Historia Críticas, en donde se me tuvo la confianza para hacer esta investigación.

En segundo lugar, agradezco al Conacyt —hoy Secihti— por el apoyo económico que me brindó para poder realizarla. En tercer lugar, al Dr. Francisco Pérez Cortés, por todos los consejos, observaciones y sugerencias que me hizo durante dos años; definitivamente sin su guía, el trabajo hubiera quedado a la deriva. Del mismo modo, agradezco profundamente el apoyo, guía y consejo del Dr. Alejandro Ochoa Vega, tutor de esta investigación, que no sólo tuvo una confianza absoluta en mí, sino que se preocupó por cada detalle por el que pasé durante los cuatro años de doctorado. Estoy muy agradecido y en verdad espero haber cumplido con sus expectativas. Un agradecimiento especial al Dr. José Ángel Campos, por las maravillosas clases que compartimos y a partir de lo cual se formó el cimiento de esta investigación.

En cuarto lugar, a mis lectores, el Dr. Paulino Alvarado —amigo entrañable, excompañero y colega—, y la Dra. Guillermina Rosas —compañera de varias colaboraciones—: muchísimas gracias por su tiempo y dedicación para leer y comentar este trabajo. Al Dr. Rodolfo Santa María y al Dr. José Luis Lee: muchas gracias sus formidables comentarios y observaciones que fueron determinantes para poder finalizar la tesis.

Finalmente doy la gracias a mi padre, por las charlas incansables que realizamos en torno a esta tesis y por su trabajo meticoloso trabajo de cuidado; a mi amada Elena, por su amor inefable, confianza y apoyo incondicional; y a Flor, Estela, Jhoni, Abu, Paty y Pelu por todos esos días que le dedicaron a mi pequeña y que hicieron posible este texto. A todos y todas ¡muchas gracias por todo y por tanto!

Para mis amores infinitos: Emmi, Elena, Mamá

INDICE

Prefacio	9
Introducción	17
a. La emergencia del “rasgo barroco”	19
b. Los tres niveles del “método” colonial en la construcción historiográfica	24
La “cuenta-por-uno”	25
Las narrativas en la historiografía arquitectónica.....	28
El concepto de Modernidad	35
c. La dialéctica “alterativa”	39
La dialéctica hegeliana y la “alteridad”	40
Una mirada a las teorías alternativas	45
d. Consideraciones metodológicas.	53
 Capítulo 1	 59
1. Una relación colonial: La Historia y la historiografía arquitectónica de las misiones de la Sierra Gorda.....	61
1.1. La historiografía en la Ilustración Novohispana.....	67
1.1.1. El impacto de las reformas borbónicas en la Sierra Gorda.....	68
1.1.2. La historiografía en el mundo ilustrado	75
1.2. El proyecto criollo y la historiografía.....	79
1.3. El papel de la hagiografía en la historiografía de las misiones	86
1.3.1. La llegada de Junípero Serra a la Sierra Gorda	86
1.3.2. Hagiografía e historiografía.....	89
1.4. Las narrativas en la producción historiográfica	94
1.4.1. Las narrativas y el gran Otro.....	94
1.4.2. Los criterios de configuración de las narrativas	98
Conclusiones	104
 Capítulo 2	 107
2. El Mestizaje y la Heterogeneidad Espacio-Temporal.....	109

2.1. El trance de lo mestizo	109
2.2. Las iteraciones de la "mezcla"	117
2.2.1. Lo mestizo	120
2.2.2. Lo híbrido	123
2.2.3. Lo Ch'ixi	126
2.2.4. La criollización	130
2.3. La narrativa del mestizaje en la historiografía de las misiones de la Sierra Gorda	132
2.3.1. El mestizaje ortodoxo	132
2.3.2. El mestizaje sustractivo	139
2.3.3. El mestizaje ecléctico	143
2.4. La heterogeneidad arquitectónica de las misiones	146
2.4.1. La planta	148
2.4.2. Los elementos estructurales	150
2.4.3. La portada	154
Conclusiones	159
 Capítulo 3	 161
3. Evangelización y multiplicidad religiosa	163
Eduardo Galeano, 1989	163
3.1. Las contradicciones espirituales en la sierra	163
3.2. Breve genealogía de una contradicción espiritual	168
3.2.1. El Derecho de Conquista	170
3.2.2. Las Disputas de Valladolid	174
3.2.3. ¿Paganismo o resignificación religiosa?	177
3.3. La narrativa de la evangelización	181
3.3.1. Los textos fundacionales	182
3.3.2. Los textos apologéticos	187
3.3.3. Los textos actuales	190
3.4. La presencia de la multiplicidad religiosa en la arquitectura de la sierra... ..	195
3.4.1. Los espacios "católicos" del siglo XVI	196
3.4.2. Los rasgos "paganos" en las misiones de la Sierra Gorda	201

3.4.3. Las reconfiguraciones "católicas"	206
Conclusiones	211
Capítulo 4	215
4. El Estilo y el <i>ethos</i>	217
4.1. El problema del "estilo"	217
4.1.1. Las limitaciones del axioma estilístico	220
4.1.2. Deconstruyendo el axioma	223
4.1.3. Una alternativa: el <i>ethos</i>	227
4.2. La creación de un "estilo": el barroco mestizo	231
4.2.1. El "barroco mestizo"	233
4.2.2. El debate	239
4.2.3. El "barroco mestizo" en México	242
4.3. La narrativa del estilo en la historiografía de las misiones	247
4.4. El <i>ethos</i> del "rasgo barroco": Texcoco y la Sierra Gorda	255
Conclusiones	265
Capítulo 5	269
5. La autoría y la producción colectiva	271
5.1. La autoría como narrativa	271
5.1.1. El surgimiento de un artista: el arquitecto	277
5.1.2. La originalidad	281
5.1.3. La autenticidad	284
5.2. Genealogía de la narrativa de la autoría	288
5.2.1. La <i>narrativa</i> del "Renacimiento"	288
5.2.2. Una creación romántica	291
5.2.3. La <i>narrativa de la autoría</i> en la perspectiva	294
5.2.4. Una <i>narrativa</i> en transformación	296
5.3. La narrativa de la autoría en la historiografía de las misiones de la Sierra Gorda	301
5.3.1. La autoría ambigua	302
5.3.2. El padre Serra como arquitecto	304

5.3.3. El sincretismo arquitectónico	307
5.3.4. Los autores externos	309
5.4. La producción colectiva de los conjuntos misionales	312
5.4.1. La técnica constructiva de Texcoco	315
5.4.2. La construcción pame	319
5.4.3. Una "invariante" modificada	320
Conclusiones	324
Capítulo 6	327
6. Una lectura desde la dialéctica “alterativa”	329
6.1. La dialéctica “alterativa” en la conceptualización del Barroco	331
6.2. La dialéctica “alterativa” como perspectiva de análisis en la construcción histórica del objeto arquitectónico	342
Conclusiones	352
Conclusiones	355
a) Sobre la academia	357
b) Sobre el análisis concreto	359
c) Sobre la dialéctica	360
d) Sobre el “rasgo barroco”	361
Referencias	366

*“El capullo desaparece cuando los pétalos florecen
y podríamos decir que la forma original
es negada por la posterior; en el mismo sentido,
cuando surge la fruta, la flor (pétalos, estambres...) puede ser explicada como una falsa forma de la existencia de la planta para que la fruta aparezca como su propia naturaleza en lugar de la flor. Estas etapas no son meramente autodiferenciadas, sino que se complementan las unas a las otras, siendo incompatibles las unas con las otras. Pero la actividad incesante inherente a su propia naturaleza hace que haya momentos de unidad orgánica en los que no simplemente se contradicen unas a otras, sino que son tan necesarias como las otras; y esta necesaria igualdad de todos los momentos, constituye por sí sola y, por tanto, la vida del proceso global.”*

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1807

Más que una tesis, este trabajo es una “antítesis” y, como tal, una denuncia. Partimos de la convicción de que un trabajo académico no puede limitarse a producir conocimiento por sí mismo o a llenar un vacío en un cuerpo de saber; el conocimiento solo tiene sentido si cuestiona y reformula el saber precedente que lo hizo posible y, sobre todo, si contribuye a develar las estructuras de poder que invariablemente lo atraviesan. En esa dirección, esta “antítesis” combate los sesgos coloniales que han dado vida a la Historia de la Arquitectura Mexicana y que, lamentablemente, en pleno siglo XXI, continúan reafirmandose como tesis aceptadas.

El colonialismo epistémico ha sido una forma sutil pero persistente de proporcionar a los grupos que gestionan y controlan el conocimiento académico una razón suficiente para conservar los privilegios históricos de su posición social. En México, esto se constituyó en correspondencia con la instauración de una estructura colonial que logró blindarse incluso de la expansión educativa estatal. Esto no sería problemático si dichos grupos fueran capaces de cuestionar su lugar en ese orden social y modificar los conocimientos que lo sostienen. Pero esto es complejo, pues no solo implica el análisis del conocimiento en sí —ya de por sí vasto—, sino que la reflexión debería extenderse a cada integrante que, de forma inconsciente, conserva sesgos coloniales en su propio trabajo.

En este sentido, descolonizar el ámbito académico parece casi imposible, pero con aportaciones pequeñas —como la que pretende esta investigación— es posible vislumbrar un cambio en todo el espectro. De este contexto nace el problema que abordamos, porque la autoridad epistémica no solo proviene de la acumulación de capital simbólico producido con el tiempo, sino también de una población que ve en ella respuesta a sus inquietudes. La autoridad que el ámbito universitario tiene en la población mexicana es casi unánime, pues durante mucho tiempo los estudios universitarios garantizaron movilidad social. Existe un legado que lleva a grandes capas de la población a aceptar sin cuestionamiento a esta élite omnipresente.

En consecuencia, todo lo que la población "sabe" de arquitectura proviene de lo que se produce y difunde desde este ámbito. Si en ese conocimiento existen sesgos de clase, género o etnia, pasan desapercibidos porque el conocimiento se presenta como verdadero. Así se han construido las narrativas de los edificios estatales, de aquellos que fueron testigos de acontecimientos fundacionales o de obras "representativas" del arte nacional. No hay cuestionamiento, y mucho menos hacia edificios que no forman parte del "saber arquitectónico" (el 95% de ellos).

Esto es precisamente lo que ocurre en la Sierra Gorda de Querétaro, una región liminal donde todo se encuentra en perpetuo proceso de mezcla e intercambio, de imposiciones y resistencias. Podría decirse que esto no es exclusivo de la sierra —lo cual es cierto—, pero lo que la hace peculiar es la velocidad con la que fluyen esos intercambios, aunque ello no implica que estos terminen o que se "avance" hacia el horizonte que propone la Modernidad. En la sierra, la transformación es constante y sus resultados son imprevisibles.

Es importante aclarar que no quisiéramos que esa "transformación" se entendiera como una expresión continuamente cambiante de la sociedad; más bien pensamos que se trata de una sociedad que, manteniéndose más o menos homogénea, es completamente heterogénea, o que, conservando una forma de vida tradicional, subsume, adapta, reformula o rechaza rápidamente la inmensa cantidad de información que recibe, incluso tratándose de una zona relativamente aislada. Pero esa es su naturaleza desde mucho antes de la llegada de la matriz cultural hispano-europea. Así, resulta interesante que, siendo una zona altamente receptiva a la

diversidad de pensamiento, las narrativas académicas se mantengan prácticamente incólumes.

Nos referimos específicamente a lo que la academia arquitectónica ha dicho sobre sus icónicos edificios, pues se acepta sin mayor cuestionamiento una historia que, desde nuestra perspectiva, oculta muchas de las cosas que ahí han ocurrido. Incluso, es el discurso que permitió que fueran nombradas Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 2003. Su impermeabilidad —o su completo sometimiento a él— construye una pregunta importante: ¿Por qué el relato histórico formulado por la academia arquitectónica es prácticamente irrelevante para la población que vive y experimenta estos simbólicos edificios?

Tras visitar el lugar y constatar que la comunidad es inmune a la tinta que la academia ha derrochado en la exégesis de los conjuntos misionales, se podría plantear la hipótesis de que la gente es indiferente por no estar en contacto con la teoría e historia de la arquitectura, o sencillamente por tratarse de una población neófita ajena a lo que se discute en la academia. Pero ello sería un reduccionismo importante, porque fuera de ese contexto, la comunidad vive sus edificios de forma completamente distinta a lo que se escribe sobre ellos; así que más que indiferencia o ignorancia, se trata de resistencia. Tratar de entenderla es sin duda lo que motivó desde el principio esta investigación.

La arquitectura de las misiones franciscanas de la Sierra Gorda es concebida por el gremio disciplinar dentro de dos líneas complementarias: el arte denominado barroco y el mundo colonial novohispano. Ambos se han nutrido de la historiografía política y social acuñada por el Estado mexicano dentro de la lógica de la modernidad capitalista. Se trata de relatos históricos que intentan justificar la existencia de esa entidad llamada “México”. Tanto el barroco como el mundo novohispano han sido trabajados como parte de una línea temporal que supuestamente todos compartimos, aquella que ha creado dicha entidad homogénea.

Bajo este discurso de unidad, aún vigente entre los miembros más conservadores de la academia arquitectónica, las misiones han sido interpretadas como testimonio insobornable del mestizaje —parafraseando a Paz—, mezcla entre la matriz

hispano-europea y la mesoamericana que forja esa síntesis identitaria. En este sentido, parece indudable que nuestro pasado está conformado por esas dos entidades culturales, y que una muestra palpable de ello es el "arte" que los indígenas levantaron junto con los españoles; un trabajo "en equipo" excepcional. Sin embargo, en la sierra esta idea no tiene arraigo: es una idea abstracta que trasciende lo local y, además, nada se puede decir en contra de ella. No hay forma de que las prácticas regionales cuestionen este trasfondo idílico aceptado por mucha gente externa a la región.

Es importante subrayar que el barroco novohispano se ha consolidado en México como si describiera nuestra forma de ser, como si esta fuera resultado del mestizaje cultural heredado. Pero con ello se niega que dentro de él también existe el dolor de la colonización, de la supresión del ser indígena que, a pesar de todo, sigue aquí, no solo con nosotros sino fundamentalmente *dentro* de nosotros.

Así que más que un estilo artístico, el barroco es un acontecimiento, una realidad concreta producto de un proceso histórico generado siempre dentro de una gran inestabilidad social y política: una totalidad abierta de relaciones que se materializan en productos, siendo el más representativo la arquitectura. Pero esto, consideramos, sigue velado. El barroco sigue siendo un "estilo", y ello ocurre por la potencia de la historiografía arquitectónica colonial que han producido —y siguen produciendo— nuestros propios historiadores. Si el objetivo final es la descolonización de la disciplina, será importante comenzar por su historia y por la forma en que esta se ha producido y reproducido.

La hipótesis aparece entonces en los axiomas desde los que se ha construido esa historiografía, pues pensamos que sus narrativas base llevan consigo sesgos coloniales que inhabilitan otros saberes que han sabido permanecer desde la ausencia. A partir de ello, se pretende develar que toda la historiografía que ha cimentado la idea académica de las misiones ha partido de omisiones importantes —muchas veces deliberadas— y de sesgos que evitan reconocer la colonización de la sierra —con la violencia implícita que ello tiene— y las múltiples formas de resistencia. Por lo tanto, la idea no es mostrar que esa colonización existe —algo fácilmente intuible—, sino que ese proceso no es homogéneo ni unidireccional, sino

dinámico e imprevisible, y que, si bien aún contiene trazas de violencia y sojuzgamiento, también se producen resistencias compartidas que es importante visibilizar. Así, más que un estilo, el barroco de la Sierra Gorda se convierte en un importante referente político, condición propia de toda la región latinoamericana.

Planteamos pues una crítica historiográfica porque partimos de la convicción de que la arquitectura solo es tal en la medida en que es significada, en que se le nombre y se le adhiera un relato; de lo contrario, sería solo construcción o espacio construido, como hacen las termitas o las abejas. Ya lo pensaba Marx (2011): "Pero lo que distingue ventajosamente al peor maestro albañil de la mejor abeja es que el primero ha moldeado la celdilla en su cabeza antes de construirla en la cera. Al consumarse el proceso de trabajo surge un resultado que antes del comienzo de aquél ya existía en la imaginación del obrero, o sea idealmente" (p. 216). Si bien no inferimos que la idea deba existir previamente, afirmamos con Marx que idea y realidad concreta se producen mutua y simultáneamente. En ese sentido, las narrativas que han construido la historiografía de la arquitectura de la sierra forman parte ineludible de los mismos edificios, y es a partir de ellas que estos tienen significado y propósito. Así que, si las narrativas son coloniales, los edificios también lo son, y si aquellas pueden liberarse de ese sesgo, los edificios también lo harán. Como se verá, estas narrativas además de determinar que la comunidad local se vuelva indiferente a la historia de sus objetos —historia que, por cierto, es otra dentro de las propias poblaciones—, mostrarán una Historia detenida y absorta en una supuesta reconciliación; veremos que se trata de un intento vano por detener el conflicto perenne del que emergerá lo que llamaremos "rasgo barroco".

De cualquier modo, el sesgo colonial que portan impide que la comunidad pueda experimentar sus edificios como la academia lo indica, ya que si no se reconoce que los indígenas participaron intelectualmente en la creación de esos objetos y solo se devela que fueron fuerza de trabajo acompañante, no hay forma de que el relato académico sea aceptado; si no se reconocen las variantes religiosas producidas o no se quiere ver que la arquitectura es un trabajo colectivo y no obra de un solo fraile, difícilmente la indiferencia podrá sustituirse por participación política.

La metodología que decidimos conformar para hacer una crítica que es, al mismo tiempo, una forma distinta de contar el relato histórico de esos objetos, utiliza la perspectiva de la dialéctica, pues consideramos que, a pesar de su obsolescencia en los trabajos de crítica e investigación histórica dentro de la disciplina, es aún hoy una herramienta valiosa. Y lo es porque el problema requiere entender el proceso de tensión que el barroco mismo produce, no ya solo como arquitectura, sino como relación conflictiva entre esta y sus productores y habitantes. Para ello, la dialéctica debe ser actualizada y descolonizada para dejar de reproducirse como el gremio la concibe: un ciclo evolutivo donde la síntesis condensaría la conciliación final entre tesis y antítesis. La obsesión por crear síntesis y unidades conceptualmente acabadas ha dado como resultado relatos no solo inverosímiles sino coloniales, que justifican la forma de organización social, política y económica tanto de la Sierra Gorda como del país entero.

Ahora bien, la perenne relación entre tesis y antítesis —que deseamos ilustrar con el epígrafe de este prefacio escrito por Hegel— es la base de la estructura de este trabajo. Se trata de construir un documento que sea además una propuesta narrativa consciente de su historicidad, pues si la crítica historiográfica ha de develarnos la temporalidad de los relatos históricos, no podemos desentendernos de lo que significa escribir sobre la historia de la arquitectura en un tiempo y lugar específico. Sin embargo, ello no disminuye el valor del aporte; cada relato es una parte del conjunto que lo contiene y, por tanto, es viable desarrollarlo. Las historias coloniales forman parte del devenir de esa historiografía, y son además la tesis que este trabajo intenta negar para que ambas puedan coexistir en tensión como parte del conjunto historiográfico.

La descolonización de nuestra disciplina, de su historia y de su teoría, es una tarea que solo será realizable con la suma de pequeños esfuerzos. Estamos convencidos de que los cambios de paradigma no se construyen de la noche a la mañana; un vaso de agua solo se llena gota a gota hasta que una lo derrama. Este trabajo de investigación pretende ser eso: una gota más.

a. La emergencia del “rasgo barroco”

Existe una suerte de silencioso consenso en la academia arquitectónica mexicana, según la cual el Barroco, es un “estilo” producido entre los siglos XVI y XVII por un orden político, social y económico configurado por la colonia española. Sin duda, se trata de una secuela del pensamiento de Hippolyte Taine aún arraigado en la historia de la arquitectura, según el cual una estructura espacial es producto de la cultura, el medio físico y el momento histórico. Sin embargo, a pesar de que esta perspectiva ha sido ampliamente superada, el problema es que sigue siendo un soporte del colonialismo que se reproduce dentro de la disciplina.

Pero veamos; la perspectiva de Taine en efecto representa un cambio importante dentro de la concepción de la Historia de la Arquitectura, ya que sustituye el idealismo romántico dominante por un contexto material que la justifica en sus propias condiciones. No diferimos de ello, el problema es más bien el reduccionismo de considerar que eso ocurre por igual en toda la producción edilicia que se realiza en un momento determinado. En este sentido, argumenta Enrico Guidoni (1989) que la arquitectura “(...) nunca es la traducción literal de la ‘sociedad’, ni las analogías parciales autorizan a atribuir significado común a edificios que pertenecen a distintos ámbitos historiográficos.” (p. 5). De acuerdo con el historiador italiano, la arquitectura con frecuencia sucumbe a la influencia externa con mucho mayor facilidad que los mitos o la propia organización social, e importa sin mayor problema los materiales y las técnicas constructivas incluso al precio de sustituir las propias. Es fácil de probar esto en la forma en que muchas comunidades prehispánicas modificaron sus tradiciones edilicias ante la violencia de la colonización, y haya sido por imposición, resistencia o resignificación, los códigos espaciales cedieron relativamente con facilidad.

Ello sólo puede significar que una categoría o etiqueta —como la que un “estilo” determinado pretende imponer—, no tiene la capacidad de abarcar la multiplicidad de variantes que un mismo corte temporal dentro de un mismo rango territorial contiene. Afirmaremos entonces, contrario a lo que la historiografía arquitectónica ha construido a lo largo del tiempo, que no hay Barroco puro, es decir, no existe una

esencia barroca contenida en cada particularidad, pues ello implicaría que se trata de una entidad ahistórica que puede prescindir de sus expresiones concretas, o bien, de que “baja” a ellas eventualmente. De hecho, ni el Absoluto hegeliano se atrevió a tanto, así que ello nos obliga a preguntarnos por qué entonces se conserva esta dirección en la historiografía arquitectónica, y, en consecuencia, por qué no se le cuestiona. Si bien la respuesta no luce sencilla porque el problema es multifactorial, en el caso de esta investigación —que pensamos profundamente política— pondremos el foco en la “esencialización” del Barroco, detrás de la cual sostendremos, se esconde un programa político a modo que es a todas luces inconfesable. Y precisamente es eso lo que develaremos en el desarrollo de este trabajo, para mostrar la necesidad de reconfigurar y afinar nuestros instrumentos de análisis histórico.

Lo primero que diremos al respecto, es que dicha “esencialización”, que delata una dirección *apriorística*, forma parte del modo en que ha operado la modernidad. Nos referimos en concreto a que la postulación de entidades abstractas capaces de crear generalizaciones, ha sido una forma de simplificar el problema de “Lo Real” y de reducir su complejidad para poder controlarlo. El Barroco ha sido una categoría que permite encapsular una forma de configurar el espacio arquitectónico que parece independiente de sus conexiones espacio-temporales, es decir, si se cumplen con ciertas disposiciones morfológicas, entonces es permisible utilizar la etiqueta.

Alejo Carpentier argumentaba que el Barroco no era un estilo fijo, sino una fuerza creativa en constante transformación. En su conferencia *Lo barroco y lo real maravilloso* (1975) Carpentier lo define como: "algo múltiple, diverso, enorme, que rebasa la obra de un solo arquitecto o un solo artista barroco". Como el escritor cubano entendía que el Barroco era como una "pulsión creadora" que resurge cíclicamente a lo largo de la historia en todas las manifestaciones artísticas, es plausible ver como lo saca de la singularidad para plantearlo como una entidad externa al mundo concreto o bien, que simplemente desciende a él.

Lo mismo en autores como Lezama Lima o Severo Sarduy, quienes a pesar de buscar variantes conservan en lo general, la idea *apriorística* del concepto, es decir,

que el Barroco es un concepto definido antes de que se estudie cualquier objeto arquitectónico. En efecto, si aparecen características como la extravagancia, el abigarramiento, el exceso, la ambigüedad o el descentramiento, entonces se puede decir que estamos ante una obra barroca.

Nuestra diferencia con tal postura, es que la abstracción, simplificación o generalización que produce esa conceptualización *a priori*, es que permite que el Barroco sea entendido como una morfología específicamente europea, y que su expresión en América Latina o cualquier otra geografía, se reduzca a ser una simple copia o variante. Si bien autores como Bolívar Echeverría, Silvia Rivera Cusicanqui, René Zavaleta o Haroldo Campos “extraen” la palabra de su polisemia y la convierten en un concepto sociológico y psicológico, consideramos que en nuestra materia el problema es aún denso, es decir, estas “nuevas” concepciones aún se nos presentan confusas y difíciles de entender en la órbita de la historia y la teoría arquitectónica.

Desde nuestra perspectiva, el Barroco no “baja” de su abstracción a las cosas concretas para manifestarse en ellas, sino que consigue esa abstracción sólo a partir de sus expresiones puntuales. En efecto, no buscamos construir una definición que conserve la idea de un Barroco puro, sino mostrar que este más que un “estilo” o una “actitud”, una “pulsi3n creadora” o “esencia ahist3rica” es todo ello de manera simultánea porque la realidad material y mental (social) que lo crea es múltiple y dinámica, y se entreteje en una trama compleja de interacciones conflictivas. En este sentido no existe sociedad ni periodos barrocos, sino “nodos” espacio-temporales de intenso conflicto y contradicción.

Para dar cuenta de ello es que postulamos la categoría “rasgo barroco”, que más que un concepto que señala cualidades o características, es un índice que devela relaciones conflictivas y contradictorias y a partir del cual se puede llegar a la “universalidad concreta” del Barroco. Un ejemplo interesante de ello, puede verse precisamente en lo que ocurre con la historiografía de las misiones franciscanas de la Sierra Gorda, que influida por las categorías y los instrumentos académicos coloniales que parten de un Barroco abstracto o “puro”, ha construido una idea por demás ajena a lo que la sierra es y ha sido, porque los conjuntos misionales no sólo

han quedado subsumidos a un “estilo” que poco o nada tiene que ver con sus parámetros, sino que, además, han sido utilizadas para sostener una narrativa que ha quedado completamente rebasada. En consecuencia, se sostiene que se trata de edificios barrocos, pero con un toque de cultura local que los hace “mestizos”. Pero de igual forma: ¿el “barroco mestizo” tiene en realidad un soporte teórico coherente? Y más allá de la forzada narrativa a la que se le ha buscado someter ¿tiene sentido crear una categoría para intentar suprimir que no se trató únicamente de una importación estilística?

La arquitectura de la Sierra Gorda no cabe ni en el “barroco mestizo” ni en el “barroco novohispano”, no porque no tenga denominador común con las producciones espaciales aquí producidas, sino principalmente porque este par de conceptos son etiquetas simplificadoras que obliteran la riqueza política y social de estos edificios. Por lo tanto, el término compuesto “rasgo barroco”, más que una definición con características fijas, pretende ser —como dijimos— un índice, una señal que nos advertiría que nos encontramos ante un objeto espacial que ha sido materializado a partir de relaciones sociales complejas, llenas de conflictividad e intercambio. Así, intentamos conservar la intensidad que contiene el término “barroco” para dar cuenta de una interacción compleja, y que acompañado de la palabra “rasgo” —facción distintiva de una cosa o persona— se entienda que se trata de una característica pero que no termina por definir la totalidad.

En otras palabras, el término “rasgo” nos permite diluir la fuerza determinante del concepto “barroco”, y además señalar que esa facción es una entre muchas otras. De esta manera deseamos contrarrestar la contundencia de un término que, si bien nació en Europa para denotar una forma específica de hacer arquitectura (y arte en general), su extensión a toda la geografía occidental impide que siga conservando su localización territorial original. Por lo tanto, “barroco” es por un lado un “estilo” o una “forma de hacer” originada en Europa que al difundirse con el colonialismo de la modernidad —de la imposición civilizatoria europea—, logró ser extraída de esta para ser apropiada por los colonizados. En este sentido, el término “barroco” puede leerse como una forma de resistencia, como una “forma de hacer” modificada que intentaba mostrarle al colonizador que no todo lo tenía ganado.

Por ello entender el “estilo” como una simple importación o como una copia de lo que se hacía arquitectónicamente en la metrópoli, es en verdad soslayar por completo la complejidad de las interacciones coloniales que han sufrido los pueblos dominados. El “rasgo barroco” intenta confrontar esta determinante académica para señalar que lo que encontramos en los edificios novohispanos es mucho más que una mera trasposición —a pesar de que la historiografía así lo marque—, y que tiene un sentido profundamente político para nuestro tiempo, entenderlo de esa manera.

Ahora bien, si el “rasgo barroco” encuentra su razón de ser en la insuficiencia de las herramientas teóricas para entender y explicar una arquitectura como la que tuvo lugar en la Sierra Gorda, será importante desmontar cómo es que opera la estrategia colonial en los instrumentos metodológicos de la historia de la arquitectura.

b. Los tres niveles del “método” colonial en la construcción historiográfica

Para mostrar la necesidad de configurar una nueva categoría, es por demás relevante plantear el problema, esto es, identificar qué es lo que se está haciendo en la construcción historiográfica del objeto arquitectónico y por qué ello no alcanza para explicar la arquitectura de la Sierra Gorda. Desde luego, esto implica observarlo en su propia historia escrita, lo cual desarrollaremos más adelante, pero por el momento será importante identificar que se trata de un problema “multinivel”, porque es un nodo en el que convergen tres niveles distintos de escala. Ello por supuesto no significa que su complejidad sea diferencial, esto es, que alguno tenga mayor peso que los otros o que simplemente uno sea más denso que otro; se trata solo de escalas operativas, pero todas trabajan simultáneamente y se implican.

Tenemos entonces un primer nivel que es aquel que se plasma en el texto, esto es, la construcción del relato histórico en sí. Este nivel responde a la pregunta: ¿a partir de qué supuesto teórico y metodológico un historiador de arquitectura construye su relato? El segundo nivel es un poco más amplio pues se introduce en la subjetividad de quien historiza y en su selección para aplicar su supuesto teórico. Aquí se intenta responder a la pregunta: ¿qué es lo que soporta ese supuesto y ese marco metodológico, es decir, por qué si no hay un reconocimiento explícito en el uso de ellos se escoge precisamente lo que se escoge? Y finalmente el nivel más amplio, que pertenece por tanto al proceso de reproducción social el cual inevitablemente incide en la subjetividad de quien construye el relato. Responderemos a la pregunta: ¿qué es lo que determina que los historiadores de una época tiendan a construir sus producciones con los mismos referentes más allá de su formación académica y de su especificidad cultural?

Hasta donde nos fue posible investigar, inferimos que la metodología utilizada en casi todos los textos analizados de la historiografía de las misiones de la Sierra Gorda, fue la de recopilar información sobre el origen de los edificios, sobre el contexto histórico en que fueron construidas y sobre la técnica y los métodos utilizados para ello, para posteriormente anexar una interpretación a modo bajo el marco ideológico de quien historiza y del grupo social al que se adscribe. Esta

metodología, si bien no es explícita, es común a todos los textos por lo que inferimos que el colonialismo que parte de la abstracción o simplificación del concepto Barroco, se reproduce en cada uno de ellos.

La “cuenta-por-uno”

En primer lugar, y sin excepción, la construcción historiográfica de las misiones de la Sierra Gorda tiene como base lo que llamaremos la “operación sintética”, porque como ya dijimos, ningún historiador señala desde donde parte o bien, cuál es su perspectiva teórica y metodológica desde la que se piensa hacer la historización del “objeto” arquitectónico; pero después de analizar sus textos concluimos que todos ellos hacen una simplificación propia de las ciencias exactas. En otras palabras, delimitan el objeto de estudio recortando sus interacciones con aspectos que desde su perspectiva no tienen lugar en el análisis, para posteriormente, hacer su propia interpretación de los hechos relatados. Esto encuentra explicación en la operación básica de sintetizar la realidad para intentar controlarla. Alain Badiou (1999) concibe dicha operación como la “cuenta-por-uno”¹, es decir, la acción de configurar unidades cerradas extraídas de la multiplicidad que configuran “lo Real”. Si bien es cierto que la “cuenta-por-uno” es una operación básica de la naturaleza humana, como veremos, el proyecto de la Modernidad la tomará como el único procedimiento epistemológico válido para conocer y manipular la realidad. En efecto, será una operación que dominará en todos los ámbitos y en todas las metodologías científicas hasta nuestros días.

¹ En su ontología expuesta en *El ser y el acontecimiento* (1999), Badiou sostiene que el ser en sí mismo es multiplicidad inconsistente: una dispersión sin unidad, sin síntesis, sin un “uno” que la agrupe. Sin embargo, para que una situación (una ciencia, una política, un arte, un amor, etc.) sea pensable, presentable o vivible, es necesario que esa multiplicidad caótica sea contada como una unidad. La cuenta-por-uno es esa operación de contar, estructurar, formalizar o presentar una multiplicidad cualquiera como una situación consistente. Es lo que produce el efecto de “uno” (el conjunto, la totalidad, la configuración estable) a partir de la pura multiplicidad. Sin esta cuenta, no habría ni objetos, ni hechos, ni mundo estable

La consecuencia más importante de todas —consideramos—, es la de eliminar con ella la multiplicidad que la complementa y que la llena de sentido, pues una unidad no puede ser tal sin todo lo que deja “fuera”, esto es, aquello que no está contenido *en-sí*, pero que la define. Lo lamentable es que, pese a la evidencia y a la obsesión por contar con una verdad última, se sigue insistiendo en que las unidades pueden prescindir de su multiplicidad exterior, pero ello, además de simplificar el análisis, se pretenden construir estadios fijos e inamovibles.

En la historia escrita, la “cuenta-por-uno” aparece en primer lugar con la delimitación de la forma del tiempo, es decir, con un flujo autónomo que vuelto unidad, ya no tiene relación con las cosas del mundo, con sus procesos e interacciones. Este *tiempo*, como unidad cerrada, y que paradójicamente se fragmenta en pasado, presente y futuro como entidades diferenciadas y también cerradas, harán aparecer la Historia y la historiografía modernas para dejar atrás su carga moralizante y volverse una disciplina donde el pasado se concibe como “verdad” unívoca y causa de lo que existe. La historiografía ha de reconstruir esa “verdad” para conocer el presente y configurar el futuro, conformando una secuencia que se presenta como lineal.

En segundo lugar, la mensurabilidad del tiempo se conecta con el espacio, categoría imprescindible para la Historia de la Arquitectura, que será también reducido por la “cuenta-por-uno” a una magnitud escindida de sus interacciones. Lewis Mumford (1992) argumenta que el espacio medieval era simbólico y se dividía arbitrariamente para representar valores cristianos, una concepción desvinculada del tiempo. Pero la perspectiva cónica del Renacimiento revolucionará esta concepción: “La perspectiva convirtió la relación simbólica de los objetos en una relación visual. (...) En el nuevo cuadro del mundo la dimensión no significaba importancia humana o divina, sino distancia” (p. 19). En este sentido, la “cuenta-por-uno” se ejecutaba primero sobre el espacio y luego sobre cada objeto, así que el vínculo con el *tiempo* ocurrirá cuando ambas categorías pasan a ser magnitudes mensurables. Sin embargo, si toda medición comienza con un arbitrario “aquí y ahora”, entonces existe una voluntad que decide lo que ha de medirse. En efecto, la delimitación de la unidad deviene completamente política.

En arquitectura, la “cuenta-por-uno” de Badiou, se produce con la definición de la disciplina misma, pues lo que esta ha llegado a ser es una síntesis objetual, es decir, el “objeto” arquitectónico se entiende como una unidad cerrada que parece no tener conexión con su exterioridad, salvo para definirse como tal. Pero no nos referimos con “exterioridad” al contexto urbano o al medio físico, sino a aquellas otras dimensiones que por fuerza intervienen en su proceso, es decir, las relaciones políticas, económicas, antropológicas o sociales. En este sentido, las interacciones con todo lo que le rodea quedan escindidas y se selecciona a modo aquellas que se cree sí lo hacen. Esto es fundamental en la reconstrucción histórica, pues al tratar con elementos que han desaparecido parece no tener importancia que estos niveles se omitan. Pero como se verá a lo largo de este trabajo, existen muchas consideraciones “olvidadas” que nos llevarán a concluir que no se trata de un olvido inocuo, sino de uno con claros tintes ideológicos. Así, es posible afirmar que la Historia de la Arquitectura es también una historia con intereses políticos, producto de la síntesis moderna del espacio-tiempo y de su vínculo con los grupos de poder. Durante los siglos XVI y XVII no hubo “historias” de la arquitectura en sentido estricto, sino manuales y análisis teóricos que justificaban lo construido, respondiendo a la Historia como relato legitimador del orden social. Autores como Scamozzi, Fréart de Chambray o Kircher confirman esta tendencia al concentrarse en la arquitectura del poder eclesiástico y político. Y esto no cambió con su reconfiguración moderna. La primera historia de la arquitectura que se conoce, la de James Fergusson (1855), parte de la idea de que la arquitectura es “expresión de una época”, un objeto espacial que refleja el orden social de la comunidad que lo construye. Este paradigma que se ha utilizado hasta nuestros días —y que, de hecho, Hyppolite Taine de alguna manera reimpulsó—, es parte de la “cuenta-por-uno”. Así que, si la idea fue tomar un edificio que resumiera el “sentir” de una época, los edificios a historizar serían aquellos relacionados con el poder político, religioso o económico, edificios que han sido evidentemente financiados por los grupos dominantes.

Más aún, si la idea “expresión de la época” ha estado relacionada con el “estilo” —algo que desarrollaremos más adelante—, resulta entonces claro que la secuencia

“evolutiva” caracterizada por la historia de la arquitectura, es en el fondo una justificación del lugar social aparentemente inamovible de las clases dominantes. Porque, de hecho, aunque la morfología de los objetos tenga rasgos compartidos, no pueden soslayarse todas las producciones de un corte temporal; incluso es fácil encontrar “estilos” traslapados y variantes que no encajan en esa “expresión de época”. La consecuencia por tanto ha sido que, la Historia de la Arquitectura, tradicionalmente dividida en periodos siempre referidos al mundo europeo —a pesar de comenzar con Mesopotamia o Egipto— construye una idea simplificada de la multiplicidad de producciones que de igual forma pueden y deben ser historizadas. En la actualidad hay avances al respecto, pero muchos de ellos se niegan a abandonar el profundo eurocentrismo que continúa dominando la disciplina. En este sentido, y en el peor de los casos, se integran esos mundos “exteriores” a la mítica línea “evolutiva” europea en bloques apartados y sin estar implicados del todo dentro del flujo temporal teleológico.

Y como tercer punto y último punto, será importante tener en cuenta que mantener el foco en el “punto de origen”, esto es, en el momento en que una construcción fue realizada, ha producido una desconexión importante con el propio presente, ya que al centrarnos en ese nodo de la supuesta “línea temporal”, de alguna manera se genera un corte propio de la “cuenta-por-uno”. En otras palabras, el pasado se convierte en una unidad cerrada con la que es imposible comunicarse; es este el resultado de la llamada “museificación”, que coloca objetos tras una vitrina porque ya no tienen relación con el presente. Y si bien muchos de ellos ya no tienen continuidad en este tiempo, muchos otros se envían a la vitrina de la “historia” sencillamente porque la conservación patrimonial, en nuestro tiempo, se ha convertido en un negocio.

Las narrativas en la historiografía arquitectónica

La segunda pregunta que nos interesa responder es aquella que indaga en la causalidad de la “cuenta-por-uno”, es decir, nos queda claro que esta tiene un objetivo claro, pero ¿por qué tiene ese horizonte y no otro? Ya expusimos atrás que

ese recorte o síntesis que opera sobre “Lo Real” tiene su origen en el dominio del rigor científico que ha intentado producir certeza epistémica en la modernidad; sin embargo, ello no es completamente desinteresado o producto de un “saber por saber”, sino que además de ello —algo casi imposible de negar—, termina reproduciendo las relaciones de poder implícitas en la generación de conocimiento. Si ello ocurre en ramas de la ciencia donde el sesgo político es secundario, en una disciplina como la Historia, ello se convierte en un problema *per se*. El sesgo político de quien realiza la investigación histórica es inevitable, y, por tanto, buscar esconderlo es un hecho totalmente contraproducente. La ideología política detrás del historiador determina en gran medida las decisiones que se toman, su dirección y sus efectos, de tal suerte que no ser consciente de ello puede llevarnos a pensar que se trata de un “olvido” conveniente. Como sea, el sesgo está presente y es al final el que determina sobre qué se realiza la “cuenta-por-uno”.

Es esto lo que llamaremos “narrativa”, y que independientemente de analizar más adelante el concepto con detalle, es por el momento importante identificar que su presencia ha sido determinante en la ejecución de la “cuenta-por-uno” en la historiografía arquitectónica mexicana. En otras palabras, la síntesis del “objeto” arquitectónico, tanto como la selección de causas y efectos que lo generan, es producto del sesgo ideológico-político (narrativa) de quien historiza.

Ahora bien, para develar estas “narrativas” en la historiografía arquitectónica, bien podríamos tomar casi cualquier ejemplo, ya que toda ella es producto del interés político, así que ¿por qué tomar entonces la historiografía de las misiones de la Sierra Gorda? ¿Qué tiene esta de específico o de extraordinario para hacer un análisis crítico y, en consecuencia, poder fundamentar materialmente la categoría “rasgo barroco”?

Lo primero que diremos al respecto, es que se trata de una Historia singular, porque en ningún otro lugar del país se edificaron con tanta maestría y detalle conjuntos arquitectónicos de tan alta calidad para poblaciones tan pequeñas y sin estar del todo inmersas en el ritual católico. Las cinco misiones que aisladas se mantuvieron por casi un siglo tendrían como objetivo llevar la doctrina católica a poblaciones nómadas y semi-nómadas que serían “reducidas” en ellas. Así surgirían Jalpan,

Concá, Tilaco, Tancoyol y Landa como centros de adoctrinamiento y producción económica. Su refinado trabajo arquitectónico no tuvo impacto hasta muy entrado el siglo XX, donde la investigación histórica resaltaría su presencia como arquitectura singular, adscrita al universo del “barroco novohispano”. La impronta de la mano de obra indígena llamó la atención como muestra no solo de su capacidad artística y técnica, sino de su capacidad para mantener con vida su propio legado religioso y cultural. La historiografía le adjudicó la categoría de “barroco mestizo” no sólo para diferenciarlo del barroco académico de las grandes ciudades —y como recordatorio de la identidad histórica de la nación mexicana—, sino primordialmente como una forma de subrayar el sincretismo entre las dos matrices culturales participantes.

Pero lo que verdaderamente tenemos, es que la Historia de esas misiones poco tiene que ver con lo que se ha escrito al respecto, pues como se sabe, no es poco común que esta quede subordinada a lo que se quiere decir acerca de ella. Las “narrativas” controlan por completo su forma pese a que se encuentren evidencias que las nieguen o que sencillamente permitan otra interpretación. Ese es el caso que nos ocupa. La historiografía de las misiones de la Sierra Gorda está llena de omisiones y sesgos que en realidad impiden entender el fenómeno arquitectónico ahí producido, por lo que consideramos que esta asincronía es la que nos permite elegirla como objeto de estudio para mostrar lo que ha implicado para la historiografía arquitectónica en general, producir sin freno ni conciencia, la “cuenta-por-uno” de manera absoluta.

Ahora bien, para explicar con mayor detalle la forma en que operan esas “narrativas”, será necesario aclarar la importancia que tiene la relación entre texto y “objeto” arquitectónico, esto es, entre el relato histórico y las misiones de la Sierra Gorda.

En apariencia, un texto y una producción espacial solo tienen vínculo cuando se hace teoría, crítica o historia escrita, de tal manera que pensamos que el objeto arquitectónico bien puede prescindir de ese texto para existir, mientras que el texto teórico no tiene sentido sin la producción espacial. En este caso, el texto tendría una dependencia inmanente, y esa es la forma en que se ha desarrollado la historia

de la arquitectura, esto es, como producción "externa" al producto espacial que parece poseer su propio derrotero. Pero no existe separación alguna; el desarrollo de la disciplina puede mostrarnos que la producción espacial siempre ha estado vinculada a la producción escrita, y que la arquitectura como disciplina no puede prescindir de esta.

De hecho, la arquitectura como disciplina nacerá con su forma escrita, porque a diferencia de otras artes mecánicas que se convirtieron en oficios, la arquitectura pudo ser tal debido a la existencia de textos que la pensaban, la historizaban o la analizaban. La "cuenta-por-uno" que dará inicio a la disciplina comenzará por hacer del "objeto" una síntesis, por definir qué es una producción espacial, dónde comienza y dónde termina. Esto significa que todas las producciones espaciales quedarán escindidas de su contexto espacio-temporal; el "objeto" existirá por sí mismo y se reconocerán sus componentes: estructura, materiales, técnica constructiva, funcionalidad, ornamento y composición formal, pero el asunto es que se considerará siempre como una unidad independiente. Esta operación de síntesis construida en el texto escrito, hará emerger al "objeto" arquitectónico moderno y tácitamente configurará la relación entre producción escrita y producción espacial. Pero el asunto es aún más profundo porque ambos se constituyeron como relatos en sí mismos: de tiempo el primero, de espacio el segundo, y la "cuenta-por-uno" paulatinamente los irá confundiendo. Así que la clave de su vínculo está precisamente en el "relato". En *Tiempo y narración* (2022), Paul Ricoeur lo define:

"(...) entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación que no es puramente accidental, sino que presenta la forma de necesidad transcultural. Con otras palabras: el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal." (p. 113)

Ricoeur trabaja con el término "narración", pero hemos de sustituirlo por "relato" para evitar confusión con nuestro término "narrativa". Esta definición también aplica para todo tipo de lenguaje, sea musical, espacial, pictórico o textual, porque la trama de

un “relato” es la única forma en que la existencia humana puede configurarse como tal². La arquitectura será en consecuencia también un relato, una secuencia decodificada continuamente por los sujetos que la experimentan, con la misma consistencia que una trama textual. Los tres momentos o *mímesis* que Ricoeur establece para la trama escrita —prefiguración, configuración y refiguración— se aplican por igual al espacio construido.

En efecto, puede pensarse que si la arquitectura es un relato en sí mismo ¿por qué requiere del texto o del relato escrito? Consideramos que, a diferencia de la música, la danza, la poesía o el teatro, en cuyo núcleo está presente el tiempo como elemento inmanente, en el “objeto” arquitectónico este sólo emerge a través del texto, o cuando menos una dimensión importante. Puede argumentarse que el espacio construido está inmerso en el tiempo y que simplemente pasa por encima de él dejando su huella en la materialidad, pero ello sólo tiene sentido si se piensa simultáneamente en su forma moderna, esto es, como una entidad “externa” a las cosas mismas y como una unidad cuantificable.

El tiempo en arquitectura sólo existe en el texto, porque sólo a través del relato el espacio cobra significado y deja de ser simple espacio físico. Incluso podemos incluir en ese texto, el relato hablado, que es el que hace que los usuarios puedan significar su entorno habitable. Lo cierto es que el relato —escrito o hablado— produce la “cuenta-por-uno” necesaria para configurar el “objeto arquitectónico”.

En este sentido afirmamos que la crítica, la historia y la teoría de la arquitectura “crean” la producción espacial porque la significan dentro de un orden simbólico. En este contexto, el poder de la Historia de la Arquitectura es que no tiene un antagonista del mismo calibre —una crítica historiográfica— y por tanto goza de libertad para construir discursos a modo que siempre terminan favoreciendo el punto de vista hegemónico. La revisión historiográfica se vuelve trascendente porque

² Nos referimos no a la existencia entendida en el plano físico o material, sino a un nivel ontológico. El ser humano existe en la medida en que es consciente de ello, es decir, en que aparece una forma de concebirlo y expresarlo. Una de ellas es el lenguaje y por tanto, se requiere de una secuencia de *unidades* que organiza un significado conjunto, esto es, un sentido. El relato, como secuencia, permite la construcción de la “existencia” como concepto abstracto.

puede ofrecer contraste y apoyo para una teoría crítica; pero más importante aún es que esta crítica de la crítica sea capaz de mostrar que la "textualidad" es coautora de la producción espacial.

Regresando entonces a la pregunta por el texto escrito de las misiones de la Sierra Gorda, diremos que además de su historia singular distorsionada, ha seguido una línea discursiva que no ha cambiado significativamente con el tiempo. Su clímax llegó con la declaración de Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 2003, y desde entonces parece una línea incuestionable. Este trabajo parte de la hipótesis de que esta línea está llena de ausencias, contradicciones y omisiones que, a la luz de una crítica descolonizadora, su estabilidad se desvanece.

Consideramos en este sentido que es posible analizar los textos escritos desde una perspectiva distinta, y mostrar que es posible crear una historia arquitectónica crítica. Teniendo en cuenta las contradicciones que las misiones como objetos muestran con respecto a las ideas escritas sobre ellas, es posible construir una historia crítica que no ponga punto final sino puntos suspensivos a su relato histórico.

La riqueza de significados de estos objetos ha sido opacada por una historiografía que se concentra exclusivamente en cuatro puntos que precisamente son las narrativas que pretendemos desmontar, a saber, el supuesto creador solitario, el mito del mestizaje, la idea de un "estilo" artístico en realidad inexistente y la creencia de que los edificios en efecto lograron su cometido evangelizador. Como puede verse, se trata de una historiografía frágil que paradójicamente ha reforzado una idea política que en nada beneficia a las comunidades que han significado los conjuntos misionales; por el contrario, es un discurso que ha legitimado a los grupos en el poder que ahora intentan utilizarla para reproducir el despojo y la ganancia de sus inversores.

Se trata pues, de una historiografía no muy extensa, pero lo suficientemente consistente para mostrar cómo se intenta mantener el colonialismo vigente a través de un relato histórico visto desde la disciplina como una "exterioridad" inocua. Y tal vez lo más relevante al respecto sea que este trabajo intenta mostrar que la historiografía y el objeto arquitectónico son parte de lo mismo; que referirse a uno

implica referirse al otro, no como partes separadas, sino como dos partes involucradas en un proceso dialéctico donde una contiene a la otra y depende de ella para existir. La historiografía de las misiones no es un objeto de estudio que pueda permanecer aparte de ellas; por el contrario, es a través de la primera que las segundas tienen sentido. Pero no descartemos el sentido inverso, porque los objetos continúan nutriendo su textualidad; este trabajo es prueba de ello.

Lo que nos interesa subrayar es que los objetos son en gran parte lo que los textos escritos, junto con los relatos de la experiencia cotidiana, dicen que son, y hacer un análisis crítico de esa textualidad significa indagar simultáneamente en la profundidad del propio objeto. Citamos a continuación —en orden cronológico— el corpus de textos que conforman dicha historiografía. Será nuestro objeto de estudio y el núcleo sobre el cual construiremos nuestra crítica dialéctica y nuestra ulterior lectura "política":

- a) "El barroco en la Sierra Gorda. Misiones franciscanas en el Estado de Querétaro. Siglo XVIII" (1969). Monique Gustin.
- b) "Las misiones de Fray Junípero Serra" (1974). Fernando Díaz Ramírez.
- c) "Misiones de la Sierra Gorda Queretana" (1983). José Guadalupe Ramírez.
- d) "Fray Junípero Serra y sus misiones barrocas del siglo XVIII" (1984). Eduardo Loarca.
- e) "Las misiones de la Sierra Gorda" (1985). Francisco Covarrubias y Jaime Ortiz Lajous.
- f) "Portadas franciscanas. La decoración exterior de las iglesias de México en el siglo XVIII; regiones de Texcoco, Toluca, Tepalcingo y Sierra Gorda" (1991). Marie Therese Réau.
- g) "La Sierra Escondida. Las misiones de Fray Junípero Serra" (1991). Gobierno del Estado.
- h) "Expediente técnico para la postulación de Las Misiones Franciscanas de la Sierra Gorda como Patrimonio Cultural de la Humanidad" (2003). Gobierno del Estado.
- i) "Las misiones de Fray Junípero en la Sierra Gorda Queretana" (2006). Diego

Prieto.

j) “Sierra Gorda. Un típico enclave misional en el centro de México (siglos XVII-XVIII)” (2011). Lino Gómez Canedo.

k) “Las cinco misiones franciscanas de la Sierra Gorda de Querétaro siglo XVIII. Patrimonio de la Humanidad” (2014). Arminda Soria Soria.

l) “Arte, retórica visual y estrategias de evangelización en las misiones franciscanas de la Sierra Gorda. Siglo XVIII” (2019). Cristina Ratto.

No es una lista exhaustiva; nuestra decisión de excluir algunos textos que también tratan a las misiones es porque o no abordan directamente la arquitectura o se ocupan de tópicos distintos a los que nuestra disciplina ocupa. Consideramos que el corpus seleccionado es suficiente para nuestro análisis historiográfico, pues encontramos narrativas repetidas e interacciones entre ellos.

El concepto de Modernidad

El último de los niveles planteados, y el más genérico y extenso por pertenecer al nivel colectivo o social, es el que corresponde al proceso denominado Modernidad. Se trata sin duda de un concepto polisémico con muchas variantes, así que vale la pena trazar muy brevemente el camino de aquellos autores que moldean nuestra propia concepción. Después, explicaremos su relación con las narrativas y la “cuenta-por-uno” dentro del nodo o núcleo del problema en el que se inscribe la necesidad de construir el “rasgo barroco”.

Hablaremos primero de Charles Baudelaire, quien en *El pintor de la vida moderna* (2021) define la Modernidad como experiencia de lo efímero y contingente, como capacidad de capturar la esencia del presente (Berman, 2011). Para el poeta francés, más que un proceso social, la modernidad es una “experiencia” donde el sujeto concibe el instante teniendo como fondo la eternidad. Baudelaire rechaza la idealización del pasado anclado a la tradición y entiende que ser moderno implica vivir el instante presente. Lo que nos interesa de su visión es que, sin advertirlo, se

ajusta a la perspectiva dialéctica que detallaremos más adelante: si bien se muestra contrario a la permanencia, no la excluye, sino que la coloca como fondo para comprender la fugacidad del instante. Así, la Modernidad es una concepción específica del tiempo en la que instante y la eternidad se contienen y se refieren mutuamente, implicando que el pasado no ha dejado de ser, sino que yace contenido en el instante mismo.

La siguiente aportación la tomamos de la Escuela de Frankfurt, cuyos pensadores conciben la Modernidad como "proyecto": un plan rector que, usado como referencia, posibilitaría una teleología social. Su surgimiento lo localizan en la Ilustración y sus axiomas de emancipación y progreso son definidos por la "razón instrumental". Para estos pensadores, la Modernidad es un "proyecto" fallido que transformó sus ideales en su contrario: la libertad se volvió abstracción, la cultura se convirtió en mercancía, y la multiplicidad de alternativas derivó en la homologación unidimensional del ser humano. Esta transformación vincula la Modernidad con la idea de "proceso", una característica que sumamos a la idea de tiempo ya esbozada.

Por su parte, tanto David Harvey (2012) como Marshall Berman (2011) trabajan esta idea de "proyecto" en sentido distinto, entendiendo la Modernidad como parte del desarrollo del capitalismo, incluso como su soporte ideológico. Harvey la define como compresión del espacio-tiempo y como "destrucción creativa", relacionándola con la globalización y la reinención del capitalismo a través de crisis: "(...) ¿cómo se crearía un mundo nuevo sin destruir gran parte de lo ya existente?" (Harvey, 2012, p. 31). Berman parte de la "experiencia" de Baudelaire, donde la contradicción permanente es su esencia, y observa cómo fue sustituida por una homogeneidad opresiva. Apela por una modernidad donde sus dualismos configuren una base para la emancipación.

Finalmente, incluimos a Bernard Feltz (2003), quien desde la filosofía de la ciencia argumenta que la modernidad posee tres dimensiones: cambio en la relación con el saber (el sujeto usa la razón para conocer lo verdadero como universal), con la ética (el sujeto establece los principios de su actuar) y con la política (el poder se estipula desde instancias sociales). Feltz apela por una modernidad crítica que,

conservando la razón, reconozca la pluralidad de racionalidades y el acceso a la aportación científica sin alterar las diferencias culturales.

Las diferencias conceptuales expuestas hasta aquí es importante contemplarlas dentro de la esfera eurocéntrica, porque es donde se han producido y exportado a la academia periférica. Siendo la contradicción su fuente primaria, no puede evitarse que surja la "externalidad" como componente indispensable. Por ello vale la pena incluir la postura del pensamiento decolonial, que visualiza ese otro lado. Desde ahí, la Modernidad se construye distinta: ya no es un mero "proyecto" de emancipación, sino que el proceso se convierte en su contrario, en imposición civilizatoria donde lo europeo se torna modelo de racionalidad a seguir a cualquier costo:

“Si se entiende que la 'modernidad' de Europa será el despliegue de las posibilidades que se abren desde su 'centralidad' en la Historia Mundial, y la constitución de todas las otras culturas como su 'periferia', podrá comprenderse el que, aunque toda cultura es etnocéntrica, el etnocentrismo europeo moderno es el único que puede pretender identificarse con la 'universalidad-mundialidad'. El 'eurocentrismo' de la Modernidad es exactamente el haber confundido la universalidad abstracta con la mundialidad concreta hegemonizada por Europa como 'centro'.” (Dussel, 2000, p. 29).

La Modernidad será entonces una "experiencia" de sojuzgamiento, un "proyecto" de imposición sobre toda forma de pensamiento, una "autonomización" en la que el sujeto debe independizarse de su pasado para alcanzar el estatuto imposible del ser europeo. Dussel argumenta que la racionalidad contenida en la definición encuentra su contrario en la irracionalidad de la violencia que intenta justificar. Aquí lo que nos interesa de la visión decolonial es que la Modernidad deja de ser un concepto meramente teleológico para insertarse en lo político, permitiendo entender cómo la historiografía se volvió un dispositivo colonial al servicio del poder.

Ahora sí, armemos el nodo o núcleo de nuestro problema: el "proyecto" de la Modernidad, que ha tenido como objetivo suprimir toda diferencia para homologarlo todo a la particularidad del *ser-europeo*, construye las “narrativas” que le son

necesarias para así crear las unidades conceptuales —las “cuentas-por-uno”— que le permiten operar en un nivel “molecular”. En este sentido, los “objetos” arquitectónicos de la Sierra Gorda se explican como edificios barrocos importados, que, por su localización geográfica y temporal, integraron en un trabajo armónico los elementos culturales locales que nos sirven hoy como referencia para entender nuestro origen sincrético. Como consecuencia, es importante crear la infraestructura necesaria para que el turismo cultural pueda penetrar en la Sierra Gorda y conocer y disfrutar estos singulares ejemplares históricos.

Pero este relato —en el que puede observarse con claridad la forma en que la narrativa y la “cuenta-por-uno” trabajan en conjunto con el proyecto moderno—, puede y debe verse desde otra perspectiva, principalmente porque por un lado, oculta por completo el efecto colonial que aún rige nuestro orden social, y por el otro, vela las estrategias que los habitantes locales desde principios del siglo XVII han implementado para reconfigurar el dominio político, económico, religioso y cultural al que se han visto sometidos. Y es que no reconocer esta dimensión inhabilita por completo la posibilidad de comprender la arquitectura que se ha producido desde la invasión hispano-europea, la cual además de dejar su legado de muerte y dolor, nos ha permitido reinventarnos desde lugares completamente inimaginables.

c. La dialéctica “alterativa”

Teniendo en cuenta lo explicado hasta este momento, podemos plantear ahora el problema que existe “debajo” de nuestro problema de investigación. Nos referimos a que si bien, ha quedado justificada la necesidad del “rasgo barroco” como categoría explicativa, debemos ahora plantear cómo es que surge y cómo podemos identificar su presencia para sedimentar nuestra metodología de trabajo.

Como vimos en el apartado anterior, el principal objetivo es *deconstruir* la “cuenta-por-uno” como recurso unívoco en la construcción historiográfica arquitectónica, por lo tanto, se hace necesario partir de una perspectiva distinta que además de replantear el problema que nos ocupa, pueda hacerle frente y contrarrestar la enorme fuerza que tiene aún en la investigación histórica. En efecto, identificamos que uno de los primeros lugares en donde se realiza la “cuenta-por-uno” es en el binomio oposicional *relato histórico/ “objeto” arquitectónico*, planteado atrás como una relación dialéctica inmanente. Pero bajo la síntesis moderna, cada uno de ellos ha quedado auto delimitada y es planteado como auto determinante, o, dicho de otro modo, se le permite existir sin su opuesto, aunque siempre en referencia con él.

La Modernidad ha promovido, en todas las disciplinas que la construyen, esta “cuenta-por-uno” porque ello les permite mantener el control de su área de estudio, aunque sea dentro de un rango limitado. Pero el problema es que toda “operación sintética” es sensible a la fetichización, pues aislada de todo contexto, es sencillo “relocalizarla” en cualquier otro espacio o tiempo. Al final, lo que se busca, y de lo cual se ha conseguido tener un resultado más o menos favorable, es el control y la manipulación sobre esa unidad; un “objeto” arquitectónico “extraído” de la complejidad de sus interacciones —de sus relaciones políticas, económicas, sociales, culturales, artísticas y/o técnicas— puede manipularse con relativa facilidad, esto es, usarse como mercancía para la especulación financiera o como objeto de deseo, arreglándolo para difundirse fotográficamente en los medios digitales. Incluso la “cuenta-por-uno” que se realiza sobre él, hace posible la forma en que se enseña arquitectura en nuestras universidades.

Es por ello que los pares oposicionales o dicotómicos que la Modernidad plantea como un derivado del viejo problema de fractura entre sujeto y objeto, nos lleva — como creemos que le ocurrió al mismo Hegel— a plantearnos la necesidad, no de una reconciliar la escisión sino de “suturarla”. Y creemos que no existe una perspectiva más adecuada para ello que mirar el problema desde la dialéctica, la cual hará emerger el “rasgo barroco”.

El problema que surge con ello, es que aquella posee múltiples definiciones, y si no aclaramos su definición corremos el riesgo de confundir el camino. En efecto, partiremos específicamente de la dialéctica hegeliana, que en sintonía con Geo Maher (2024), consideramos que fue paulatinamente colonizada y apropiada — incluso distorsionada— por corrientes de pensamiento historiográfico. Partamos pues del propio Hegel.

La dialéctica hegeliana y la “alteridad”

Para el filósofo de Wurtemberg, la dialéctica no es un método que se aplica a los conceptos o a la realidad física, sino que es el movimiento inmanente y necesario del propio pensamiento en consonancia con la realidad (Hegel, 1966). Es la fuerza que permite el devenir y brota de la naturaleza finita y contradictoria de la idea, así como de la naturaleza misma. Queremos subrayar esta idea porque precisamente aquí Hegel “sutura” la fractura entre sujeto y objeto, haciendo que toda “externalidad” del espíritu se convierta en su propia negación. La realidad física es la negación de la racionalidad humana, por lo que se entabla una relación inmanente que permite que una y otra devengan en su propia existencia.

Ahora bien, más allá de la tradicional tríada con la que se interpretó el proceso dialéctico (tesis-antítesis-síntesis) —y que nosotros interpretamos como parte de esa colonización y apropiación del pensamiento hegeliano—, es importante señalar que Hegel sí planteaba tres momentos del proceso: el momento abstracto en el que se afirma una determinación; el momento dialéctico de negación, donde la determinación se niega para convertirla en su contrario; y el momento especulativo, donde se capta la unidad de los dos primeros momentos, creando una entidad que

los supera: el devenir. Claro que esto es muy diferente a la comprensión que haría Heinrich Chalybäus³. En este punto hemos de señalar una divergencia importante, porque el “devenir” para nosotros nada tiene que ver con la “superación” o la “mejora”. Creemos que para sus intérpretes posteriores esto es efectivamente así, y que todo el pensamiento de Hegel está permeado por fuerte dosis de creencia teleológica. Nosotros consideraremos que la relación dialéctica es en efecto el movimiento y dinámica de lo múltiple, el devenir sin “superación”, y como se verá, esta idea de lo dialéctico coadyuvará a que el “rasgo barroco” se separe del Barroco, que este sí, ha sido entendido como reconciliación o “superación” de un conflicto o tensión específica. El “rasgo barroco”, como índice que pensamos que es, señala un devenir incierto y permanente.

Ahora bien, como Hegel veía en la dialéctica el movimiento de lo real, quiso identificarla en muchos aspectos de la actividad “espiritual” como el derecho, la moralidad, el Estado, la religión o el arte, a un precio que, para algunos críticos, hace débil su sistema. Nos referimos a entender el arte y la arquitectura como parte de un proceso teleológico. En sus *Lecciones sobre estética* (2003), Hegel desglosa el estudio de la arquitectura en tres momentos clave, que corresponden a su sistema dialéctico:

Primero, la arquitectura autónoma o “simbólica”, que sería la fase inicial, donde la arquitectura aún no está al servicio de un fin externo, sino que ella misma representa lo divino y espiritual. El contenido (lo infinito, lo sagrado) es todavía demasiado abstracto, informe y desbordante, así que la forma o bien, el material arquitectónico es igualmente ruda y masiva. Hay aquí una inadecuación fundamental, pues el contenido desborda toda forma posible, y la hace por ello resulta tosca, monstruosa o enigmática. Es el momento del concepto abstracto o de

³ La triada dialéctica tesis-antítesis-síntesis fue popularizada por el filósofo alemán Heinrich Moritz Chalybäus en su obra “Desarrollo histórico de la filosofía especulativa, de Kant a Hegel” (1837). No fue Hegel quien usaría esa formulación para describir su método dialéctico. En específico, los términos “tesis” y “antítesis” fueron acuñados por Johann Gottlieb Fichte, pero fue Chalybäus quien los combinó en la famosa tríada y la popularizó como sinónimo de la dialéctica hegeliana.

la universalidad indeterminada, en donde el “espíritu” y la “naturaleza” aún no se han reconciliado:

“Siendo vaga e indeterminada la idea, incapaz de un desarrollo libre y mesurado, no puede encontrar en el mundo real forma alguna fija que responda perfectamente a ella; en esta falta de correspondencia y de proporción excede infinitamente a su manifestación externa. Tal es el género sublime, que es más bien lo desmesurado, que el verdadero sublime.” (pg. 121)

Es por ello que aquí Hegel analizará obras como los templos egipcios o los menhires, que consideraba representaciones espaciales de todo ello.

En segundo lugar, avanza hacia la arquitectura “clásica”, donde argumenta que esta alcanza su plenitud en la antigua Grecia, y donde se pone al servicio de los dioses, creando un entorno artístico para la escultura que los alberga. Es la negación determinada del primer momento: ahora el espíritu ha alcanzado una autocomprensión más clara, y lo divino se concibe como algo individual, esto es, con forma humana. El contenido entonces ya no es abstracto, sino concreto y particular:

“En el arte clásico el espíritu no aparece bajo su forma infinita. No es el pensamiento que se piensa él mismo, lo absoluto que se revela a sí mismo como lo universal. Se expresa todavía en una existencia inmediata, natural y sensible. Pero al menos la idea, en cuanto es libre, elige ella misma en el arte la forma que le conviene, y posee en sí también el principio de su manifestación exterior.” (Pg. 172)

Hay, en suma, una armonía perfecta, un equilibrio ideal, ya que la forma sensible no se desborda ni es desbordada; ella es la manifestación adecuada de la “Idea”. Es entonces la instancia de la esencia o de la particularidad, donde la universalidad abstracta del primer momento se determina a sí misma y adquiere una figura concreta. Por eso el arte clásico alcanza la belleza ideal y cobran especial relevancia los templos griegos y sus órdenes.

Y finalmente, el tercer momento, que Hegel denomina el periodo “romántico”, consiste en la negación de la negación o el retorno a sí mismo del espíritu: “(...) la conciencia que el espíritu tiene de su naturaleza absoluta e infinita, y, por ende, de su independencia y su libertad. Ahora bien, esta manera de ser ofrece como consecuencia la absoluta negación de todo lo que es finito y particular.” (Hegel, 2003, pg. 211). Es por tanto que se produce una nueva ruptura del equilibrio: ahora el contenido (el Dios cristiano, espíritu infinito, interioridad absoluta) es tan elevado y subjetivo que ninguna forma material puede contenerlo adecuadamente. Es el momento que corresponde al período cristiano de la Edad Media, con construcciones como las catedrales góticas que simbolizan la búsqueda de lo infinito y lo espiritual, en contraste con la solidez del mundo clásico. Aquí regresa la inadecuación, pero al revés que en lo simbólico. Allá la forma era demasiado pobre; aquí la forma es demasiado baja para un contenido desmesuradamente espiritual. Por eso el arte romántico se vuelve hacia lo subjetivo, lo expresivo, lo doloroso, lo sublime. Y en arquitectura, esto se plasma en la catedral gótica. En esta instancia se anuncia la transición del arte a la religión y la filosofía, porque el arte romántico —al mostrar la insuficiencia de lo material— prepara la superación final del arte como forma suprema de la expresión del espíritu.

Es importante insistir en que la dialéctica no es un método que Hegel aplica al arte y la arquitectura, sino más bien algo que descubre en ellas, es decir, donde localiza la “lógica del desarrollo del espíritu” en una manifestación sensible. Pero, además, en las tres instancias o momentos planteados, es fácil entrever que existe una adecuación un tanto forzada a los tres momentos de la dialéctica, de tal suerte que el desarrollo del arte y la arquitectura —y del “espíritu”— obedezcan a esta “lógica” particular. El problema es que, si en el arte y la arquitectura hay una jerarquía progresiva, entonces el problema teleológico que señalamos anteriormente no es solo una posibilidad crítica externa, sino el mecanismo explícito de su sistema. Hegel necesita esa teleología para ordenar las artes, pero al hacerlo carga con el precio de considerar lo Absoluto como un fin en sí mismo, como algo a lo que se llega y no, como Hegel lo pensaba en la Fenomenología, como un proceso en el

que la totalidad, para ser concreta, debe incluir dentro de sí la negación, la diferencia, el conflicto y su resolución. La procesualidad perenne.

Consideramos que para evitar el desvío que el mismo Hegel realiza en Las lecciones, podemos integrar lo que el filósofo francés Pierre-Jean Labarriere denomina la “alteridad”. Para él, esta no es una mera diferencia externa o un “otro” simplemente opuesto al “mismo”, sino un principio lógico y dinámico fundamental, inseparable del proceso de reconocimiento y de la constitución de la identidad. Su enfoque —profundamente influido por la dialéctica de Hegel— redefine la relación con el “otro” como un movimiento especulativo en el que la identidad sólo puede alcanzarse a través de un encuentro constante y transformador con la alteridad.

De hecho, es una manera interesante de replantear lo Absoluto, pero en un nivel mucho más operativo. Para nuestros fines, esta forma de entender la identidad nos permite comprender por qué en la Sierra Gorda no existe un proceso de fusión o “mestizaje” que “superaría” lo que los actores eran en un estado previo. Por el contrario, en la creación y despliegue de las misiones existe un proceso de reafirmación cultural al que pertenecían sus participantes, incorporando el conflicto que planteaba la interacción con ese “otro”; pero siguiendo al filósofo francés, no se trata de una “externalidad” o de un “otro externo”, sino de un “sí mismo” interpelado. Según Labarriere, la autoconsciencia posee una “dualidad constitutiva” entre autosuficiencia e in-autosuficiencia (Labarriere & Jarczyk 2019) que es una tensión interna o bien, la condición de posibilidad para una relación verdadera con el mundo y con los demás. Si la autoconsciencia se repliega únicamente sobre su autosuficiencia, cae en una abstracción que la lleva a un enfrentamiento estéril y a un callejón sin salida. En cambio, la experiencia del reconocimiento auténtico surge cuando, a través de la interacción, cada individuo puede ejercer sobre sí mismo lo que intenta ejercer sobre el otro, desatando así el nudo de la relación y dando paso a un equilibrio dinámico y contradictorio. Así, se trata de

“(…) dos dimensiones que se implican tanto la una como la otra que cada una de ellas no se dice en verdad mas que bajo la forma de la otra, a la cual ella es especulativamente coextensiva. «Autosuficiencia e in-autosuficiencia de la autoconsciencia»: esta dualidad interior a toda autoconsciencia es así puesta como

la condición de una relación verdadera al mundo y al prójimo.” (Labarriere & Jarczyk 2019)

Esta dirección es la que decidimos acoplar en el concepto de dialéctica, optando por diferenciarla con el “apellido” de “alterativa”, pues además de salir de la distorsión teleológica que el propio Hegel se infringió en sus Lecciones, deseamos enfatizar la procesualidad del Absoluto en el conflicto de la multiplicidad de multiplicidades. Y es de hecho, así como emerge el “rasgo barroco”, esto es, como el índice que señala que la manifestación espacial específica ahí ocurrida, es un proceso inconcluso que sigue cuestionando la naturaleza del ser, de la realidad y de la representación. En su dinamismo y teatralidad, este “rasgo” es capaz de cuestionar la consistencia de “Lo Real” y de poner en tensión la idea de una unidad orgánica para entenderla mejor como una multiplicidad en conflicto donde el ser se vuelve inestable y las fronteras entre realidad y ficción se desdibujan. Los pares dicotómicos entonces su vuelven lábiles y es posible verlos contenidos dentro de su opuesto. El ser mismo, que suponemos se presenta en la materialidad del objeto arquitectónico, es difuso porque tal parece que nos encontramos ante una representación de “Lo Real” y no ante la realidad misma.

Una mirada a las teorías alternativas

Si bien la dialéctica hegeliana y la variante que nos proporciona Labarriere nos permite construir la ya mencionada “dialéctica alterativa” como perspectiva de análisis, consideramos que es importante revisar sucintamente algunas de las teorías que han discutido de alguna manera el problema de la “escisión” entre sujeto y objeto, la cual consideramos es la pieza angular sobre la que se desarrolla todo el edificio historiográfico arquitectónico hasta nuestros días. Para nosotros, esta fractura es la condición de posibilidad de que pueda emerger el “objeto” arquitectónico, así que nos centraremos en los autores que han trabajado con ello.

La primera alternativa teórica que deseamos tratar es la *Deconstrucción* que Jaques Derrida propuso como una “estrategia de lectura” para desmontar y desactivar los

pares oposicionales, considerados por él, la base de la metafísica occidental. Derrida se propone en consecuencia mostrar que estos binomios no son estables porque ningún término tiene sentido por sí mismo, sino únicamente por su diferencia con el otro, por lo tanto, asistimos a una diferencia que nunca es estable.

La idea de cómo un término está contenido en el otro, y por ende, que se implica como una entidad “abierta” o de significado inestable, es una de las ideas fundamentales que pretendemos incorporar a nuestra perspectiva, aunque como veremos, ello ya estaba presente en la dialéctica hegeliana. Incluso hay autores como Rodolphe Gasché o John Sallis que consideran que el núcleo base de la deconstrucción —la *différance*— es en realidad una estructura dialéctica porque produce su propio “otro” (la estabilidad conceptual) para después desestabilizarlo. En efecto, *deconstruir* tiene que ver con “leer” las entidades definidas o delimitadas —como hemos considerado que son los “objetos” arquitectónicos— como entidades abiertas e inestables, de tal suerte que se pueden realizar lecturas distintas de ellos. Ello significaría que la historiografía de las misiones es tan sólo una versión, y que pueden realizarse tantas variantes como puntos de vista existen. De hecho, la historiografía misma, construida como unidad, también podría deconstruirse, y mostrarse por tanto como un conjunto que podría no ceñirse exclusivamente a los relatos históricos académicos. El problema que identificamos para utilizar esta teoría, y que de hecho nos aparta de varias tradiciones filosóficas, es que, pese a que la *deconstrucción* puede considerarse como una filosofía política capaz de cuestionar certezas ideológicas precisamente por ser sistemas conceptuales estables o cerrados, ello impide un compromiso político necesario para cuestionar y develar las estructuras de dominio.

Además, contrario a lo que postula Derrida, creemos que la *différance* no es la condición de posibilidad que permite a los conceptos entrar en contradicción y conflicto, o según el filósofo francés lo que posibilita la dialéctica, sino que esta es parte de ella porque requiere también de su opuesto para poder develarse como movimiento, esto es, requiere de la “identidad” para poderse establecer como “diferencia”. Derrida mismo negaría que la *deconstrucción* es parte de la dialéctica,

pero como veremos, al igual que otros autores, creemos que parten de una visión equivocada de ella.

La siguiente teoría es la Historia Cultural de Roger Chartier, quién enfocado en un análisis de las representaciones y las prácticas culturales, apela que esta relación es constitutiva de la realidad social. En este sentido, argumenta que las representaciones colectivas no son un simple reflejo de la estructura social, sino que, en un proceso de permanente conflicto, ambas se nutren para producir las identidades y las relaciones sociales. Coincidimos plenamente con ello, y de hecho, es parte importante de nuestro trabajo el que un producto cultural, como la historiografía de las misiones, hayan sido fundamentales para que la comunidad local como la foránea, tengan una idea definida de lo que las misiones representan como “objetos” insertados en la historia de la sierra. Y creemos, como Chartier, que esos textos han sido determinantes en la construcción de la identidad serrana que hoy domina en los pueblos queretanos de la Sierra Gorda. Incluso, el historiador francés, argumenta que la dialéctica conforma gran parte de su trabajo, aunque como tantos otros autores, considera que su perspectiva dialéctica no tiene síntesis, sino que es un proceso abierto y permanente (Chartier, 1992). Ello le permite articular su perspectiva más conocida, que es la de texto/lector, rompiendo con la idea según la cual el significado lo impone el autor mismo. Según Chartier, el lector aporta sus competencias y tradiciones de lectura, por lo que termina creando una reinterpretación que entrará en diálogo con el propio texto.

Ello sin duda delata el estrato profundo de su Historia Cultural, que no es otro que el de una realidad directamente inaccesible y siempre mediada por el lenguaje y las representaciones. Esto significa que tiene presente la relación sujeto/objeto, como parte de una escisión trascendental que intenta “suturar”. No hay superación en su concepción de realidad, sino que es la contradicción y la interpelación entre una y otra, el motor que la produce. Consideramos que su “eclecticismo crítico” —formado de una diversidad de tradiciones de pensamiento que abogan por la sutura— pertenece a las producciones que, como la nuestra, tienen a la dialéctica como su perspectiva fundamental.

En este mismo sentido nos encontramos con la teoría de la complejidad de Edgar Morin (2005), quien reconoce la importancia del legado de Hegel y Marx. En lo fundamental se coincide con estos en que la realidad no está hecha de elementos aislados, estáticos y cerrados, sino de procesos, movimientos y transformaciones. De esta manera se considera que las contradicciones no son fallos del pensamiento, sino motores de la realidad. Pero a diferencia de ellos, Morin instauro la “dialógica” por considerar que la dialéctica simplifica demasiado; pero una vez más, se trata de una interpretación determinada de esta y no algo que Hegel o Marx definieran. Lo cierto es que, a partir de ahí, el filósofo francés propone una relación mucho más radical entre los pares oposicionales. Y consideramos, que ello tiene que ver con el aspecto teleológico que tanto Marx como Hegel determinaron; Morin en cambio, propone una construcción de “Lo Real” a partir de un núcleo dinámico y contradictorio, donde el azar, el desorden y la coexistencia forman parte de ello. Bien puede decirse que Hegel en un primer momento, en la etapa de la Fenomenología, así asimilaba el Absoluto, así que de alguna manera, Edgar Morin reedita la dialéctica como parte de la complejidad (el Absoluto), y nosotros consideramos que se tratan de lo mismo, de un proceso dinámico, azaroso, contradictorio y coexistente que sin duda forma parte de nuestra propia perspectiva.

Finalmente, deseamos exponer lo que nos aporta la Teoría Decolonial, porque consideramos que su fundamento político estará siempre presente en el desarrollo de nuestro análisis. De hecho, lo que suele llamarse el “giro” decolonial, es precisamente parte de la motivación del presente trabajo, ya que el trasfondo de nuestra pregunta de investigación parte de ahí.

La Decolonialidad surge a finales del siglo XX en un momento en que América Latina se descubre como una parte importante en el ámbito internacional. Ya no se trata sencillamente de ese ímpetu nacionalista, que producirá importantes producciones culturales a lo largo de todo el siglo XX, sino que ahora existe conciencia del dinamismo político y cultural que existe entre nuestro continente y el resto del orbe.

Esta revelación, impulsada entre otras voces y movimientos por el Movimiento Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), tendrá una implicación seria en la forma en que el nacionalismo moderno será entendido. Las poblaciones indias de nuestro país, se plantaron desde el “¡ya basta!” para denunciar su exclusión sistemática y perenne desde la época colonial, y el profundo racismo en el que esto ha sido soportado, vigente en todo el orden social contemporáneo. Ello produjo la necesidad de revisar los sesgos que las producciones intelectuales, artísticas y/o académicas tienen para mantener presente dicha exclusión. Sin duda, este trabajo es un producto de ello, y no tiene otro objetivo que denunciar que la historiografía arquitectónica, usando en el caso ejemplar de las misiones de la Sierra Gorda, ha sido un dispositivo importante para mantener y reproducir las prácticas y discursos coloniales.

En este sentido, resulta inevitable cuestionar si la dialéctica como perspectiva de análisis no es también un producto colonial. Desde luego, siendo parte de la tradición académica europea, esta no deja de pensar en los pares oposicionales como entidades cifradas dentro del código político superioridad/inferioridad. Pero además de ello, la síntesis conciliadora —que de hecho Hegel nunca elaboró—, ha sido interpretada como una forma de clausurar los conceptos, de llegar a una suerte de acuerdo o “reconciliación” en donde la conflictividad quede eliminada. Por ejemplo, el mestizaje en América Latina ha sido así interpretado, creando un concepto que habla de una supuesta armonía entre las poblaciones indígenas y las descendientes de los grupos europeos; pero en realidad, el mestizo mantiene un privilegio casi “blanco” por encima de las poblaciones indígenas, conservando veladamente un racismo inmanente que estructura la actual sociedad mexicana.

Desde ahí, es fácil argumentar que cualquier recurso académico proveniente de Europa es parte de una tradición colonial, sin embargo, hemos de contrargumentar que este tipo de posturas forman parte del mismo entramado colonial, porque sin deshacer la relación asimétrica, simplemente se pasa del “otro lado” y se vocifera en la misma tonalidad.

Nuestra postura política parte de una simetría intelectual en donde todos los recursos epistémicos son valiosos, provengan de donde provengan, siempre y

cuando sean útiles al caso de estudio. En efecto, consideramos que la dialéctica es una perspectiva de análisis que sigue siendo útil, pero que habrá de ser sometida de igual forma al análisis decolonial. Incluso, consideramos que es la perspectiva que mejor nos permite plantear un desmontaje del Barroco como un *simple conjunto de características que “reflejan” el espíritu de la época*.

De esta manera, es que concebimos el ejercicio dialéctico como una operación que devela la complejidad relacional que contiene la “cuenta-´por-uno” que construye la unidad “Barroco”, partiendo de que en esta ya está contenida su diferencia y su alteridad. Por ello insistimos en querer diferenciarla de las otras dialécticas —con el apellido “alterativo”— para que la operación de síntesis que produce la modernidad capitalista deje de ser su único propósito y sea entendida mejor como una perspectiva que intenta regresarle a esta la multiplicidad que se le sustrajo y que consideramos le es inmanente. La idea es que se configuran unidades compuestas por otras unidades para producir las diferencias en nuestro mundo físico y poder así desplegarlos⁴, pero ello no tiene por qué suprimir aquello que le permite crear esa síntesis, esto es, la multiplicidad.

En consonancia con Pierre-Jean Labarriere, la propuesta entonces radica en sustituir, como también lo piensa Bertell Ollman (2023), la “cosa” aislada —y su relación con otras “cosas” también aisladas— por un “nodo” relacional: dejar de ver objetos definidos con fronteras delimitadas para ver relaciones y contornos difusos. El “objeto” arquitectónico ya no sería más una unidad independiente, sino un “nodo”

⁴ Esta idea la desarrolló un obrero socialdemócrata autodidacta llamado Joseph Dietzgen, quien llegó por su propio camino a las consideraciones generales del materialismo dialéctico. De hecho, Marx lo presentó en el Congreso de la Primera Internacional de La Haya como *nuestro filósofo*. “El importante servicio que Dietzgen presta a Marx es mostrar cómo se puede alcanzar un equilibrio adecuado en una visión relacional entre la aceptación de la realidad del mundo externo (incluyendo, también, la fiabilidad general de la percepción de los sentidos) y el sostenimiento de que la actividad conceptual del pensamiento humano es responsable de las formas precisas en que captamos el mundo.” (Ollman, 2023, pg. 82). “Sin embargo, a pesar de otros elogios de Engels, la obra de Dietzgen sigue siendo relativamente poco conocida.” (Pg. 77).

de relaciones sociales, políticas, económicas y culturales, pero sobre todo, de relaciones espacio-temporales que cambian constantemente:

“(…) para la dialéctica todo lo que aparece como cosa es realmente un proceso o una relación consigo misma y con todos aquellos otros procesos que la conforman. En consecuencia, si para la tradición dialéctica todo es concebido como una relación entre distintos procesos, se debe tener en cuenta que nada es estático, más bien, el cambio constituye a todo aquello que se está estudiando, es decir, el cambio es una categoría interna y no algo que le pasa a las cosas.” (Gres, 2021, p. 155)

De ello habla precisamente lo “alterativo”, de alternar los puntos de vista entre opuestos para que no solo se definan como tal, sino que se influyan hasta modificarse, algo que ya vimos Labarriere incorpora en la autoconciencia. La identidad como algo estático pierde así sentido y solo se entiende a partir de su relación con la diferencia, con eso “otro” que está dentro. La contradicción y la interpelación se convierten en fenómenos sustantivos donde puede verse la tendencia de la transformación.

Para concluir, dos puntos importantes: primero, que la dialéctica “alterativa” se centre en el proceso y el cambio no implica que no contemple la permanencia, pero se le debe concebir de manera transitoria, es decir, una estabilidad con tendencia a la desestabilización. Y segundo; la distinción entre sujeto y objeto no se disuelve, sino que se mantiene, pero trenzada, trastocándose mutuamente y modificando su estatuto en consonancia con el cambio de la relación⁵.

En conclusión, creemos que es posible cambiar la perspectiva del análisis historiográfico arquitectónico: pasar de la tradicional “cuenta-por-uno” —que nos parece que debemos llamar en adelante “operación sintética” porque reduce, simplifica, generaliza y somete todo a un sentido teleológico—, a una dialéctica “alterativa” que pone en el centro la relación, la complejidad y la mutua implicación.

⁵ Este aspecto en Labarriere (2019), ya vimos que queda ilustrado a través de los conceptos de autosuficiencia e in-autosuficiencia, y encuentra un eco importante en el concepto de “plasticidad” de Catherine Malabou (2013) que desarrollaremos más adelante.

Ello no tiene otro objetivo que develar el profundo sesgo político que tiene la historiografía arquitectónica de las misiones hasta el momento y potenciarlo, esto es, mostrarlo como algo que no tiene por qué estar oculto, sino como parte del proceso resignificativo tanto de esos “objetos” arquitectónicos, como de la forma en que se produce e incide la misma historiografía al interior de las comunidades.

d. Consideraciones metodológicas.

El presente trabajo de investigación parte de la pregunta: ¿Por qué la historiografía arquitectónica de las misiones de la Sierra Gorda ha mantenido una “narrativa” tan homogénea y tan poco crítica? Tratemos de explicarlo con un poco más de detalle. La historiografía de las misiones de la Sierra Gorda, cuyo *corpus* hemos ya mencionado, está construida sin contradicciones, es decir, casi todo lo escrito sobre ellas mantiene una línea discursiva muy homogénea: no se cuestiona que el estilo sea el asignado, que la autoría recaiga en el padre Junípero Serra, que los pames hayan sido la mano de obra o que la evangelización se haya consumado a partir de esos centros de aculturación; todo ello se conserva sin variaciones, incluyendo al que consideramos el *relato histórico* más agudo al respecto: el de Marie Thérèse Réau.

En efecto, partimos de la idea según la cual ello no puede ser coincidencia, sino resultado de una operación que nosotros percibimos completamente política. Si bien esto puede inferir una conciencia clara por parte de los historiadores participantes, más bien consideramos que esto no es así y que en efecto, no hay conciencia política explícita; desde luego ello no anula que no exista detrás de los relatos una determinada agenda.

Ello puede observarse en que las “narrativas” utilizadas para construir esos relatos, parten de axiomas o verdades operativas que evitan poner en cuestión el sentido histórico que tienen estos inmuebles, a pesar de que las comunidades que los viven y los experimentan, poco se identifican con ellas. Incluso, como se verá, los pobladores prácticamente soslayan lo que se ha dicho de ellas a pesar de que ha sido lo que nutre tanto la narrativa del museo de sitio, como los relatos que se le suministra al turismo cultural.

Partimos entonces de la hipótesis que propone que *la historiografía tradicional de las misiones de la Sierra Gorda ha tendido a privilegiar narrativas que simplifican su complejidad arquitectónica e histórica, generando así una homogeneidad conceptual que ha reforzado el relato histórico colonial*. De esta manera, la historia de la arquitectura en nuestro país conserva su colonialidad perenne, reproduciendo

que los modelos foráneos tienen un nivel técnico y artístico muy superior a lo que se construyó en esta región durante el periodo virreinal.

Consideramos que esa homogeneidad narrativa debe ser develada para poder cuestionar los supuestos coloniales que han construido la idea arquitectónica académica de las misiones de la Sierra Gorda, para lo cual se propone el uso de la categoría “rasgo barroco” que además de sustituir la insuficiencia que produce la “operación sintética” en las narrativas que han construido la historiografía, nos permita exponer las contradicciones y antagonismos que hacen de estos “objetos” arquitectónicos, nodos relaciones espacio-temporales que son complejos, múltiples y heterogéneos. El “rasgo barroco” emergerá entonces como resultado de mirar las estructuras espaciales y los relatos históricos que las significan, través de la “dialéctica alterativa”, lo cual nos llevará a entender el Barroco no ya como categoría taxonómica sino como una “universalidad concreta” que surge de la singularidad de sus producciones.

Bajo esta línea, la unidad arquitectónica que pretende crear la “operación sintética” a través de sus narrativas, se convierte en un estadio que antecede a la multiplicidad, la cual permite que esos “objetos” se interpelen a sí mismos para lograr dicha universalidad de la que han sido despojados. Y justo, como ser verá, a partir de ella, las misiones podrán entonces ser ese patrimonio nacional que es simultáneamente universal y local.

Afirmamos, en consecuencia, que las misiones contienen ese “rasgo barroco”, porque al oponerle a la síntesis que se ha configurado sobre ellas, aspectos de la realidad social, política, económica, religiosa y cultural aparecen contradicciones, preguntas e interacciones que develan la complejidad que existe detrás de ellas. En este sentido la conclusión a la que llega la UNESCO para justificar la declaratoria de Patrimonio de la Humanidad, es fácilmente puesta en duda desde la perspectiva de la “dialéctica alterativa”. Se escribe en la página de la organización internacional:

“Las cinco misiones franciscanas de Sierra Gorda se construyeron durante la última fase de la conversión al cristianismo del interior de México a mediados del siglo XVIII y se convirtieron en un importante referente para la continuación de la evangelización en California, Arizona y Texas. Las fachadas ricamente decoradas

de las iglesias revisten especial interés, ya que representan un ejemplo del esfuerzo creativo conjunto de los misioneros y los indígenas. Los asentamientos rurales que surgieron alrededor de las misiones han conservado su carácter vernáculo.”

Pero la síntesis que se quiere imponer como narrativa presenta varios problemas, y el primero es que la conversión al cristianismo —que se infiere como un hecho consumado—, en la sierra no ha sido tal, pues existen muchas variantes derivadas de la interacción entre la diversidad de credos religiosos. Por otra parte, cabe cuestionar la sentencia “esfuerzo creativo conjunto” dentro de un entorno de aculturación que, demostrado está, fue y no ha dejado de ser violento. La armonía que suponen sus autores, es más producto de una idea de síntesis nacional propia del vasconcelismo, que de una realidad material probada.

Existe en cambio una relación antagónica de imposición y resistencia que muestra sus contradicciones en la materialidad simbólica de sus fachadas, pero nunca como una realidad “armónica” que supone un trabajo artístico conjunto. En efecto, el mestizaje promovido desde esta inferencia, resulta un espejismo con implicaciones políticas para nuestro propio presente.

Así que tomando como base la propuesta dialéctica de Bertell Ollman (2023), decidimos construir cuatro instancias en las que emerge el “rasgo barroco” desde la “dialéctica alterativa”. En los capítulos 2, 3, 4 y 5, se desarrollará el análisis crítico a la historiografía de las misiones que es sin duda, el núcleo del documento. Cada capítulo tiene un nombre que indica la relación dialéctica que la “operación sintética” ha intentado suprimir: el primer tema es la tesis vigente y el segundo, la antítesis que intenta negarla. Por ejemplo, el capítulo dos se denomina “El Mestizaje y la heterogeneidad espacio-temporal”, siendo el primero —el “Mestizaje”— la narrativa vigente identificada en toda la historiografía, como una narrativa aceptada que recibe pocos cuestionamientos; y la segunda —la “heterogeneidad”— es la narrativa soslayada, marginada y convenientemente olvidada, desde donde reconstruimos la historia de las misiones y justo donde emerge el “rasgo barroco”.

Como paréntesis, vale la pena clarificar lo que se entiende por “objeto” arquitectónico. Si la “dialéctica alterativa” tiene como base la filosofía de las relaciones, entonces un “objeto” ya no puede entenderse como una unidad aislada;

se trata más bien de una unidad postulada por un sujeto (individual o colectivo) y debe ser entendida como un “nodo relacional” que interactúa permanentemente con otros “nodos relacionales”. La trama que se teje es un todo dialéctico en el que cada unidad contiene sus posibilidades de alteridad. Se trata de un proceso de transformación con espasmos de estabilidad transitorios. Con ello, el edificio no será un objeto que se relaciona con factores económicos, políticos, culturales y sociales, como Carlos Chanfón (1997) quería entenderlo, sino un nodo que es una estructura estructurante de múltiples fenómenos. No hay objeto, sino “nodo” que es una mera estabilización material-espacial que se va modificando con la diversidad de postulaciones que de él se hacen. Ello nos lleva a buscar ese movimiento dialéctico en la actualidad del “objeto”, sus contradicciones y cruces conflictivos que darían cuenta de una postulación obsoleta. Por ser un nodo transitorio, es posible entonces observar en el presente del edificio su diversidad simbólica y sus tensiones.

Como consecuencia de esto, y en segundo lugar, cada capítulo tendrá como primer apartado la búsqueda del conflicto en el presente de ese “objeto”, esto es, cómo la narrativa en cuestión define las misiones, cómo son percibidas y experimentadas, y cómo esto choca con una realidad concreta que se mueve en otro nivel.

Además, pensamos que es importante analizar la relación que la historiografía tiene con esos “objetos”: cómo se refieren a ellos, cómo se influyen, cómo se significan, pues la dialéctica entre textualidad y producción espacial es esencial para la comprensión cabal de toda arquitectura. Ello nos arrojará a investigar esa relación en la historia de las contradicciones identificadas en los primeros apartados, para comprender cómo la textualidad histórica y el “objeto” se han interconectado y cómo se ha transformado esa interacción. Vale mencionar que se trata de una dialéctica marcada por lo político, pues lo que se indagó parte de identificar los sesgos coloniales que esa historia marcó en los mismos “objetos”.

En tercer lugar, y como punto central del trabajo, está el análisis de las narrativas que consideramos hacen que la historiografía de las misiones esté preñada de un sesgo colonial. Las narrativas pueden definirse como axiomas que, sin ser explícitos, terminan por definir la dirección de un relato histórico. Son postulados que porta el historiador —dogmas o principios epistémicos— adquiridos por su

condición social, religiosa o política, y por la forma en que entiende la arquitectura. Estas narrativas entran en conflicto o diálogo con la revisión historiográfica, de tal suerte que al ponerse a prueba permiten reelaborar el significado de la relación texto-objeto. La identificación de estas narrativas, a pesar de su diversidad, es definitoria del análisis historiográfico que permite la “dialéctica alterativa”.

En cuarto y último lugar, desarrollamos una instancia antitética, lo cual significa que en cada capítulo desarrollamos una alternativa que choca directamente con la narrativa de la que se parte. Ello supone un proceso dialéctico por sí mismo, y buscamos que este deleve el sesgo colonial a partir de mostrar todo lo que se dejó fuera o aquello que fue soslayado.

Por lo tanto, este trabajo de investigación intenta desarticular la univocidad de la tesis narrativa dominante, como también la forma de construir un proceso de retroalimentación mutua que evite la “última palabra” que subyace a cada narrativa “oficial”. Como se verá en el último capítulo, no pretendemos crear una síntesis que trascienda las narrativas que han construido la versión académica de las misiones; la idea es construir una historiografía en proceso, en diálogo abierto y en continua resignificación, que es desde nuestra perspectiva, el mejor instrumento para combatir los sesgos coloniales basados en la univocidad, la autonomía y la clausura. El capítulo 1 y el capítulo 6 son las delimitantes que constituyen nuestra unidad. El primero tiene como objetivo mostrar cómo, desde el contacto con el mundo hispano, la región de la Sierra Gorda ha sido un territorio lleno de conflicto y resignificación. No es casual que la morfología arquitectónica desarrollada en las misiones hablara de esa multiplicidad de interacciones. La historia de colonización de la sierra no se manifiesta solo en las luchas intestinas que marcaron el desarrollo regional, sino también en una historiografía que no ha dejado espacio para la emancipación. Incluso la declaratoria de la UNESCO posee un sesgo colonial imposible de borrar, pues tuvo como soporte la historia escrita sobre esos enclaves, una historia contada a modo para mantener olvidada a esa otredad contenida. El hecho de que la historiografía de las misiones continúe sin ser interrogada habla pues del colonialismo interno vigente en la sierra misma.

Por su parte, en el capítulo 6 se expondrá una alternativa para explorar históricamente el “nodo relacional” que consideramos es al final de cuentas el Barroco. Así que nuestra propuesta no significa erradicar lo construido ni mostrar su inviabilidad, sino construir una dialéctica continua entre esa historiografía y los aspectos soslayados y suprimidos, haya sido deliberado o no, para que la multiplicidad pueda integrarse como protagonista y no se omitan las reformulaciones históricas que un edificio puede tener. Ello implica que, si bien las narrativas que abordaremos poseen una profunda consistencia colonial, no pueden ni deben ser borradas porque de hecho, solo dentro de ellas puede germinar una historiografía de emancipación. Entonces sí —parafraseando a Tafuri—, eso es lo que deberá develar el historiador y el crítico de arquitectura.

1. Una relación colonial: La Historia y la historiografía arquitectónica de las misiones de la Sierra Gorda

"El colonialismo no se contenta con afirmar su dominio sobre el presente; busca también reescribir el pasado y controlar el futuro. La descolonización intelectual es la batalla por recuperar nuestra propia memoria histórica."

Frantz Fanon, 1961

Que la historiografía arquitectónica de las misiones franciscanas de la Sierra Gorda sea fundamentalmente un relato histórico colonialista no es una coincidencia ni un hecho fundado en la causalidad, sino un producto de la condición establecida en la sierra desde el siglo XVII. Ello significa que cuando Eric O'Brien⁶ describió por primera vez la iglesia de Jalpan en el siglo XX en la publicación franciscana Provincial Annals (1946, para ser precisos), no podría afirmarse que su intención hubiera sido producir un relato que mantuviera vigente el orden colonial; lo mismo podría decirse del texto que Monique Gustin publicó en 1969 o de los informes⁷ que los frailes franciscanos redactaron en 1758, 1761 y 1764. Pero un relato histórico no se produce al margen de su contexto; por el contrario, establece con él una relación dialéctica.

Es por ello que afirmar lo contrario, esto es, que se trató de escribir una simple historia arquitectónica descriptiva, también sería un despropósito. Lo primero que

⁶ Eric O'Brien fue un padre franciscano norteamericano, quien junto con el padre Hugh Noonan se internaron en la Sierra Gorda en 1946 buscando información sobre la vida y obra del padre Junípero Serra. Fue entonces que descubrieron las misiones.

⁷ Los informes franciscanos de la Sierra Gorda correspondientes a los años 1758, 1761 y 1764 son documentos históricos clave que revelan las actividades misioneras de la orden franciscana en esta región del centro de México durante el siglo XVIII. Estos textos están vinculados a la labor de Fray Junípero Serra, figura central en la evangelización de la zona.

hemos de reconocer es que la relación entre la historia escrita y las producciones espaciales de la Sierra Gorda ha sido completamente determinada por el colonialismo que le subyace; su acción de influjo recíproco ha estado determinada por esta forma de relación social. Dicho de manera más concreta, quienes han historizado las misiones han estado sujetos a una herencia colonial que los hace seleccionar, omitir, marginar o ensalzar hechos específicos desde esa perspectiva, de tal suerte que su relato quedó impregnado de ese influjo. Quienes han construido esta historiografía son intelectuales y académicos que pertenecen a un estrato de la población que posee el poder de construir y validar el conocimiento que se difunde a esa misma población. Su interés de clase o su proyecto político no será inocuo al momento de realizar una historización, por mucho que el rigor y la objetividad pretendan ser su plataforma ideológica (Schaff, 1974).

En este sentido es legítimo preguntarse: ¿Fueron en realidad estas producciones espaciales producto de la evangelización? ¿Son materializaciones que representan el intercambio cultural entre indios y misioneros? ¿Puede afirmarse con plena seguridad que se trató de una arquitectura "barroca" que pretendía manifestar tanto la cosmovisión chichimeca-pame como el universo religioso cristiano? ¿Fueron estas impresionantes construcciones realizadas intelectual y materialmente por el padre Junípero Serra? Bajo la perspectiva de la dialéctica "alterativa", todas estas preguntas —que por lo general tienen ya una respuesta categórica— pueden (y deben) ser reformuladas en otros términos precisamente porque todas ellas tienen como base un postulado axiomático que puede ser cuestionado y desarrollado de manera diferente.

Ahora bien, es importante antes de pasar a ello preguntarnos si tiene sentido hacer esa reformulación o reinterpretación, porque si la historia escrita siempre ha pertenecido a un núcleo intelectual, ¿qué sentido tendría preocuparnos por una historiografía que al final solo le importa a este grupo y que es el que menos relación tiene con los conjuntos misionales? Parecería entonces que con esta acción continuamos soslayando las historias orales y las representaciones sociales de las comunidades que viven y experimentan cotidianamente las misiones, y por supuesto, reproduciendo la historia del dominio cultural que han padecido.

Pero contrario a ello, creemos que lo importante es precisamente deconstruir y develar los paradigmas que ese grupo ha mantenido intacto desde el inicio de su construcción historiográfica, porque de esta manera podemos hacer emerger una perspectiva distinta que deje de reproducir las prácticas y los discursos coloniales. A lo largo del trabajo intentaremos mostrar que justamente las *narrativas* con las que se construye un *relato histórico* producen un sentido común, una ideología, y normalizan el sentido político con el que las personas entendemos el mundo y lo significamos.

Así que lo primero que hemos de establecer es que la historia oral y la historia escrita no caminan por sendas separadas, sino que yacen profundamente conectadas. La historia escrita produce una impronta densa en el sentido común con el que se experimentan y viven las misiones en la actualidad, como también esta historia toma —aunque sea en mucho menor medida— parte de lo que se representa en la cotidianidad sobre ellas. La razón de la asimetría es justamente la condición colonial que hace que la historia escrita por "especialistas" sea mucho más potente e influyente que lo que perciben y señalan las personas que las viven. Y esto es justamente lo que deseamos cuestionar y poner en evidencia: mostrar que la historiografía es producto de una serie de dogmas o enunciaciones axiomáticas —que denominaremos *narrativas*— que más tienen que ver con la reproducción de un saber que mantiene intactas las estructuras coloniales; un conocimiento especializado que abona a la construcción de la memoria histórica de la comunidad involucrada.

En efecto, lo que en este capítulo intentaremos resolver es por qué la historiografía arquitectónica de las misiones está vinculada con dichas prácticas coloniales. ¿Cómo es que se configuró en esa dirección? Lo primero que habremos de tener en cuenta es la relación dialéctica que tiene la Historia, como realidad concreta, factual, completamente determinada por el tiempo y por el espacio, con la historiografía como marco conceptual o de sentido que significa esa realidad concreta. Por consiguiente, la Historia de las misiones no ha de confundirse con su historia y su historiografía, pues son dos instancias distintas.

Más bien, como resultado de este enfrentamiento —que es perenne, como ya explicamos en la introducción— es que surge este sentido común colonial que permeará la forma en que se conciben hoy las misiones de la Sierra Gorda, y sobre todo, cómo se ha escrito y se escribe acerca de ellas. Aunque ello no significa —ya lo apuntamos con claridad— que se trate de un ciclo inexorable y completamente predeterminado; por el contrario, el proceso dialéctico permite la irrupción y el cambio de dirección, sea este producido por la realidad concreta o por la forma de conceptualizarla. Expongámoslo en los términos en que los piensa Alain Badiou.

Primero, por Historia hemos de entender la multiplicidad de factores que interactúan en el tiempo y el espacio para producir una *situación*; y segundo, por historiografía entenderemos la postulación escrita de esa *situación*. Por lo tanto, esta última será la *cuenta-por-uno*, esto es, la operación que sintetiza y arma la *situación*. La relación dialéctica entre ellas nos hace comprender que la una no puede existir sin la otra; la Historia no puede aparecernos si no es planteada de alguna forma en un relato, y a su vez, la historiografía como operación sintética no podría realizarse si no existe una situación sobre la cual estructurar u organizar un relato. En efecto, la historiografía de las misiones no puede escindirse tan fácilmente de la condición que se ha establecido en la situación de esa región. Si su Historia ha estado marcada por el colonialismo en sus diferentes estratos y variantes, es complicado construir un *relato histórico* que no esté marcado por ello.

Sin embargo, como mencionamos atrás, quien postula o configura el relato escrito tiene una agencia dentro de esa dialéctica, aunque ella misma esté también condicionada —no predeterminada— por su contexto histórico. Así, el relato construido alrededor de las misiones ha dado cuenta del proceso de "conquista espiritual" que los franciscanos emprendieron en la sierra tanto como del dominio militar de la región. Al tomar la serie de eventos que produjeron ese par de fenómenos, los historiadores capturan únicamente la Historia de los grupos vencedores y se vuelven de facto en los protagonistas de la secuencia. Los grupos dominados o aquellos que fueron sojuzgados quedan silenciados porque sus historias sencillamente quedan enterradas.

Así que no olvidemos que se trata de una secuencia entre innumerables posibilidades narrativas, pues a partir de otros factores —de otros protagonistas— el hilo adquiriría un curso radicalmente diferente. Es aquí donde irrumpe la agencia del historiador, quien asume la responsabilidad de construir su relato desde un entramado de convicciones teóricas y de postulados muchas veces dogmáticos que, en la mayoría de los casos, tienden a legitimar el contexto que analiza.

Las acciones colonialistas en la Sierra Gorda han sido definitorias en su configuración historiográfica, pero ello no exime de responsabilidad ética a aquellos historiadores que han omitido incorporar otras variables, incluso dentro de ese mismo proceso, las cuales podrían revelar interpretaciones novedosas sobre la región y, por consiguiente, sobre la memoria colectiva de sus pueblos. La dinámica dialéctica entre Historia e historiografía contiene una multiplicidad de variantes, siempre y cuando se observe desde la dialéctica “alterativa”, porque desde la dialéctica “sintética” efectivamente se percibe una relación predeterminada que produce siempre la misma síntesis; por lo que el hecho de que se utilice siempre la misma variable más bien debe dar cuenta de una agencia que se inclina por ella. Esto debería suponer que ningún historiador que aborde la situación de la sierra está obligado a someterse irrevocablemente a las estructuras coloniales que la delimitan. La irrupción, el gesto de proponer miradas alternativas y hacer emerger realidades divergentes de las establecidas —aunque vinculadas— forma parte de la deliberación intelectual y de la conciencia crítica de quien elabora el relato histórico. De hecho, mirarlo de esta manera es hacerlo desde la dialéctica alterativa. Teniendo entonces como base esta relación dialéctica, consideramos que existen tres instancias que nos permitirán poner el soporte base de la condición colonial de la historiografía de las misiones. La primera es el momento en que llegan las ideas de la Ilustración a la Nueva España. Se trata en efecto de un momento histórico, pero que originará la modalidad historiográfica que llegará hasta nuestros días. La segunda es el proyecto político que configura el criollismo, que surge también en el traslape entre el periodo “barroco” y el ilustrado, y que, como tal, tomará el relato histórico como instrumento conceptual de sus inquietudes existenciales y políticas. Es, digámoslo con claridad, el momento en que la clase intelectual define el pasado

de toda una nación y se determina a sí misma como productora de este. Y finalmente, la hagiografía, que en el caso de las misiones dejará su impronta al ir construyendo la figura de Junípero Serra como el principal responsable del proyecto arquitectónico del conjunto misional.

Como resultado, se configurarán las *narrativas* que la historiografía arquitectónica de las misiones ha utilizado para mantener su impronta colonial, las cuales analizaremos con detalle en los siguientes capítulos, ya que son estas las únicas variables que se han tomado de la dialéctica entre Historia e historiografía, y que, como veremos, fundarán los axiomas de los que se ha partido para construir el relato que hoy significa la arquitectura de la Sierra Gorda.

1.1. La historiografía en la Ilustración Novohispana

Subyace en toda la historiografía de las misiones una idea de la Historia configurada de manera lineal y secuenciada, de tal suerte que la invasión de la Sierra Gorda se concibe como producto directo de la Conquista⁹. En efecto, este fenómeno histórico se ha entendido como algo inevitable, algo ocurrido en un punto determinado de esa línea; así que lo que vino a continuación es mera consecuencia. Se trata de una idea de la Historia concebida no en forma relacional sino secuencial, donde todos los fenómenos históricos son causa y consecuencia de algún otro. La Conquista de la Nueva España, más que un fenómeno complejo lleno de vicisitudes, aparece como un fenómeno indiferenciado que fue subsumiendo todo a su paso, y que explica nuestra condición actual.

La pregunta es: ¿cómo surgió esta idea? ¿Por qué quienes han historizado el fenómeno de las misiones han entendido así la Conquista? Tomemos un ejemplo. En su libro *Las misiones de la Sierra Gorda*, Covarrubias y Ortiz Lajous (1985) escriben:

“La colonización se emprendió intensamente a través de un sistema de asentamientos caracterizado por relaciones de dominio y dependencia, en particular mediante la creación de reales de minas, encomiendas, fuertes y presidios que fungieron como centro de avanzada en la colonización de nuevas tierras; este proceso se complementó con la evangelización que realizaron las órdenes

⁹ En su libro *La Conquista. Catástrofe de los pueblos originarios* (2019), Enrique Semo presenta una idea distinta de lo que este hecho histórico ha sido significado y de la forma en que ha sido presentado. Para este historiador mexicano, la Conquista es un proceso no acabado y que tuvo -y tiene- rasgos y duraciones distintas en cada una de las regiones del territorio nacional: “(...) la toma de la capital mexicana no aseguró el dominio español sobre toda la Nueva España, ni sobre los pueblos originarios que vivían en toda su extensión. La Conquista de los pueblos originarios del Gran Septentrión y el Sur-Sureste apenas comenzó en ese año y tuvo una duración variada, que en algunos casos se prolongó durante el siglo XVII y en otros no había terminado en 1821. Tomando a la Nueva España en su conjunto, el proceso de conquista se mantuvo paralelamente a la construcción de la nueva sociedad colonial.” (pg. 15)

mendicantes franciscana, dominica y agustina, que fundaron pueblos, construyeron misiones y atendieron la salud espiritual de los indígenas.” (p. 16)

Dejemos para después la frase final y notemos que las misiones, según los autores, nacen tanto de la "colonización" como de la "evangelización", dos procesos que utilizaron cierto tipo de edificios para lograr su propósito. Se apela a poner como antecedente directo de las construcciones franciscanas este par de fenómenos inexorables que avanzarían en el tiempo. Desde esta perspectiva, lo único que habría que relatar es la serie o secuencia que hizo posible estas producciones espaciales.

Pero la idea de la Historia que fundamenta esta tesis de la "Conquista inexorable" no proviene de los propios arquitectos ni de la época en que escribieron su relato. Viene de mucho más atrás y de otro lugar: tiene su origen en la Guerra de Sucesión Española. Este evento, más que un punto en una secuencia que dejaría su estela, es un nodo donde se conectan muchas posibilidades de interpretación del presente. En nuestro caso, postulamos el hilo que se va tejiendo con la aparición de la *historia escrita* como disciplina, es decir, con lo que empezó a significar en el mundo ilustrado el tener conciencia de dejar testimonio escrito de lo que ocurría.

1.1.1. El impacto de las reformas borbónicas en la Sierra Gorda

La Guerra de Sucesión Española (1700-1713) se generó por el vacío de poder que dejaba Carlos II al no tener heredero. La disputa comenzó con la autoproclamación del archiduque Carlos de Austria como rey de España —por pertenecer a la casa de los Habsburgo— y con el nombramiento de Felipe de Anjou, a quien Carlos II nombraría sucesor poco antes de su muerte; dos representantes que abogaban por una filosofía política y económica distinta para el rumbo de la sociedad novohispana. La sucesión hundió a Europa en una guerra entre potencias que terminó con el reconocimiento de Felipe de Anjou como heredero y, con él, la entrada de la casa de los Borbones a la corona española.

Este cambio no fue inocuo, pues el pensamiento borbón —que adoptaba las ideas ilustradas— trajo una forma distinta de entender el gobierno y, por tanto, las prácticas y discursos políticos que hasta entonces dominaban en la Nueva España. Comenzaría así el nuevo proyecto del monopolio colonial, que irá implantando una burocracia enfrentada a la élite criolla, la iglesia, las comunidades indígenas y las cofradías que estaban en consonancia con la línea política de los Habsburgo (Dussel, 2007). Así que todas las estructuras coloniales que habían gozado de estabilidad plena comenzaron a tambalear.

Para Enrique Florescano (2000), gran parte de esa estabilidad, al menos hasta la mitad del siglo XVIII —cuando se profundizan las reformas borbónicas y las ideas ilustradas—, puede explicarse a partir de la filosofía política española que los Habsburgo impulsaron durante el siglo XVII, condensada en dos premisas: a) el orden político y social se rige por leyes naturales "independientes de la voluntad humana" (p. 367); y b) cada sujeto acepta las desigualdades inmanentes a ese orden colonial a partir del lugar que le corresponde. Estos paradigmas produjeron lo que Weber llamó *patrimonialismo*, es decir, la reproducción de un orden estamental mediante el otorgamiento arbitrario de prebendas. Los grupos formados en consecuencia comenzaron a controlar las decisiones políticas y económicas de la Nueva España para su propio beneficio, lo que explica su renuencia a aceptar la política ilustrada de los Borbones que ponía todo en manos del Estado.

Con la llegada de Felipe V al trono, las ideas ilustradas comenzaron a fluir a la Nueva España, aunque no ejercieron presión real hasta las reformas borbónicas en la segunda mitad del siglo XVIII. Mientras tanto, bajo el dominio cultural del "barroco" que todo lo mezclaba y relacionaba, las ideas ilustradas se introdujeron sin mayor problema y no produjeron grandes confrontaciones hasta el inicio del siglo XIX. Nos explica Jorge Alberto Manrique (2000):

"Necesitada de afirmarse y hacerse un lugar en el mundo, la cultura barroca había conseguido el ideal de crear en América otra Europa, pero una Europa 'americana', propia y orgullosa. (...) europea en tanto que seguía considerando a Europa como la fuente teórica de todo modelo posible, la cultura criolla es americana y diferente en la medida que se aferra a una tradición -del pasado prehispánico a la hagiografía

local y a la persistencia atemporal de modos estilísticos- y la exalta." (p. 485, cursivas del autor)

Manrique se refiere exclusivamente al grupo criollo que había logrado configurar, dentro de la "paradoja barroca", una identidad propia, aunque europea; pero lejos de ello se encontraba la mayoría de la población, que se desarrollaba en otra línea, con otros referentes y resistiendo a los embates criollos que ya dominaban el horizonte político y económico novohispano. No obstante, fue este grupo quien resintió con mayor peso el influjo de las ideas ilustradas porque fue también el que comenzó a absorber sus postulados.

Por ello, no podemos soslayar el peso que tuvo en esta transición filosófica y política el ajuste de estas ideas a la realidad económica de toda la Nueva España, impacto significativo en todos los estamentos sociales. Si por el lado filosófico y cultural la Ilustración goteó y encontró férrea resistencia durante el siglo XVIII principalmente entre los criollos, por el lado económico la velocidad con la que se reestructuraron los sectores productivos fue vertiginosa. Argumenta Florescano (2000) que, si entre 1765 y 1786 se definió el nuevo proyecto económico colonial, para 1800 la Nueva España "(...) se había convertido en la colonia más opulenta del imperio español y era la que mayores ingresos aportaba a la metrópoli" (p. 375). Ello no puede ser algo menor para el desarrollo social y político de un inmenso territorio que ya había encontrado una configuración estable para sus actividades económicas.

La minería argentífera era la actividad económica más importante de la colonia, y su importancia no solo debe medirse en términos cuantitativos por el nivel de exportaciones hacia la metrópoli; su rol como detonador económico era esencial, pues la mayoría de las actividades mercantiles dependían de ella. La fuerza de trabajo y la infraestructura giraban a su alrededor y produjeron codependencia con los comerciantes, centros agroganaderos, carboneras y redes de abastecimiento extensas (Von Mentz, 2010). La historiadora Brígida Von Mentz (2010) afirma que el comercio local se veía ampliamente favorecido con la alimentación de los operarios y animales que laboraban en los *reales de minas*; el abasto de maíz era

esencial, contando incluso con el apoyo del virrey que obligaba a los pueblos próximos a hacerlo.

En el norte esto fue complejo, pues si el septentrión desde el siglo XVII se convirtió en el principal productor de plata del virreinato, coexistía con el continuo asedio que las etnias chichimecas infringían a toda la región. Su constante inconformidad y resistencia a la expansión española había originado una turbulencia regional que socavaba muchas redes de abastecimiento:

“Cuando ocurrían conflictos con los indígenas o rebeliones en esas zonas, los reales mineros pasaban por profundas crisis de desabasto y abandono. No se podía acudir a las carboneras por el combustible necesario, no llegaban cereales ni ropa, la guerra acababa con los ganados, entre muchos otros problemas más.” (Von Mentz, 2010, p. 126)

Ello obligaba a que cada centro minero tuviera cerca zonas cerealeras y agroganaderas capaces de suministrar los insumos necesarios. En la mayoría de los centros mineros del norte, fueron las misiones jesuitas y franciscanas las encargadas del suministro agrícola, lo que explica el "intercambio económico sistemático entre esos asentamientos" (Von Mentz, 2010, p. 126).

En efecto, la idea de "pacificar" y evangelizar la Sierra Gorda no era un mero capricho político o ambición religiosa; era fundamentalmente asegurar el camino que conectaba el centro del virreinato con los centros mineros del septentrión, prioridad para el funcionamiento no sólo de la Nueva España sino de la metrópoli, que a principios del siglo XVII comenzaba a exigir mayor control sobre las exportaciones para llenar las arcas vaciadas por múltiples conflictos militares en Europa. Las reformas borbónicas encontrarán su razón económica en ello, tratando de organizar y gestionar la ruta de la plata desde las minas hasta las arcas reales. Robert H. Jackson (2012) explica que la reorganización de esta región, o la necesidad de controlar sus recursos naturales y humanos, será una de las primeras instancias donde se implementaron las ideas borbónicas. Parte importante del objetivo era integrar por completo a las etnias nómadas chichimecas que asolaban la zona e impedían que la extracción y exportación de minerales se realizara de

manera "eficiente". Además, integrar a los pames y jonaces que habitaban la sierra era una excelente oportunidad para producir fuerza de trabajo e incorporarla a las prácticas mercantiles de esta nueva etapa.

La Corona asignó a José de Escandón para "reorganizar" y "pacificar"¹⁰ la región completando el proceso de integración. Así que lo primero que hizo fue una inspección general para conocer el territorio y observar qué medidas podían implementarse. En 1743 emitió un reporte con recomendaciones, informando que los agustinos, a cargo de la región por más de doscientos años, no habían logrado nada en términos de conversión, por lo que recomendaba traspasar los intentos de evangelización a los franciscanos del Colegio Apostólico de San Fernando. Así se les dio plenas facultades para congregar a los indios en la misión agustina de Jalpan, en las visitas de Tancoyol y Concá, y para fundar las nuevas misiones de Landa y Tilaco.

La integración de los chichimecas al trabajo productivo no sería sencilla, pues su modo de vida nómada —conservado intacto— impedía que se acoplaran sin más al trabajo disciplinario que requería la agricultura y la minería. Desde luego, el dominio de la economía extractiva ya había modificado su acceso a los recursos del territorio, pero con la implantación de las reformas borbónicas finalmente verían colapsada su forma de vida. Como explica el antropólogo Carlos Viramontes (2000), existe evidencia de que antes de la Conquista existían en la región "macrobandas": conjuntos amplios de personas que se distinguían por insignias o rituales y que, en casos de conflicto como la Gran Guerra Chichimeca¹¹, componían una sólida

¹⁰ La Ordenanza de Población N° XXIX del rey Felipe II, incluida entre las dictadas en el Bosque de Segovia el 13 de julio de 1573, prohibió el uso del término *Conquista* reemplazándolo con el de *pacificación*. Como justificación se aduce allí que “...pues habiéndose de hacer con tanta paz y caridad como deseamos, no queremos que el nombre dé ocasión ni color para que se pueda hacer fuerza ni agravio a los indios.”. En realidad, se trata de un eufemismo que intentará disimular el impacto negativo de la invasión española y lo que esta significó para los pueblos originarios.

¹¹ La Gran Guerra Chichimeca (c. 1550-1590) fue el conflicto más largo, sangriento y costoso que libró la Corona española durante la conquista y colonización del territorio que hoy es México. No fue una sola batalla, sino una guerra prolongada de guerrillas y resistencia que estalló en la vasta región

unidad. Sin embargo, no eran agrupaciones estables, sino que mantenían su autonomía dentro de un territorio. Estas sociedades mantuvieron su forma de vida con pocas variaciones, lo que explica su drástica disminución ante los esquemas de dominación colonial y su resistencia a la adaptación.

Para el siglo XVIII, estas macrobandas ya aparecían bastante disminuidas:

"Para el siglo XVII descendían hacia La Nopalera, El Palmar y Vizarrón alrededor de 400 chichimecas y para el siglo XVIII el número es sustancialmente menor comparado con los 173 reducidos por José de Escandón en 1748, que debieron pertenecer a una sola macrobanda y que, al decir de él mismo, asolaban desde Cadereyta hasta San Luis de la Paz, Xichú, Escanela y Jalpan." (Viramontes, 2000, p. 109)

Apenas siete años después, se menciona que a San José Vizarrón bajaban apenas 89 indígenas, lo que demuestra el proceso de extinción de las etnias serranas no solo por el genocidio emprendido por Escandón, sino principalmente por la explotación de la fuerza de trabajo, el cambio de vida requerido, las epidemias y la disminución del territorio del que obtenían sus medios de subsistencia.

Para mediados del siglo XVIII, las etnias que habitaban la Sierra Gorda estaban aún en el trance de la resistencia y, en muchos casos, resignándose a la discontinuidad de su tradición. El proceso de secularización promovido por la expulsión de los jesuitas en 1767 dejó claro que los chichimecas-pames nunca se adaptarían del todo a la vida sedentaria y cristiana exigida por los frailes. Como menciona Semo (2019), el principal problema de los españoles para ejercer dominio pleno en la región, más allá del sometimiento militar, fue conseguir mano de obra, lo que implicaba un modo de vida sedentario, pues "(...) la relación tributaria no estaba instituida; las tendencias al nomadismo estacional eran fuertes; la propiedad privada

semiárida del norte de Nueva España, conocida como la Gran Chichimeca, que abarcaba partes de los actuales estados de Aguascalientes, Zacatecas, San Luis Potosí, Guanajuato, Jalisco y Durango.

no era acatada, por lo tanto, todas las formas de trabajo indígena con reducidas excepciones eran trabajo sujeto a coerción extraeconómica." (p. 311).

Ello debe tenerse en cuenta para comprender por qué las misiones —como institución— fueron imprescindibles para colonizar la región. Si bien la razón aducida como principal fue la evangelización y, de modo implícito, la "civilización" de los indios, no puede eximirse la dimensión socioeconómica que en todos los casos estuvo trenzada con aquella:

"Los objetivos religiosos y económicos se fusionaban en los estrechos vínculos de dependencia recíproca entre el sistema misionero y los asentamientos de colonos españoles: bajo la administración jesuita y franciscana, las misiones participaban en una red de comercialización regional a través de la venta de productos agrícolas y ganaderos, la compra de mercancías y los contratos de mano de obra indígena con las aldeas de colonos." (Semo, 2019, p. 328)

Existen autores que priorizan la conversión religiosa mientras consideran secundariamente las misiones como centros de producción; otros subrayan la producción económica como objetivo principal, y algunos ven la misión como "aparato de aculturación" (Semo, 2019). Lo cierto es que las misiones eran todo esto, y tanto la promoción religiosa como el impulso económico marcaban las pautas de su desarrollo. Desde luego, ello no significa que su relación con los asentamientos españoles fuera armónica, como lo demuestra la constante tensión entre misioneros y pueblos adyacentes, pues estos esperaban ver crecer la fuerza de trabajo que no siempre encontraba eco entre los primeros.

Con todo, la idea que los guiaba y unía era la incorporación de las sociedades indias al modo de vida hispano-europeo, la eliminación de sus concepciones y valores para retenerlos en el estamento más bajo del orden social. Ello contemplaba, en primer lugar, su acoplamiento laboral, pues en la medida en que los chichimecas dejaran atrás las formas de trabajo que el nomadismo exigía, podían ser presa fácil del extractivismo corporativo de la colonia. La realidad mostró que los pames, una vez que los franciscanos dejaron las misiones para colonizar California, regresaron a la sierra y a su antiguo modo de vida; nada que ver con la historiografía que

considera a las misiones como empresa exitosa que logró instaurar la "civilización" en la sierra.

Se trata más bien de un proceso ambiguo en el que la política de la metrópoli, en conflicto con lo ocurrido en la sierra durante los años de colonización precedentes, dio como resultado una enorme heterogeneidad social, cultural, política y económica que caracterizará el *ethos* propio de la región. Lo desarrollaremos más adelante.

1.1.2. La historiografía en el mundo ilustrado

En este contexto hemos de localizar el nacimiento de la visión historiográfica que delineará nuestro objeto de estudio, pues con la difusión de las ideas ilustradas cambió radicalmente la forma de percibir la Historia. Para Moreno de los Arcos (2012), la primera mitad del siglo XVIII está caracterizada por continuidades con el siglo barroco, donde la Historia, más que referirse a hechos autónomos localizados en un flujo temporal, ofrecía lecciones morales construidas desde la fe católica con fuertes componentes de "milagrería". Además, casi toda la historiografía de la primera mitad está escrita por religiosos y aborda crónicas de sus órdenes o hagiografías, aunque hay casos como los del jesuita Miguel Venegas y el dominico Francisco Ximénez, que se preocuparon por historizar a la sociedad indígena; el caso de Ximénez es relevante porque realiza la primera exposición sistemática de la cultura maya (Moreno de los Arcos, 2012).

Durante las primeras décadas del siglo XVIII, las ideas ilustradas eran aún aisladas y no representaban un sistema generalizado, pero los acontecimientos que comenzaban a modificar la vida material en la Nueva España transformaron la idea de la Historia. El proyecto criollo, que buscaba su identidad ante su creciente poder económico y social, encontró en la indagación del pasado prehispánico su propia justificación, originando una idea de ilación entre un tiempo pasado que había dejado su secuela. Esta idea, aún incipiente pero consistente, emergería con toda su fuerza en la segunda mitad del siglo.

Por otra parte, la crónica religiosa que daba cuenta de las virtudes de las órdenes mendicantes, aún anclada en la tradición historiográfica barroca, también fue cambiando. Se produjo una tensión entre la narrativa "providencialista" que imponía la evangelización como destino y los enfoques críticos emergentes. El aporte jesuita es esencial: encargados de la enseñanza y el conocimiento en la Nueva España, fueron los primeros en recibir las ideas ilustradas e incorporar la conciencia histórica a sus trabajos. La historia de la provincia de la Compañía de Jesús de Francisco Javier Alegre, aunque pertenece a la segunda mitad del siglo XVIII, ejemplifica el traslape de ideas historiográficas: es un texto apologético que ensalza a los jesuitas, pero también se trata de una investigación que no mezcla hechos concretos con ideas moralizantes.

En la segunda mitad del XVIII, la mayoría de los historiadores son seculares, aunque los religiosos continúan presentes. Los franciscanos dominan el panorama, pero los jesuitas aportan una nueva forma de entender el problema histórico, tal vez — sugiere Moreno de los Arcos— debido a su expulsión de la Nueva España en 1767. Los casos de Miguel del Barco y Francisco Xavier Clavijero deben tratarse con cuidado, pues si bien pueden integrarse en la lógica histórica de esta segunda mitad, estos autores ya poseen una tendencia política emancipatoria. Clavijero, desde el exilio en Bolonia, elaboró un argumento que rompe con el esquema eurocéntrico, pues "(...) no escribe la historia del México criollo, sino del México azteca, porque es el negado en la historiografía europea ilustrada." (Dussel, 2007, p. 409). Lo que en Europa se escribía sobre los indios en tono científico, Clavijero lo refutó en la misma modalidad mediante

"(...) una descripción muy minuciosa de los actos heroicos en la construcción del Imperio Azteca; de su inteligencia, de sus técnicas, de sus virtudes, de su estrategia militar; y del modo como, un poco por traición y otra por crisis explicables, terminaron por caer en manos de los conquistadores, que no son alabados sino criticados por su doblez, por sus mentiras y dolos. El criollo se pone del lado de los indígenas ante los europeos. Toma la causa amerindia a favor de la causa emancipatoria de los criollos." (Dussel, 2007, p. 410)

Lamentablemente, la aportación de Clavijero no fue la línea historiográfica dominante después del movimiento independentista, pero constituye un antecedente importante que prueba lo argumentado en la introducción sobre la posición del historiador. Si las bases ilustradas concebían la "razón" del mundo burgués y la asentarían en la historiografía nacional, la irrupción de Clavijero apoya nuestra idea sobre cómo la ideología política —consustancial al pensamiento ilustrado— es inherente a la escritura del *relato histórico*.

Con todo, la mayoría de los historiadores ilustrados novohispanos muestran en sus trabajos apertura científica, evasión de la intervención divina, supresión de la apología y, lo más relevante para nuestro estudio, una concepción de la historia que definirá lo que el indio es o representa. Las temáticas cambian y con ellas la idea de un tiempo que "pasa" y cuya marcha es indetenible. Ello se constata en la valoración de las fuentes de muchos nuevos trabajos, que implicaba, tácitamente, reconocer que la Historia era cosa de seres humanos y no asunto de la providencia. Sabemos que hablar de una "Ilustración" mexicana es complejo, pues pensar que es simplemente producto de lo ocurrido en Europa resulta ser un punto de vista colonialista que supone que la intelectualidad novohispana carecía de iniciativa para generar su propio "despertar". Sin afirmar taxativamente que existió una "Ilustración", consideramos que los efectos de la filosofía racionalista que permearon el mundo occidental, con sus peculiaridades intrínsecas, construyeron un racionalismo local que tendió a yuxtaponer racionalidades que en Europa no pasaron de ser contradicciones. Los argumentos de Alegre o Clavijero muestran la ambigüedad del aparato racionalista local que surgía, por un lado, del fenómeno criollo y por otro, de las ideas llegadas —muchas veces descontextualizadas— a las mentes que comenzaban a prefigurar una idea del tiempo y el espacio singular:

"En Nueva España la ideología ilustrada penetró con extraordinario vigor en el terreno abonado de un grupo burgués cada vez más amplio e insatisfecho. Sus manifestaciones solamente son perceptibles por los esfuerzos renovadores en todos los órdenes culturales, la historiografía incluida. (...) Esto es claramente perceptible en la historiografía: la secularización y la crítica racional van siguiendo el mismo proceso de incremento. La Ilustración novohispana, como toda la occidental, cultivó

devotamente la historia, pero le imprimió su sello propio: la historia de los pueblos prehispánicos.” (Moreno de los Arcos, 2012, p. 541)

No existe en el siglo XVIII un *relato histórico* que trate específicamente la región de la Sierra Gorda. La razón es evidente: se trata de una zona hasta ese momento casi inexplorada y sin una "gran civilización" que suscitara el interés de los historiadores, como ocurrió con la cultura azteca o maya. Los chichimecas aparecían como indígenas "atrasados" para la mentalidad ilustrada y, al no ser herederos de esas civilizaciones estudiadas, su incorporación carecía de sentido.

1.2. El proyecto criollo y la historiografía

Decidimos dedicar un apartado al *criollismo* novohispano porque forma parte del origen y núcleo central de la concepción historiográfica que sostendrá la historia de la arquitectura durante el siglo XX. Así que lo primero que haremos es aclarar que el *criollismo* no debe confundirse con el mestizaje —que detallaremos después—, pues lo criollo, más que una idea de mixtura racial o étnica, se configuró fundamentalmente como ideología política. En *Del barroco a la ilustración* (2000), Jorge Alberto Manrique explica que el criollo no se refiere únicamente al hijo de europeo nacido en América, sino a un hecho de conciencia —y agregaríamos, a un *ethos* específico de esa condición—. Esto significa que también hubo criollos nacidos en Europa o en otro lugar exterior que mostraron un comportamiento similar; por lo tanto, siguiendo a Manrique: "Criollo es el que se siente novohispano, americano, y que por tanto no se *siente* europeo." (p. 433)

Subrayamos la palabra "siente" porque posee una connotación política: se trata de la enunciación de un comportamiento que parte de una conciencia de grupo. Opera exactamente como la nacionalidad, que no es congénita sino adquirida y guía el comportamiento del sujeto. Así, el criollo no se siente ya europeo, pero al no existir aún un espíritu nacional sobre el cual arraigarse, la condición de grupo aparece como su sustrato.

El *criollismo* entonces, es una ideología política que se reconoce completamente vinculada con el ser europeo. Se es criollo en la medida en que exista *lo* europeo como categoría antagónica, porque ser criollo significa primordialmente no-ser europeo. El proyecto criollo tiene así una base dialéctica: negando la tesis (el ser europeo) puede darse consistencia. La negación no implica supresión, sino reconocimiento de que aquello negado está contenido en el propio ser. El ser criollo irrumpe dialécticamente con el europeo, nace vinculado a él y solo a partir de él podrá justificar su existencia. La idea emancipatoria del proyecto criollo será paradójica porque nunca dejará de tenerlo como referente.

Veámoslo con Francisco Xavier Clavijero, quien intentó debatir con intelectuales ilustrados europeos que justificaban el dominio colonial por la supuesta superioridad

étnica. Sus críticos fueron Cornelius de Pauw y Georges Louis Leclerc, influenciados por pensadores ilustrados más influyentes. En sus *Disertaciones* (1780), Clavijero desmantela argumentaciones como la de De Pauw en *De la degeneración de los animales y los hombres en el Nuevo Mundo* (1768):

“Los hombres apenas se diferenciaban de los animales sino es en la figura; pero aun en ésta se descubren muchas señales de su degeneración: el color trigueño, la cabeza muy dura y armada de gruesos cabellos, y todo el cuerpo privado enteramente de pelo. (...) Carecen de memoria, al punto que hoy no recuerdan lo que hicieron ayer. No saben reflexionar ni ordenar sus ideas, ni son capaces de mejorarlas, ni aun de pensar, porque en su cerebro sólo circulan humores gruesos y viscosos.” (De Pauw, 1768/2020, p. 150)

De Pauw se concentra en el problema de la racionalidad, atribuyendo su ausencia a características físicas, una idea ilustrada que pretendía sustituir la noción del alma. Clavijero, en su *Historia Antigua de México*, contrarargumenta:

“¿Quién podrá negar que los americanos, a pesar de no haber estudiado en las escuelas de los filósofos griegos, conocieron y adoraron al verdadero Dios, establecieron leyes prudentes, cultivaron las ciencias, especialmente la astronomía, y supieron medir el tiempo con más exactitud que los mismos europeos? ¿Quién no admirará la magnificencia de sus edificios, la destreza en las artes, el orden en su gobierno y el valor con que defendieron su libertad?” (Clavijero, 1780/2003)

Como explica Aspe Armella (2014), la argumentación de Clavijero se alinea con la metodología de Giambattista Vico —la línea ilustrada que tomaron los criollos jesuitas— pero usa la plataforma de la filosofía racionalista para combatir argumentos también contruidos desde ahí. Esto podría enfocarse como la principal contradicción del proyecto criollo, pues le resulta complejo desmantelar la construcción filosófica que intenta utilizar. Sin embargo, desde la dialéctica “alterativa”, más que una contradicción que paraliza, se trata de un proceso que

transforma a cada parte: las ideas ilustradas produjeron en América un pensamiento propio que utilizó problemáticas locales, y Europa aprendió de las ideas emancipatorias surgidas en América para fundamentar sus luchas sociales.

Desde esa perspectiva, se comprende cómo el proyecto político criollo se inoculó primero en las luchas de independencia de las élites novohispanas contra la metrópoli, y después en las luchas campesinas y obreras contra la opresión de clase ejercida por esas mismas élites una vez en el poder. La racionalidad de la emancipación se opuso, desde las reformas borbónicas, a la irracionalidad del dominio y el abuso; un proyecto que no solo utilizó el *criollismo*, sino que permeó a todos los grupos bajo regímenes de opresión.

La conciencia de grupo nacida de esa opresión colonial, que el criollo recién estrenaba, no pudo evitar ser una escisión de la sociedad heterogénea de la que surgía. Mestizos, indígenas, esclavos africanos, mulatos, zambos y masas empobrecidas quedaron al margen de su definición. Y a pesar de ello, los criollos tuvieron que acudir a ellos para llevar a cabo las revoluciones sociales. Enrique Dussel (2007) explica que no debe extrañar que hayan sido los clérigos criollos - cercanos al "pueblo"- quienes hicieron el llamado al levantamiento armado.

Durante cerca de quince años, criollos y "pueblo" se mantuvieron unidos bajo la causa independentista, pero el problema político posterior fue evidente. Los criollos solo se emanciparon de la metrópoli -del vínculo político que los sometía a la Corona-, pues no hubo liberación de las ideas, costumbres y filias del pensamiento europeo. Por el contrario, mantuvieron una continuidad asombrosa, ahora insertos en el pensamiento burgués industrial. En la nueva organización social postcolonial, los criollos pasaron entonces a ser la clase dominante, producto de su incorporación a la burguesía mercantil: criollos y burgueses fundidos en la nueva oligarquía nacional que buscará tomar distancia de los sectores populares.

El muro entre estas dos clases, levantado incluso desde la Guerra de Independencia, alcanzó altura infranqueable con la instauración de los partidos liberal y conservador, producto de los estamentos criollos que durante los siglos XVII y XVIII habían construido el sistema de poder político y económico, junto con el clero, militares y terratenientes. La distancia política con los sectores populares

tuvo como base la reacción de una parte de la élite criolla al ver en peligro los privilegios adquiridos con la separación de la metrópoli.

Las reformas liberales profundizaron cambios políticos, sociales y económicos en el ámbito nacional, de modo que la pregunta identitaria que el *criollismo* se hacía en el siglo XVIII mantuvo vigencia dentro de las nuevas interpretaciones nacionalistas. La escisión tuvo importancia crucial en el debate generado. Así se entiende por qué la historiografía mexicana de la primera mitad del siglo XIX pretendió zanjar el problema mediante un revisionismo histórico que identificara los "errores" y "excesos" de la escritura precedente (Zermeño, 2003). Guillermo Zermeño (2003) explica que ese revisionismo fue impulsado por ambos partidos; más que derivar de una confrontación política, era una manera de querer poner al día a la nación, es decir, "modernizar" México. Pero se trataba de una preocupación ajena a los sectores populares, de modo que la división entre la clase política dominante y el "pueblo" no tuvo vuelta atrás. El revisionismo historiográfico que pretendía descubrir la "verdad" del origen nacional, aunque buscaba definir la identidad mexicana, era una actividad intelectual propia de la clase política y la nueva burguesía nacional. El quehacer historiográfico continuaría así, explicando el sustrato de lo que detallaremos después.

Con el triunfo militar del liberalismo en 1867, el enfoque cambió: la historiografía de la primera mitad del siglo XIX, que había sido medio de debate político entre la élite criolla, adoptó la forma del sustancialismo histórico. Se escribió la historia pensando en la difusión del pasado nacional "(...) como instrumento clave en la construcción de un imaginario nacional" (Bahena Aréchiga, 2019, p. 67). La construcción del "México moderno" llegó acompañada de la ideología política liberal, que en la práctica significó constituir una historiografía que la justificara. Historia escrita y Estado-nación crearon una dupla que solo hasta finales del siglo XX comenzaría a fracturarse. Explica Guillermo Zermeño (2002):

"Si entendemos la historia como una práctica productora de nuevos sentidos sobre el pasado, entonces debemos situarla, como indica De Certeau, en los sitios en donde se hace posible esta operación. Estos 'lugares' refieren generalmente a comunidades de interpretación asociadas a medios de difusión generadores de

opinión pública. Sus alcances y sus límites están dados entonces por ambos factores. (...) la formación de esta nueva cultura histórica tiene en su trasfondo la formación política de la nación.” (p. 150)

La mayor prueba de ese sustancialismo histórico que justificaba el proyecto criollo - ya en la segunda mitad del siglo XIX adscrito al liberalismo político- fue la publicación en 1884 de la enciclopedia *México a través de los siglos*, ideada por José Ballescá y Santiago Ballescá Farró y dirigida por Vicente Riva Palacio. Se trata de una historia de México escrita como destino manifiesto y, desde la perspectiva dialéctica puede entenderse como un ejemplo concreto de la cuenta-por-uno en que se sintetizan los extremos del ser nacional y unifica las distintas posturas políticas en nombre de un pasado común. No será del todo exagerado insinuar que se trató del antecedente más importante del discurso del mestizaje. Así lo escribe Edmundo O’Gorman en *La Historiografía* (1962):

“He aquí la solución que ofrece la historiografía del liberalismo triunfante al viejo dilema sobre el ser del mexicano. A la luz de un pensamiento evolucionista que permite explicar el devenir histórico como un proceso creador de nuevas entidades nacionales, la dicotomía ha quedado superada con una inclusión de sus dos extremos. Sin necesidad de identificar a México con el Imperio Azteca, ni con el Virreinato, la historia nacional puede, sin embargo, reclamarlos como suyos, y fue así como se cerró la primera gran etapa de la toma de conciencia que el mexicano va realizando acerca de sí mismo.” (p. 193)

Después del movimiento revolucionario de 1910, nació la "nueva historia, objetiva e imparcial" que trascendía la ideología política y el añejo bipartidismo (Zermeño, 2003). Intelectuales emergentes como Antonio Caso, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Daniel Cosío Villegas o Silvio Zavala -todos ligados directa o indirectamente con la nueva burguesía nacional- definieron esta "nueva" historiografía con base en los postulados de Leopold von Ranke. Los criterios científicos, abrevados de la filosofía positivista promovida desde el porfiriato, fueron la base de esa nueva forma de ver la historia, aunque para Zermeño no existió

novedad: realmente se retomaron fundamentos epistémicos que revivían la contienda entre liberales y conservadores, o bien, entre revolucionarios y reaccionarios. A pesar de incorporar el paradigma rankeano, se continuó con una historiografía sustancialista que pretendía legitimar el proyecto postrevolucionario liberal, que en el fondo seguía siendo la búsqueda ontológica del proyecto criollo. Por ello, la incorporación de México a la historiografía moderna no tuvo una secuencia lineal; durante toda la primera mitad del siglo XX, la historiografía estuvo marcada por la resurrección de la búsqueda del ser nacional.

Lamentablemente, la historia de la Arquitectura no posee su propio derrotero. Desde finales del siglo XIX, cuando los historiadores de arte incorporaron el "objeto" arquitectónico a sus análisis, siguieron las líneas historiográficas provenientes de la disciplina histórica. Las primeras historias, como *La arquitectura en México durante el siglo XVI* de Manuel Toussaint (1914), no solo estuvieron adscritas al enfoque rankeano/positivista -buscando objetividad sustentada en documentos y evidencias-, sino que a través de la arquitectura intentaron reforzar la línea sustancialista de una Historia de México evolutiva y originada en un pasado común, tal como lo planteaban los Ballecá.

Desde esta historia inaugurada en el siglo XX hasta la de Enrique X. De Anda (2013) en el siglo XXI, la idea constante ha sido presentar la arquitectura como prueba de una evolución perenne: desde las pirámides prehispánicas hasta los contemporáneos rascacielos de cristal que marcarían la incorporación nacional al mundo moderno desarrollado. Incluimos en esa idea los estudios monográficos y aquellos que delimitan la arquitectura dentro de límites regionales. Todos parten de la idea de que existe verdaderamente un ser mexicano y, por tanto, una arquitectura mexicana, preocupación central del proyecto criollo. Pero a pesar de haber cambiado de forma y transitado por diferentes campos, el problema de la identidad en nuestro país parece seguir vigente.

En los últimos veinticinco años ha habido intentos por salirse de esa línea discursiva¹². El trabajo del HAYUM dirigido por Carlos Chanfón (1997), *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos*, es el ejemplo más conspicuo, sobre todo por haberse realizado desde el ámbito académico, incluyendo estudiantes de posgrado de diferentes universidades, y por modificar el concepto de "objeto arquitectónico" que había seguido en la historiografía el dogma decimonónico del objeto cognoscible escindido del sujeto cognoscente. La idea ya no es justificar una arquitectura "mexicana" o buscar su definición, sino entender que existe un contexto que rodea al "objeto" arquitectónico y que lo hace una manifestación singular, tanto en el tiempo como en el espacio.

La historiografía de las misiones de la Sierra Gorda partió del contexto de la historiografía nacionalista y se insertó en la idea de incluir sus producciones arquitectónicas como parte de la evolución del "espíritu" nacional. No negamos que las publicaciones más recientes hayan comenzado a modificar esta narrativa colonial, pero lo hacen de una forma limitada. De hecho, continúa vigente la idea de un ser nacional producto de una mezcla cultural que supuestamente tuvo —y tiene— su manifestación en las misiones de la Sierra Gorda; y ello no es otra cosa que la continuidad del proyecto criollo que se mantiene inacabado en la expresión del mestizaje.

¹² Para profundizar se recomienda revisar los textos de Alejandro Ocho Vega (2024) *Los retos de la investigación histórica y crítica de la arquitectura* y de Guadalupe Salazar (2011) *Caminos y devenir de las historias de la arquitectura en México*.

1.3. El papel de la hagiografía en la historiografía de las misiones

1.3.1. La llegada de Junípero Serra a la Sierra Gorda

Una vez que el Colegio Apostólico de San Fernando asumió el proyecto evangelizador en la Sierra Gorda, envió a sus misioneros a fundar y reorganizar el sistema regional. Es importante tener presente que la presencia de los fernandinos no fue pionera, pues la zona había sido objeto de intentos de dominio desde el inicio de la colonia. Sin embargo, sólo con la llegada de las reformas borbónicas la empresa de dominación regional adquirió verdadero peso.

Dado que las misiones franciscanas son el objeto de estudio de toda la historiografía arquitectónica de la sierra, tiene cierta lógica ignorar los asentamientos precedentes. Las misiones agustinas fundadas en la región parecen no tener continuidad espacial con las franciscanas, pues respondían a formas distintas de entender la evangelización y a condiciones diferentes. Los agustinos fundaron en la parte hidalguense de la Sierra Gorda misiones que reducían poblaciones agrícolas sedentarias (Jackson, 2012), mientras que en Querétaro se dirigían a poblaciones nómadas. Problemas distintos que requirieron estrategias distintas.

Sin embargo, el esquema espacial de iglesias y conventos presenta muchas semejanzas. Aunque las poblaciones tenían modos de vida disímiles, se utilizó el esquema que había "probado" ser el más eficiente durante la evangelización del altiplano. Pero el problema en la sierra era completamente distinto y requirió instrumentos alternativos: a diferencia de las poblaciones sedentarias que tendían a ocultar sus rituales dentro del credo cristiano, las etnias nómadas preservaron sus costumbres y religión sin concesiones (Jackson, 2012).

Cuando Junípero Serra llegó a la región en 1750, el panorama no era esperanzador. Aunque el Colegio de San Fernando había recibido las misiones desde 1744, su prosperidad había sido modesta. Durante esos seis años, muchos indígenas habían huido a la sierra o se habían negado a vivir bajo las formas impuestas, además de los brotes epidémicos que diezmaron a la población y ahuyentaron a los sobrevivientes.

Por otra parte, estaba el genocidio que José de Escandón había realizado en la región. Por más que la historiografía pretenda atenuarlo, la brutalidad de este militar fue escandalosa. El levantamiento de los jonaces entre 1744 y 1748 lo llevó a una "pacificación" total. María Elena Galaviz de Capdevielle (1971), una de las principales historiadoras de la región, explica:

"La lucha de Escandón para pacificar la Sierra Gorda duró 15 años; pero esa lucha fue sangrienta y cruel, contra los jonaces y los pames, a quienes hacía prisioneros y llevaba en colleras para que le trabajasen en sus propiedades que tenía en la colonia del Nuevo Santander. En el Archivo de Indias existen documentos, en los que se hace constar la verdadera actuación de Escandón como conquistador, y en ellos se le hacen varios cargos; como el de obligar a los indios a salir de sus tierras, a pesar de estar prevenido por ley, que se prohibía dicho procedimiento. Con esto Escandón provocó la muerte de muchos indios y la fuga de otros, que se sublevaron y se retiraron a los montes, olvidándose de lo que habían aprendido en las misiones."

(p. 25)

Con el apoyo de Ortes de Velasco, comisario de misiones del Colegio de San Fernando, Escandón logró la aniquilación de los jonaces en la batalla del Cerro de la Media Luna, y fue premiado por Fernando VI con el título de "conde de la Sierra Gorda" (Galaviz, 1971). Serra conocía estos hechos¹³ y entendía que su llegada podía interpretarse en dos direcciones: por un lado, formaba parte del agresivo proyecto de Escandón; mientras que por otro, estaba su idealismo misionero que pretendía llevar el mensaje divino a la población nativa (Prieto, 2006).

Serra comprendió que, además de su misión evangelizadora, los indios padecían hambre, resultado de la expansión española y la dinámica económica novohispana.

¹³ En su artículo sobre las misiones de la Sierra Gorda, el antropólogo Diego Prieto Hernández (2006) escribe: "No es casual que fray Junípero haya recibido con especial entusiasmo la publicación de 1754, del *itinerario para párrocos de indios*, escrito por el obispo gallego Alonso de la Peña, en el que se afirma que es pecado mortal tratar a los indios con crueldad, dibujando en forma inequívoca a Escandón, que por su crueldad se granjeó el mote de 'exterminador de los indios pames'." (pg. 60).

Para retenerlos en las misiones, era necesario solucionar esta necesidad. Inspirado en el esquema de cooperativas sociales de ayuda mutua, basado en los principios franciscanos de humildad y caridad (Prieto, 2006), los misioneros fortalecieron las capacidades productivas de los indios. Ello, junto con las tareas constructivas, la prédica, la enseñanza de oficios y el reparto de tierras, permitió a Serra acercarse a las comunidades y formar "centros de integración comunitaria, de solidaridad social y de un fructífero encuentro intercultural que dejó su huella en esas verdaderas joyas del barroco novohispano del siglo XVIII" (Prieto, 2006, p. 60).

Debemos ser cuidadosos con el tono apologético de Prieto. No puede negarse una labor que tuvo profunda impronta en las comunidades, sobre todo considerando experiencias previas fallidas, como la de los franciscanos del Colegio de Pachuca con los jonaces asentados en Vizarrón, quienes abandonaron la misión en 1748. Por eso la llegada de Serra en 1750 marca un hito: las misiones se florecieron en casi todos los aspectos. Sin embargo, no todo tuvo buenos resultados, pues una vez que los frailes abandonaron las misiones, los indios también salieron. Si el "éxito" se dio en términos económicos y políticos -tanto que Serra fue enviado a las misiones jesuitas de California-, en lo referente a la conversión hay pruebas de que esta se logró a medias y de que se usaron métodos poco coherentes con la doctrina, como la violencia sistemática para erradicar creencias indígenas.

Tiene sentido, hasta cierto punto, negar esta realidad, ya que hoy la región está profundamente involucrada con el catolicismo; sin embargo, este resultado forma parte de un largo proceso donde deben reconocerse las resistencias de los pames y sus descendientes. Actualmente, muchos rituales y creencias han modificado la tradición católica por la subsistencia de antiguos cultos¹⁴. Pero tal vez el baremo más importante del éxito misionero sea la construcción misma de los conjuntos misionales: su estética y técnica constructiva delatan una organización sólida que

¹⁴ Para profundizar se recomienda revisar la obra de Gerardo Lara Cisneros: *El cristo viejo de Xichú. Resistencia y rebelión en la Sierra Gorda durante el siglo XVIII* (2007); *El cristianismo en el espejo indígena. Religiosidad en el occidente de la Sierra Gorda, siglo XVIII* (2009) y *La idolatría de los indios y la extirpación de los españoles. Religiones nativas y régimen colonial en Hispanoamérica* (2016).

permitió levantar en menos de quince años las cinco misiones. Sin duda, una labor loable que ha producido una historiografía apologética y ha contribuido a mitificar la figura de Serra.

1.3.2. Hagiografía e historiografía

Junípero Serra fue beatificado en 1988 por Juan Pablo II y canonizado por Francisco en 2015, lo que evidencia la importancia de su obra para la Iglesia Católica. Sin embargo, desde el punto de vista histórico, vale la pena cuestionar su impronta en la historiografía arquitectónica, pues el ensalzamiento de su figura es un aspecto que debe ser revisado.

Como fundador de las misiones y organizador de su construcción, su papel es importante, pero la mayoría de los *relatos históricos* lo usan como protagonista en tono apologético. ¿Por qué ensalzar la figura de un misionero en un texto especializado sobre arquitectura? Además, no existen pruebas contundentes de que haya sido el autor intelectual de los proyectos arquitectónicos; ¿por qué la historiografía lo asume como tal y lo expone como un hecho casi milagroso? El tono es lo que preocupa, pues independientemente de la adscripción católica de muchos historiadores, resulta interesante que se use el "objeto" arquitectónico como prueba del genio creador de un misionero.

Consideramos al respecto, que una buena razón de ello se desprende de la tradición hagiográfica novohispana, la cual no desapareció por completo, al menos en su forma literaria, y que tenía como objetivo exaltar la vida de un personaje como lección moral. Ello no es central en los *relatos históricos* que analizaremos, pero es necesario señalar que la vida del padre siempre está presente en ellos, aunque sea en segundo plano. La pregunta es cómo este género literario pudo extenderse hasta la historiografía arquitectónica en nuestro tiempo: ¿qué elementos sobreviven y cuáles fueron resignificados? Veamos.

Siguiendo a Antonio Rubial (2012) en *La hagiografía como historiografía*, una vez consumada la evangelización en Mesoamérica, la Iglesia enfrentó el reto de su expansión misionera hacia el norte:

“La formación de una sociedad pluriétnica y las supervivencias idolátricas indígenas requerían la utilización de nuevos métodos de cristianización y de convencimiento; los problemas que enfrentaban a los cleros secular y regular y, en el seno de las órdenes mendicantes, a los peninsulares y a los criollos por las alternativas, y la relajación moral de los clérigos hacían necesario resaltar las vidas ejemplares y mostrar que la Iglesia era el único agente efectivo de la salvación.” (p. 698)

La literatura hagiográfica se instauró no solo como género dominante, sino como instrumento que redefinía y consolidaba el papel de la Iglesia en la cultura barroca novohispana (Rubial, 2012). A partir de 1640, el criollismo también la utilizó, pues sus necesidades identitarias demandaban estructurar la presencia divina en su tierra: “La existencia de portentos y milagros equiparaba a este territorio con la vieja Europa, y el culto rendido a personas nacidas o relacionadas con Nueva España cargaba de sentido el espacio y el tiempo novohispanos.” (p. 699)

La hagiografía fusionó el proyecto criollo con la tradición católica, transmitiendo la “historia verdadera” ajustada al plan divino. Las vidas de clérigos y monjas mostraban que la tierra novohispana era merecedora de favores celestiales, fundamentando la patria criolla como católica. Estos textos, de amplia circulación gracias a la imprenta, fueron incuestionables y útiles para marcar las normas morales y la forma social del proyecto criollo:

“Tan sólo en estas capitales [Puebla y la Ciudad de México] existían las condiciones propicias para desarrollar un fenómeno parecido, por tener numerosos y ricos conventos, una elite eclesiástica culta y un grupo de terratenientes y mercaderes ricos, dueños de obrajes, haciendas y comercios, y dispuestos a financiar y comprar las ediciones y fomentar el culto a esos venerables.” (p. 699)

La hagiografía fue una importación que la Nueva España adoptó sin problema, pero desarrolló diferencias: insistía en exaltar la tierra y a los nacidos en ella, enfatizando la discriminación sufrida —siempre en el marco del criollismo, esto es, no referida a indios o mulatos—. Además, se ensambló con el tono “barroco” novohispano,

expresado en "extravagantes excesos de gran sensualismo" (p. 701). Hasta finales del siglo XVIII, la hagiografía conservó sus rasgos, pero su transformación se debió a que los criollos incorporaron ideas ilustradas; la lección moral y la indistinción entre realidad y ficción dieron paso a la evidencia y al protagonismo de los hechos reales. La hagiografía comenzó a transformarse en biografía.

Dos continuidades llegan hasta nuestros días, presentes en las síntesis biográficas de la historiografía arquitectónica de las misiones. Por un lado, el énfasis en la individualidad: narrar una vida como proyección de un colectivo. Para el aleccionamiento moral que criollismo e Iglesia necesitaban —o para difundir un orden social—, esto tenía sentido, pues no hay forma literaria más competente para infundir mensajes sociales que narrar vidas humanas (Rubial, 2012). Por otro lado, la línea de tiempo subyacente a la narración biográfica. La hagiografía posee "una estructura cerrada y acabada, con un inicio (el nacimiento), un desarrollo (las acciones, virtudes y milagros) y un final (la muerte)" (p. 701), que refuerza la idea de tiempo lineal que la modernidad construía durante el siglo XVIII, y fue axioma de todas las formas literarias posteriores.

Estas dos características han sido utilizadas para crear la figura mítica de Junípero Serra en la historiografía arquitectónica: su individualidad como arquitecto genial por encima de todos los que cooperaron en la construcción; y su vida como línea de tiempo que secundará el relato histórico lineal de esos objetos. Quienes han mimetizado la vida de Serra con las producciones arquitectónicas han acudido a fuentes verosímiles: existen quince biografías importantes, la mayoría herederas del producto hagiográfico y otras escritas con enfoque crítico y poscolonial a partir de su canonización en 2015.

Dos son las más utilizadas por la historiografía arquitectónica de las misiones: la hagiografía de Francisco Palou (1787), *Relación Histórica de la Vida y Apostólicas Tareas del Venerable Padre Fray Junípero Serra*, y la biografía de Maynard Geiger (1959), *The Life and Times of Fray Junípero Serra*. Veamos sucintamente sus principales características:

a) Contexto y propósito: Palou escribió en el siglo XVIII para promover la canonización de Serra, exaltar su labor misionera y justificar la evangelización como

obra divina, y su texto fue dirigido a autoridades eclesiásticas y seculares. A diferencia de ello, Geiger escribió en el siglo XX, con California integrada a Estados Unidos, usando metodología crítica para reconstruir la vida de Serra sin vulnerar su figura gloriosa. Se dirigió principalmente a la comunidad académica.

b) Métodos y fuentes: Palou usó testimonio oral y cartas, fuentes improbables que le permiten omitir conflictos e incluir milagros como pruebas de santidad. Geiger usó evidencia documental (cartas, archivos civiles, registros de misiones, crónicas), incluyendo conflictos con autoridades militares y discrepancias con otros religiosos; Así, contextualiza los "milagros" como eventos interpretados desde la fe, sin afirmar su veracidad sobrenatural.

c) Estructura y estilo: Palou sigue el esquema hagiográfico (infancia piadosa-conversión-sacrificios-milagros-muerte ejemplar), con epítetos como "varón santo" y la labor misionera como epopeya divina. Geiger organiza la vida en capítulos sobre formación, viajes, fundaciones y legado, con lenguaje académico y neutral; prioriza datos y análisis manteniendo su admiración por el personaje; analiza el sistema misional, su estructura económica e impacto geopolítico.

d) Representación de Serra: Para Palou, Serra era intachable, sin contradicciones, presentado como protagonista que actúa solo con ayuda divina; los indígenas son "paganos" que aceptan dócilmente la fe. Geiger muestra a Serra con fervor religioso, pero también en su terquedad y conflictos con el Estado. Comparte dificultades con indígenas, soldados y otros frailes, aunque no profundiza en estos personajes secundarios, reconociéndoles su papel activo y las duras condiciones a las que estaban sometidos.

e) Tratamiento del colonialismo: Palou justifica la labor misionera como "regalo" espiritual a pueblos "bárbaros", omitiendo violencia, abusos, epidemias y hambre. Geiger señala que la evangelización formaba parte del proyecto expansionista español, aunque sin juicio moral explícito; alude a la mortalidad indígena por enfermedades y disciplina estricta como productos del contexto colonial, sin condenar abiertamente a Serra.

f) Legado y recepción: La obra de Palou fue clave para la canonización de Serra; aunque los historiadores contemporáneos la consideran sesgada, es valiosa por la

cercanía del autor con el biografiado. Por su parte, Geiger sentó bases para biografías críticas como la de Steven Hackel (2014), que incorporan la perspectiva indígena. Aunque criticado por omitir dicha perspectiva, su trabajo es pionero en la historiografía del misionero.

Se trata, en fin, de dos formas antagónicas de mirar la vida de Serra y de construir un *relato histórico*. Por un lado, una hagiografía "barroca" que expone valores, creencias y paradigmas de su época y del historiador, además de incorporar el lado afectivo en la construcción del relato. Y por el otro, una biografía "ilustrada" apegada a evidencias históricas. A pesar de su rigor y de recorrer a pie la ruta de Serra desde Veracruz, Geiger no puede evitar mostrar los sesgos ideológicos de su fe. Muestra a Serra como hombre que combinó pragmatismo con ideales y prejuicios, sin dejar por ello de admirarlo. Ambos tienen detrás una narrativa, que intentaremos explicar a continuación.

1.4. Las narrativas en la producción historiográfica

1.4.1. Las narrativas y el gran Otro

La comparativa entre la hagiografía de 1787 y la biografía de 1959, además de mostrar sus diferencias, da cuenta de un concepto clave que desarrollamos como conclusión de este primer capítulo: la "narrativa", el núcleo central de nuestro trabajo y el concepto a analizar en el corpus de textos ya presentado. Los puntos esbozados sobre la representación de Serra y el tratamiento del colonialismo exhiben específicamente nuestro concepto, pues exigen al historiador una posición determinada. Las *narrativas* son justamente ese soporte o "fondo" sobre el que se construye cualquier historia, la plataforma que, enterrada en el texto, lo estructura y lo guía. Pero entonces ¿cuál sería la diferencia entre *narrativa* y relato? Hasta ahora no lo hemos aclarado y es sustancial para comenzar nuestro análisis.

Con Ricoeur explicamos que un relato es una trama que atrapa el tiempo y el espacio haciéndolos accesibles a la conciencia; a partir de ello se logra su constitución. Pero una *narrativa* "subyace" al relato, es decir, se "oculta" detrás de él. Entrecomillamos estos conceptos porque no necesariamente se localiza bajo la superficie del texto o de la materialidad arquitectónica; en muchos casos la *narrativa* es explícita. Lo cierto es que no corre paralela al relato y casi siempre es *a priori* a la postulación que el historiador hace de la situación.

Regresemos a nuestra comparativa. Ambos autores parten de una idea previa de lo que representa Junípero Serra para ellos, que es el axioma central de su investigación. La representación no se formula posteriormente, sino que parte de otras consideraciones. En Palou, por ejemplo, la representación de Serra surge de la convivencia y del conocimiento de su persona, pero si esto es así, ¿por qué entonces lo retrata como un santo? ¿Por qué elige verlo así? Palou, además de haberlo conocido en Mallorca y viajado con él a Nueva España, compartía con Serra la idea de un mundo donde existen personas que obran extraordinariamente en nombre de la fe. Esta idea pertenecía a su sentido común, a un "imaginario colectivo" y al escribir sobre su amigo, no dudó de que él fuera esa persona

extraordinaria. La *narrativa* de Palou no se configura a partir de su reflexión y análisis del mundo; es una idea que sustenta la forma en que concibe el orden de las cosas, a partir de la cual se superponen otras y se toman decisiones. Por eso una *narrativa* es un "fondo" que opera la mayoría de veces sin la conciencia explícita del historiador.

Geiger, por su parte, representa a Serra desde otra perspectiva, pero usando un "fondo" similar. Este historiador franciscano, formado con preceptos ilustrados, ya no incluye el "milagro" y el sello divino en la idea del "santo"; es ahora un epíteto que se forma de acciones concretas. Geiger trata a Serra no como alguien marcado por la Providencia, sino como un hombre obstinado y perseverante motivado por profundas creencias religiosas. Su narrativa difiere notablemente de la de Palou, precisamente porque lo mira con la distancia necesaria para comprender que su empresa era la de un ser humano concreto, con condiciones específicas en un momento determinado, presupuestos de un biógrafo del siglo XX que ha heredado los axiomas ilustrados seculares sin dejar de lado la admiración por el personaje ni su visión religiosa.

En ambos casos, la *narrativa* o supuesto del que se parte -que subyace a la conciencia de los historiadores- es algo comparable con lo que Jacques Lacan denominó el "gran Otro", un concepto complejo pero útil a nuestro propósito. Lo más simple sería entenderlo como un Otro que, "ocultándose" de la conciencia, es capaz de manejarla y persuadirla. Pero si es así, ¿de quién se trata y por qué tiene la capacidad de dar dirección a las decisiones de un sujeto? A diferencia de Freud, que pensaba que esta internalización constituía la autoridad paterna (superyó), Lacan apelaba a un orden simbólico que reside en el lenguaje, las normas y las estructuras sociales. No se trata de un quién, sino de un qué: un orden simbólico construido también como relato, pero que, para diferenciarlo de la trama de Ricoeur, decidimos denominar "narrativa". Una *narrativa* es entonces el relato que estructura al relato, una instancia que le antecede y lo constituye; una suerte de estructura ósea alrededor de la cual es posible formar un cuerpo conceptual.

Lacan pensaba que el lenguaje no era un simple conjunto de palabras con reglas que un sujeto preexistente aprende a utilizar. Para él, el sujeto es el lenguaje mismo;

no hay sujeto "detrás" del lenguaje. Al respecto, decía: "no soy yo quién habla, sino que soy yo el que es hablado". Explica Slavoj Žižek (2008) que el gran Otro es "(...) el orden simbólico, la constitución no escrita de la sociedad, es la segunda naturaleza de todo ser hablante: está ahí, dirigiendo y controlando mis actos; es el agua donde nado, en última instancia inaccesible -nunca puedo ponerlo en frente de mí y aprehenderlo-." (p. 18)

Debemos partir del entendimiento de que la relación dialéctica entre sujeto y colectivo es mutuamente estructurante, y que conforman su vínculo a través del lenguaje. Si el sujeto se forma en este, su relación constituyente con el colectivo es inexorable. Pero ¿qué ocurre en el otro sentido? ¿Cómo puede el lenguaje ser una estructura colectiva si quienes lo utilizan son sujetos autónomos? Apelamos entonces a la noción abstracta que localizamos en cada sujeto y que lo hila con los demás, una noción a la que se accede sólo por medio del lenguaje y que conforma al lenguaje mismo, esto es, el gran Otro.

Tanto la *narrativa* de Palou como la de Geiger están construidas dentro del contexto que impone el lenguaje, donde está contenido el orden simbólico de su tiempo y medio. El gran Otro se configura ahí, no al margen de sus *narrativas* sino como parte de ellas. Una *narrativa* es en gran medida el gran Otro tanto como una manifestación de él. En cambio, para Badiou, no existe la narrativa ni el gran Otro, pero postula la "situación", que viene a ser su correlato: una multiplicidad que por su estructura puede ser postulada como unidad; algo sincronizable con el concepto de Lacan. La disposición de la estructura que posibilita la cuenta-por-uno sería el gran Otro, o bien, la *narrativa* que determina la dirección de la postulación. Incluso, es la determinante que configura al sujeto (individual y colectivo). Por ello ni la *narrativa*, ni el gran Otro, ni la situación pueden entenderse como "falsa conciencia" o como mera ideología; se trata de una lógica interna que estructura al sujeto mismo. El gran Otro no es una entidad autónoma que opera "clandestinamente" en la realidad, sino un soporte con múltiples disposiciones y, por tanto, con una cantidad indeterminada de morfologías.

A partir de este razonamiento, consideramos que la situación-arquitectura posee un gran Otro, o una *narrativa* específica, con capacidad de estructurar tanto sus relatos

como la de sus operadores. En esta caso no podemos evitar preguntar: ¿Es posible definir al gran Otro dentro de una disciplina? Como campo de saber delimitado arbitrariamente, una disciplina es una “situación” que posee un despliegue estructural que la conforma. Esta disposición específica es su gran Otro, desde donde se producen sus propias *narrativas*. En términos disciplinares: el gran Otro en la arquitectura es el conjunto de teorías, métodos, prácticas y normativas con los que se construye tanto el relato arquitectónico -el espacio construido- como los operadores que producen el relato textual sobre él -su historiografía-. Ya expusimos que la historia de la Arquitectura es el relato escrito del relato espacial, y ambos están estructurados por las narrativas que produce ese gran Otro.

Desde esta perspectiva, se entiende por qué la definición de arquitectura es relevante en un *relato histórico*, por qué influye en la forma de construir u organizar el proceso constructivo, y por qué es determinante en la concepción del diseño. Las *narrativas* arquitectónicas son producciones que buscan mantener dentro de ciertos márgenes las fronteras disciplinares mediante parámetros, teorías y conceptos, conservando así los vínculos con otros campos de saber y con instancias que pueden englobarlas.

Afirmamos por ello que el gran Otro, que opera en la disciplina arquitectónica, no es una entidad exógena ni está escindido de ese gran Otro que podríamos llamar "general", el cual afecta a la subjetividad como conjunto; nuestra intención es comprender que los profesionales están estructurados según las delimitaciones que impone ese gran Otro "arquitectónico" tanto como el gran Otro de la especificidad histórica. El gran Otro, si bien no puede subdividirse ad infinitum, adopta las variaciones que le impone cada situación, manteniendo su continuidad y vínculos con la situación "general".

¿Cómo opera entonces un historiador de arquitectura, sabiendo que un edificio es un relato determinado por el gran Otro? Al comenzar a tejer su trama, debe partir por identificar que existe una *narrativa* que estructura el relato espacial, y que deberá traducirla a relato escrito. Pero el circuito dialéctico no se cierra ahí, pues el relato construido por el historiador contribuirá -muchas veces decisivamente- a resignificar el relato espacial. Si bien este posee una *narrativa* específica, ello no

significa que no pueda alterarse; de hecho, muta continuamente, y con ella el relato espacial mismo.

La historia de un edificio debe enfrentar, dentro de un proceso dialéctico, la *narrativa* que lo configuró y la *narrativa* de la que parte el historiador. El análisis historiográfico, por su parte, opondrá las *narrativas* de los historiadores con la *narrativa* de quien hace ese análisis. El resultado es una continua reestructuración de la forma en que se piensa y practica la disciplina, incluso, si ha llegado el momento de modificar sus axiomas. Estar consciente de ello puede marcar una diferencia mínima pero radical: dejar definitivamente la creencia de que es posible construir una verdad histórica definitiva. Mirar la construcción de la historiografía arquitectónica desde la dialéctica “alterativa” nos ayudará a comprender que los objetos espaciales poseen *narrativas* múltiples y transitorias, y que los historiadores, más que develar una realidad, coadyuvan a definir las fronteras disciplinares en un momento histórico específico.

1.4.2. Los criterios de configuración de las narrativas

Para el estudio de la historiografía arquitectónica de las misiones de la Sierra Gorda, hemos estipulado cuatro narrativas que consideramos las más significativas dentro del corpus seleccionado. Se trata de los axiomas arquitectónicos -incorporados en el gran Otro-, desde los que han partido los historiadores que han escrito sobre la arquitectura de dichas misiones. Más que interesarnos en cómo se construyen epistemológicamente esos relatos¹⁵ o en su evolución cronológica¹⁶, nos

¹⁵ En su artículo *Aproximación a la reciente historiografía mexicana de arquitectura* (2014), los investigadores de la Universidad de Aguascalientes, Marco Alejandro Sifuentes y Alejandro Acosta, indagan en los fundamentos epistemológicos que han utilizado los historiadores para crear la historiografía arquitectónica mexicana de los últimos 30 años.

¹⁶ En su texto *Caminos y devenir de las historias de la arquitectura en México* (2011) Guadalupe Salazar elabora una taxonomía de la historiografía mexicana basada en una secuencia cronológica. Pero además de la línea temporal que traza, insinúa un devenir evolutivo enmarcado en el progreso, de tal suerte que la historiografía contemporánea parece haber mejorado mucho con respecto a la

concentramos en develar el estrato más profundo -arquitectónicamente hablando- al que se acude casi siempre de modo inconsciente al construir el *relato histórico* de un "objeto" arquitectónico.

Ese estrato o "fondo" delimitado por el gran Otro forma parte tanto de la estructura de la disciplina como del historiador mismo, por lo que en la construcción de todo *relato histórico* se establecen prolegómenos tácitos que paradójicamente constituyen su estructura. Y decimos "paradójicamente" porque quien historiza, la mayoría de las veces ignora -en el sentido de que no puede mirarse desde afuera- los axiomas de los que parte. En consecuencia, las *narrativas* siempre están configuradas por estos y acarrearán el sistema ideológico del autor y del contexto social e histórico en el que se inserta; así, todo relato es una densa síntesis de ello. Nuestro objetivo entonces es develar en la historiografía de las misiones los sesgos, dogmas o axiomas que mantienen vivo el colonialismo epistémico dentro de la disciplina, y puesto que este no tiene una consistencia política consciente, el "fondo" que lo configura, normaliza la condición colonial misma. Muchos historiadores no perciben hasta qué punto sus ideas mantienen vigente este proceso, cómo coadyuvan a que el racismo, el sexismo o el clasismo sean sistemas tolerados dentro de la disciplina arquitectónica. La teoría, la crítica y la historia de la arquitectura deberán revisar por ello sus delimitaciones conceptuales para reconocer hasta qué punto han colaborado con ese viejo sistema. Este trabajo es un intento de ello.

Ahora bien, ¿cómo identificar esas narrativas? ¿Cómo organizarlas para un análisis cualitativo sin caer en una metodología unívoca? ¿Cómo proceder con él?

Primero, la identificación. Siendo parte del gran Otro, las *narrativas* pueden tomar casi cualquier forma, con muchas variantes y perspectivas. Desde lo múltiple, la clasificación propuesta no puede ser exhaustiva y debe mantenerse acorde a un corte temporal específico. Así que una multiplicidad no puede entenderse si no se

del siglo XIX. Con todo, Salazar tiene la virtud de realizar una historiografía completa y sobre todo reconocer la relación historiador-objeto arquitectónico como determinante en la construcción historiográfica.

concibe como "Una"; la operación de "unificar" un conjunto es esencial para postular la multiplicidad. El problema, como ya expusimos, es eliminar la multiplicidad en ese proceso de unificación. Lo relevante es que el conjunto postulado arbitrariamente - la *narrativa*- debe comprenderse como un "uno" parcial y temporal, constituido por subconjuntos. El límite lo impone el sujeto que lo postula, en este caso quien esto escribe.

En este sentido, las *narrativas* que formamos son solo direcciones que pueden -y deben- ser deconstruidas y reconstruidas para configurar la situación que cada temporalidad demanda. Partimos entonces de dos características que las *narrativas* construidas deben tener: por un lado, formar parte de la disciplina arquitectónica y por el otro, pertenecer a la operación sintética que la Modernidad exige.

En cuanto a la primera, su importancia radica en cómo la arquitectura se impregna del gran Otro y forma a partir de ello los corolarios que la constituyen. Este "fondo" le permite operar como parte de la disciplina y es el referente con el que dialoga toda su producción. Si un proyectista, historiador, teórico o constructor pretende incluir su trabajo dentro de los límites disciplinares, deberá incorporar los axiomas que ese "fondo" provee. La constitución de un gremio radica en la vigilancia de esa integración, así que académicos y teóricos cuidan que el "fondo" sea respetado y ensalzado.

Sin embargo, ese "fondo" no puede ser estático; es transitorio, pues el gran Otro cambia y moviliza el andamiaje sobre el que se sostiene. El cambio es paulatino y casi nunca radical, aunque existen casos como el constructivismo ruso que en verdad fue decisivo. Pero la mayoría de las veces los paradigmas se traslapan, coexisten y se funden, de tal manera que no siempre pueden ser "puros". En tiempos como el nuestro, ese "fondo" es lábil porque el gran Otro disuelve cualquier intento de referencia estática. Tal vez el Estilo Internacional haya sido el último "fondo" que construyó axiomas pretendidamente unívocos.

Sobre ese "fondo" disciplinar se proyectan las construcciones teóricas e historiográficas. Una historia de la arquitectura no puede soslayar los corolarios disciplinares del tiempo en que se escribe. Un ejemplo de ello puede verse en el libro *Saber ver la arquitectura* de Bruno Zevi (1948), que reclasificó la historia de la

disciplina a partir de un cambio axiomático, pero mantuvo otros axiomas sin modificar para localizar su trabajo dentro de las fronteras disciplinares. Por ello, toda historia de la arquitectura se convierte en un documento histórico de ese "fondo", pues pueden encontrarse ahí las narrativas dominantes en el campo disciplinar en un tiempo determinado¹⁷.

¿Podemos entonces construir o delimitar un gran Otro "arquitectónico"? De alguna podría hacerse, pero el problema sería parcelar *ad infinitum* una instancia que se reconfigura constantemente. Consideramos mejor tener en cuenta que el gran Otro es una estructura estructurante que le da cuerpo a un campo del saber, sin necesidad de configurarse como instancia diferenciada. Es un orden simbólico que, sin tenerlo consciente, opera como estructura determinante para concebir, proyectar, construir, analizar o historizar el "objeto" arquitectónico. Por lo tanto, una *narrativa* arquitectónica siempre estará permeada por ella.

Y la segunda característica es que la *narrativa* esté condicionada por la operación sintética, pues esta ha funcionado como soporte del proceso colonial y la ha configurado como su instrumento principal. El reduccionismo de lo múltiple que lo "uno" propone ha sido una constante en las *narrativas* del *relato histórico* de la arquitectura nacional. Además, la operación sintética ha sido el eje de la producción arquitectónica impuesta por la academia europea mediante la exportación de sus cánones. La negación de morfologías diversas y sus interacciones con sus distintos modos de vida fue el principal objetivo de la colonización del saber arquitectónico, produciendo *narrativas* que admiten sólo una forma correcta de hacer arquitectura, de concebir el espacio y de experimentarlo. Todo lo no ajustado a este modelo académico quedó relegado al olvido, depositándose en el tradicionalismo o en el patrimonio histórico.

¹⁷ En esta idea puede verse el espectro del *episteme* foucaultiano, pero la diferencia que marcamos con él es que si bien este se define como un marco invisible que organiza cómo una sociedad percibe, categoriza y produce el saber, estableciendo los límites de lo que puede ser pensado, dicho o reconocido como "verdadero" en un momento dado, nuestro "fondo" no tiene delimitaciones estructuradas porque lo decible, lo pensable y lo verdadero poseen múltiples modalidades y todas ellas se traslapan, coexisten o se interpelan simultáneamente.

Europa y su esfera cultural fueron expuestas así, como pauta a seguir y como única referencia civilizatoria. Su "superioridad" se entendió como natural y deseable, y sus prácticas y saberes derivados de su orden colonial, conformaron al gran Otro y por ende, a las prácticas y saberes desarrollados en la modernidad. La forma en que se ha soslayado este aspecto en la revisión del *relato histórico* arquitectónico evidencia, por un lado, la profunda penetración de lo colonial en el orden simbólico de la vida social, y por otro, la imperiosa necesidad de señalarlo.

Procederemos en consecuencia a identificar las *narrativas* dentro del corpus seleccionado a partir de las características expuestas. Analizaremos los textos donde aparecen y simultáneamente presentaremos su negación. Recordemos que para implementar la dialéctica "alterativa" será necesario exponer la contraparte: si la cuenta-por-uno construye la unidad a partir de una situación, su negación es completamente inmanente; la unidad niega de facto la multiplicidad de otras unidades. Una *narrativa* es así una cuenta-por-uno y, como tal, es simultáneamente una multiplicidad que niega esa cuenta. La negatividad de la *narrativa* le concede su consistencia plena, y así creemos que la crítica historiográfica puede aparecer lejos de la simple "queja".

Condensamos nuestra crítica en cuatro narrativas que han marginado su otra cara, esto es, su propia negatividad. Como ninguna puede afirmarse sin la negatividad que la otra representa, discutimos la veracidad y los enfoques unívocos que esta historiografía pretende. Mostramos por ello, que las producciones arquitectónicas a la luz de la dialéctica "alterativa" pueden destacar la enorme complejidad que obras de esta envergadura poseen, su resonancia dialéctica que llega hasta nuestros días como parte de un proyecto político de liberación.

La primera narrativa devela la ficción de la sociedad mestiza que sustenta el valor patrimonial de estos objetos. El mestizo es un concepto colonial que invisibiliza la heterogeneidad étnica, lingüística y cultural de un territorio. Apelamos entonces al reconocimiento de las mezclas culturales parciales, las yuxtaposiciones y las coexistencias contradictorias que, interpelándose, modifican permanentemente cualquier identidad cultural. Ni siquiera lo híbrido cabe aquí; se trata de mirar la simultaneidad de las interacciones.

La segunda narrativa muestra que la evangelización, tratada como proceso logrado y finiquitado, ha sido en realidad un proceso inconcluso que hoy mantiene ese estatuto, aunque su discurso sostenga lo contrario. Las variantes del catolicismo prueban que, en el continente, esta religión ha sido reconfigurada y en muchos lugares ha quedado irreconocible. La arquitectura de las misiones es una expresión material de este complejo proceso.

La tercera narrativa sostiene que el estilo es la forma habitual de mirar la arquitectura, por lo que signa a las misiones con el conocido "barroco mestizo" o "barroco indígena". Pero más que una morfología estética, estas producciones pertenecen a un tiempo con una "forma de hacer" específica que puede decodificarse a través del *ethos*. Así, el *ethos* barroco se contrapone al estilo para llenarlo de contenido.

Y finalmente, encontramos la narrativa del artista solitario -el arquitecto- como única forma de entender un edificio. Argumentaremos que toda producción arquitectónica es producto de una interacción colectiva siempre negada, como son negadas las manos que lo construyen.

Conclusiones

En primer lugar, es importante subrayar que la historiografía arquitectónica de las misiones de la Sierra Gorda no es un relato neutral o meramente descriptivo, sino un producto profundamente marcado por el colonialismo. Esta condición colonial, originada en el siglo XVII, ha determinado la selección, omisión y valoración de los hechos históricos, privilegiando las voces de los grupos dominantes (criollos, franciscanos, militares) y silenciando a las comunidades indígenas.

Se mostró a lo largo del capítulo cómo en tres instancias históricas —la Ilustración novohispana, el proyecto criollo y la tradición hagiográfica— se han configurado las narrativas dominantes que aún hoy sostienen una visión lineal, eurocéntrica y apologética de las misiones. Estas narrativas presentan la evangelización como un proceso exitoso y acabado, idealizan el mestizaje como fusión armónica, adscriben las misiones a un estilo "barroco" desprovisto de contenido social, y mitifican la figura de Junípero Serra como arquitecto genio y protagonista único.

En suma, proponemos que la historiografía arquitectónica de las misiones sea revisada críticamente para dejar de legitimar estructuras de dominación y abrirse a interpretaciones que reconozcan la complejidad, la heterogeneidad y el carácter inconcluso de los procesos históricos y culturales en la Sierra Gorda.

Con todo, vale la pena preguntarnos si utilizar las herramientas intelectuales europeas para criticar el colonialismo europeo, no reproducen, en otro nivel, una forma de dominación epistémica. Podríamos preguntarnos entonces: ¿no sería más coherente partir de categorías de pensamiento propias de las comunidades pames o chichimecas? A ello deberemos responder que, si bien ello parece lo más efectivo para realizar el desmontaje, no es por sí mismo una garantía de descolonización. El punto no es de dónde provienen las herramientas teóricas, sino el uso que se hace de ellas y la dirección política que tienen.

Es precisamente lo que ocurre cuando se critica la figura mítica de Junípero Serra, la cual parece otorgarle un protagonismo negativo que, en el fondo, parece replicar la estructura que se denuncia. Pasamos así del "Serra héroe" a un "Serra síntoma del colonialismo", pero en ambos casos la mirada sigue fijada en el misionero, no en las comunidades que habitaron, resistieron y transformaron las misiones. Pero

como veremos, la idea tampoco es ahora privilegiar a las comunidades, sino intentar mostrar que se trata de una historia conjunta que debe poner a sus actores en un mismo plano, es decir, que uno sea más importante que el otro, sino que su interacción sea estructurante.

2. El Mestizaje y la Heterogeneidad Espacio-Temporal

*"El mestizaje no es solo un hecho biológico o cultural;
es también una categoría política de dominación.
El 'mestizo' fue creado por el colonialismo para
fracturar las comunidades originarias y crear
un estrato intermedio leal al poder blanco."*

Silvia Rivera Cusicanqui, 2010

2.1. El trance de lo mestizo

Llegar al corazón de la Sierra Gorda es una experiencia singular. Se cruza parte del bajío, un territorio semidesértico con pocas elevaciones, para ascender al macizo montañoso que alcanza los tres mil metros sobre el nivel del mar. La sinuosidad del camino refleja la cadena de cerros que se traslapan hasta perderse en el horizonte; de pronto, el contexto cambia: de la gama de terracotas y beiges se pasa a la diversidad de los verdes, y las montañas quedan veladas por paredes impenetrables de árboles.

El cambio de un ambiente ecológico a otro no puede ser más sugerente, porque la sierra difícilmente puede entenderse como una entidad homogénea. La intervención humana, que ha modificado el paisaje según las necesidades de cada región, reafirma lo sabido desde las primeras décadas después de la conquista: la Sierra Gorda es un vasto territorio donde convergen distintos pueblos y se producen interacciones políticas, económicas y sociales de la más diversa índole. Es un territorio de frontera por donde se le mire y, en consecuencia, la idea de una región unitaria delimitada por una convergencia cultural debe desecharse. La sierra es una zona de interacciones e interpelaciones.

Sin embargo, la historiografía de la región ha querido ver en ella una síntesis biocultural que conforma la narrativa de la identidad "serrana". Compuesta por una diversidad de elementos culturales que no se niegan ni rechazan entre sí, esta identidad sirve para construir una realidad que se localiza más allá de las múltiples interacciones que ahí se producen. Basta descender a la planicie donde se asienta

la misión de Santiago -hoy Jalpan de Serra- para ser testigo de la diversidad de formas sociales que han convergido y continúan haciéndolo. El pueblo ya no se traza desde el atrio de la iglesia, sino desde la sinuosidad de la carretera.



Imagen 1. Centro Histórico de Jalpan de Serra. Foto: tomada de <https://foodandpleasure.com/jalpan-de-serra-queretaro-misterioso/>

La arquitectura "barroca" promocionada turísticamente solo existe en las portadas de las cinco misiones; no se extiende a las construcciones circundantes. La morfología general es variada, aunque el núcleo conserve una arquitectura de tipo "colonial". Calles empedradas, balcones de hierro forjado, faroles y cornisas intentan sostener la *narrativa* de una identidad

"serrana" mediante la homogeneización arquitectónica. Pero fuera de ese núcleo, la arquitectura carece de regulación y se vuelve improvisada, como tantos pueblos y ciudades de este país.

En efecto, el tratamiento morfológico del núcleo alrededor de la misión de Santiago (imagen 1) se ha conservado gracias a la incorporación de Jalpan al programa turístico "Pueblos Mágicos". Si bien este programa solicita virtudes patrimoniales y recursos naturales, no puede soslayarse que el ingreso depende de gestiones políticas y económicas entre inversionistas, pobladores y grupos interesados en usufructuar la condición espacial de la localidad (Enciso, 2017). Esto fue especialmente relevante en Jalpan, pues su inclusión en la lista de Patrimonio Cultural de la Humanidad de la UNESCO en 2003 detonó el desarrollo turístico de la región.

Conviene puntualizar que la promoción de las misiones como objetos patrimoniales no tuvo solo un interés cultural; gran parte del financiamiento y apoyo para conformar el equipo de especialistas provino del interés empresarial que, desde una

década atrás, había visto el potencial turístico de la región. El primer paso fue lograr la declaración de la UNESCO y, a partir de ahí, incorporar Jalpan al programa.

Jesús Enciso González (2017) expone que en la Sierra Gorda existe desde hace décadas una intensa actividad académica. Investigadores de ciencias sociales y naturales de diversas instituciones han realizado estudios que difunden el enorme valor de la región, por lo que grupos de profesores y estudiantes han planteado objeciones al desarrollo turístico sin llegar a acuerdos que beneficien a la sierra misma. Lo paradójico es que las poblaciones tienen poca participación en las discusiones; solo están "encargadas" de proporcionar el "fondo" cultural necesario para el interés turístico. Esta última afirmación debe ponderarse, pues muchos grupos en connivencia con el empresariado, y que son parte de las mismas localidades, hacen que la división entre grupos de interés económico y la población residente sea lábil.

Es por ello que el desarrollo turístico, que depende por completo de la *narrativa* identitaria, introduzca factores que paradójicamente tienden a destruirla. La "homogeneidad" promovida incluso entre los propios pobladores se transforma por los flujos culturales que comienzan a circular. Las guías turísticas, por ejemplo, promueven el consumo del zacahuil como producto gastronómico endémico, pero en el centro es mucho más fácil encontrar comida foránea o "fast food" que el tradicional tamal. La contradicción entre tradición y modernidad se ha vuelto dominante y es ahora un marco de sentido para entender la vida del pueblo.

Así, mientras los jalpenses perciben que la integración al programa "Pueblos Mágicos" promueve su "identidad cultural", reconocen que ello no ha traído el bienestar social esperado (Enciso, 2017). Ello puede comprobarse con la alta migración de los "serranos" hacia Estados Unidos y hacia las principales ciudades del país. Los habitantes reconocen que ha habido una importante derrama económica desde que el poblado entró al programa, pero los ingresos más altos los concentran hoteles, transportes y restaurantes, algo que, de alguna forma, los habitantes sabían que ocurriría. Pero ello no se percibe como injusticia. Tal vez, consideramos, esto se deba a que en la región, como en la mayoría del país, la

naturalización del capitalismo como sistema económico dominante, es ya parte del sentido común.

Para nuestro trabajo, el interés radica en que estas lógicas de acumulación -siempre detrás de cualquier elemento narrativo- terminan produciendo interacciones culturales que modifican las formas de vida y los marcos de sentido. Enciso menciona que en Jalpan existían tradiciones olvidadas que fueron "rescatadas" por la dinámica turística, y aunque ahora se incorporen como exotismos que promueven el turismo, no puede soslayarse que generan un efecto identitario en los habitantes. Visto así, la *narrativa* de la cultura "serrana" -aún como ficción sintética- produce lógicas que modifican la realidad material:

“Además, por estar en la Sierra Gorda, muchos investigadores universitarios pusieron más énfasis en la diversidad natural e incluso en el pasado indígena. Actualmente, se empieza a revalorar como patrimonio el poblado con su vida cotidiana, así como las actividades económicas emergentes que cada vez van más de la mano de los servicios turísticos.” (Enciso, 2017, p. 222)

Las interacciones culturales fluyen a pesar de que muchos habitantes no conozcan el programa "Pueblos Mágicos" o la inclusión de la iglesia de Santiago en la lista de la UNESCO; las realidades materiales y simbólicas de la sierra han cambiado radicalmente, como ha ocurrido con la mayoría de los pueblos otrora aislados del México profundo, poblaciones que llevaban un modo de vida "tradicional" y que repentinamente se ven alteradas por su integración a la modernidad.

En la Sierra Gorda, los flujos de intercambio cultural han sido constantes mucho antes de la llegada de los españoles. Siendo territorio de frontera, convergían grupos nómadas y seminómadas con sociedades agrícolas: otomíes, tarascos, mexicas, pames y jonaces se encontraban y establecían relaciones de diverso tipo, incluida la guerra. Se trata de un enclave donde la complejidad intercultural no puede reducirse a dos matrices -la "indígena" y la "española"- como ha pretendido la visión reduccionista de la modernidad. La identidad "serrana" que hoy se promueve no se compone de la variedad de grupos y modos de vida de la misma sierra; se nos dice que encuentra su origen en la convergencia de las poblaciones

chichimecas con la cultura hispana. Esa parece ser, al menos en el discurso, la "singularidad" cultural de la región.

Por ello resulta interesante lo que Jesús Enciso (2017) expone sobre las consecuencias de la integración de Jalpan al programa "Pueblos Mágicos". Citamos en extenso:

“Respecto de las misiones franciscanas cabe mencionar que en julio de 2003 fueron inscritas en la lista de patrimonios de la humanidad de la UNESCO. Su gran valía radica en que constatan la última etapa de evangelización en México. Datan de mediados del siglo XVIII. En Jalpan hay dos de las cinco misiones establecidas en la Sierra Gorda. Quizá no sea tendencioso plantear —como lo hacen aquellas interpretaciones del encuentro de dos mundos— que las misiones son, por la dinámica del poder que supuso su construcción, la amalgama de dos universos diferentes. Incluso en la arquitectura de las iglesias está patente tal unión. En su interior conviven las simbologías indígena y europea; dioses y demonios, vírgenes y santos; a la par que águilas, jaguares y otras figuras indígenas. Éstos son detalles importantes porque definen la identidad del lugar.” (p. 221)

Como puede constatarse, el propio investigador está "dentro" de la síntesis narrativa y se convence de que la identidad "serrana" se condensa en la arquitectura de la iglesia. Pero el "barroco" de la Sierra Gorda no existe como lo expone la academia y la historiografía, y mucho menos puede definirse como una combinación conciliadora entre detalles indígenas paganos y cristianos. En todo caso, el "barroco" serrano podría definirse por la cantidad de interpelaciones e interacciones que ahí se producen; por su heterogeneidad endémica. ¿Qué puede decirse entonces de las nuevas casas que se construyen en el perímetro de la presa, con morfologías importadas de Estados Unidos o de los principales centros urbanos? (imagen 2). El "barroco" desaparece como morfología, pero estas edificaciones expresan las coexistencias, la heterogeneidad y la complejidad de un lugar de transición como la Sierra Gorda.

La "amalgama" que Enciso refiere como soporte identitario no tiene sustento material; es una narrativa "centralista" que parte de la idea de que todo el país fue



Imagen 2. Casa Azul en la Presa de Jalpan de Serra. Foto:

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=408839135510969&set=pcb.408839155510967>

conquistado, colonizado y evangelizado al mismo tiempo y bajo la misma forma que en el centro. El norte, argumenta Enrique Semo (2019), tardó casi trescientos años en ser dominado porque su sociedad "chocaba" abruptamente con la sociedad estamental española:

"La conquista del norte es la historia del intento de someter y transformar a sociedades comunitarias, igualitarias, libres de conflictos de propiedad y de clase por sociedades de Estado organizadas jerárquicamente, en las cuales el mando está en manos

de nobles, príncipes y sacerdotes teocráticos." (p. 256)

La realidad de la sierra es otra, y la heterogeneidad de sus marcos culturales y sus múltiples relaciones con los contextos no permiten que la operación sintética sea viable. La idea de un mestizaje o amalgama "serrana" está invalidada incluso por la rebeldía crónica que provocó la violencia invasora española. Existe al respecto, el testimonio de un interrogatorio a rebeldes indígenas en 1697 en el que confiesan haberse rebelado para expulsar a los españoles y exterminarlos; afirman que su retirada de las misiones se debía a que consideraban falsas las enseñanzas de los padres (Semo, 2019).

Es relativamente sencillo desarticular la *narrativa del mestizaje*, pero su potencia radica en la profundidad con que se ha enraizado en la subjetividad nacional. El mexicano promedio efectivamente se considera producto del encuentro entre dos

civilizaciones, y su "pureza" identitaria le parece real y legítima. El comentario de Enciso que transcribimos atrás sobre las misiones lo muestra a la perfección.

Pero además del turismo, existe otro aspecto que mantiene el crisol cultural de la sierra: la migración, ya una tradición en la región. No solo porque desde la época prehispánica los grupos estaban acostumbrados a sobrevivir buscando recursos, sino porque las condiciones históricas así lo determinaron. Con el avance español, los grupos culturales vieron modificado su contexto; con la evangelización, quedaron cercados en el espacio misional. A pesar de ello, la dinámica migratoria no se detuvo y sigue vigente. La pobreza, la exclusión social, la falta de empleo y apoyo gubernamental (Urbiola, 2020) son hoy las principales causas, pero el hecho de que las personas se muevan hacia otras latitudes persiste. El intercambio cultural con regiones fuera de la órbita económica, política y social de la sierra ha sido una constante y ha marcado sus múltiples dinámicas.

Los poblados tienen conexiones constantes con los principales centros urbanos del país y con ciudades de Estados Unidos donde residen trabajadores originarios de la sierra. Llama la atención que, en municipios como Amealco y Huimilpan, en la parte baja de la sierra, tenga un porcentaje mayor de desplazamiento hacia Estados Unidos que a los municipios aledaños más ricos del estado:

"Podría pensarse que el crecimiento de los municipios de Querétaro, El Marqués, Corregidora y San Juan del Río podría atraer a gran parte de la población; asimismo, los incrementos en años de instrucción les posibilitarían una mejor condición laboral. Sin embargo, es paradójico, porque, a pesar de la cercanía a los parques industriales, la reorientación económica del territorio en esos municipios no ha tenido el impacto esperado y no se puede decir que ha ayudado a mejorar sustancialmente las condiciones de vida y/o bienestar de la población en esos municipios." (Urbiola, 2020, p. 145)

Así que sigue siendo dominante la migración hacia Estados Unidos, donde la mayoría localiza trabajo bien remunerado a pesar de alejarse de su forma de vida y

sus familias¹⁸. Los trabajadores migrantes regresan para las fiestas patronales, trayendo no solo dólares sino también sintagmas culturales de los entornos donde viven. Aunados a las redes sociales y a las telecomunicaciones, la fluidez de esos sintagmas es abrumadora, y la rapidez con que se adoptan o desechan ciertos patrones puede obnubilar la conciencia de esos intercambios.

Con todo, debe reconocerse que en la sierra existe una "cultura" migrante: "formas específicas para el traslado y búsqueda de empleo, redes de apoyo en ambos países, estrategias de comunicación, así como reconocimiento en ambos municipios de la derrama económica relacionada con la migración." (Urbiola, 2020, p. 154). Ello nos explica el por qué de la tensa contradicción entre la multiplicidad de formas culturales y la narrativa de la identidad "serrana", que de hecho no está unificada ni estandarizada; por el contrario, ha sido avalada, soportada y legitimada por la *narrativa del mestizaje* difundida a nivel nacional.

¹⁸ "Aunque existe un arraigo profundo por la tierra natal, muchas mujeres (madres y abuelas) consideran que, en Estados Unidos, los hijos pueden crecer mejor, con mejores oportunidades. A partir de esa creencia, algunas mujeres expresan la posibilidad de estadías largas o permanencia definitiva de los miembros de sus familias en los Estados Unidos, aunque ello implique una responsabilidad permanente para ellas." (Urbiola, 2020, Pg. 148).

2.2. Las iteraciones de la "mezcla"

La operación sintética que ha pretendido reducir la multiplicidad y fluidez del intercambio simbólico a una sola categoría ha sido una de las acciones más importantes del colonialismo como orden de dominio. Si bien no fue una idea consciente generada por un sujeto o grupo específico, sí podemos afirmar que se trató de prácticas inscritas en la estructura social que le permiten reproducirse, legitimar y normalizar un orden colonial en la cotidianeidad y el sentido común.

La idea del mestizaje y sus iteraciones han inoculado la noción de que existen multiplicidades "puras" que pueden mezclarse. Recordemos que la cuenta-por-uno o la operación sintética son una postulación necesaria para conocer el mundo y habitarlo, pero ello no significa que las unidades conformadas tengan una forma definitiva. La unidad postulada es transitoria y se modifica al establecer relaciones con otras unidades; entonces siempre está cambiando. En este sentido, la "mezcla" -eufemismo para denominar la operación sintética- es ilusoria porque todo está continuamente "mezclándose". El hecho de que pueda postularse una mixtura como "nueva" unidad no implica su estabilidad perenne; en poco tiempo vuelve a mezclarse y por ende, cambia, pues esa es la dinámica dialéctica de la multiplicidad de multiplicidades que es "lo Real".

El mestizaje es entonces una categoría de postulación. Más que centrarnos en la "mezcla", debemos poner atención en quienes la postulan. Así, las etiquetas "mestizaje" o "mestizo" se vuelven conceptos políticos, supeditados a un contexto histórico específico. No tiene el mismo contenido en el siglo XVI, donde designaba una tipología "racial", que en el XXI, donde se entiende como "mezcla" cultural o biológica. El Diccionario de la Real Academia Española (2023) define mestizaje como:

"1. m. Cruce de razas diferentes. Sinónimos: cruce, hibridación, mezcla, combinación. 2. m. Conjunto de individuos que resultan de un mestizaje. 3. m. Mezcla de culturas distintas, que da origen a una nueva."

En primera, el término "raza" ha dejado de ser vigente porque es una categoría que sólo define una condición política dentro del orden colonial. No existen seres humanos "puros" que la definan; genéticamente todos estamos mezclados (Cavalli-Sforza, 1997). Tampoco existe una cultura "pura": desde hace milenios, las culturas están en continuo intercambio, por lo que su delimitación es una mera síntesis operativa. Enrique Semo (2019) explica que la formación del mundo colonial del capitalismo

“(...) dio lugar a una ideología, una estructura de poder y una cultura cuyos elementos cruciales fueron sobre todo en su combinación, una novedad, la producción en nuevas identidades históricas, 'indio', 'negro', 'blanco' y 'mestizo', impuestas después como las categorías básicas de las relaciones de dominación y como fundamento de una cultura de racismo.” (p. 42)

Como puede verse, la postulación de estas categorías proviene de un grupo de poder que instauraría un orden social colonial y una estructura de explotación específica. Así podemos hablar de "orden colonial": prácticas y discursos alojados en el sentido común que naturalizan esa estructura de dominio. El mestizaje no puede entenderse fuera de este orden, pues es este el que le otorga su carácter político y le da todo su sentido. Sin embargo, no por ello se trata de un orden inquebrantable u omnipresente, pues negaría cualquier acto de resistencia o fractura.

Desde luego existen argumentos que dismantelan la simplificación histórica de este proceso colonizador homogéneo. Por ejemplo, Frederick Cooper y Ann Laura Stoler (1997) sostienen que el colonialismo no fue monolítico, sino un conjunto de prácticas fragmentadas, adaptativas y contradictorias según el contexto. Si partimos de un "orden colonial" homogéneo, construimos una generalización teleológica que borra las diferencias entre procesos coloniales en distintas partes del mundo y tiempos. En el otro extremo, autores como Niall Ferguson (2003) intentan eliminar la idea de un orden colonial, afirmando que los imperios carecieron de un plan racional o estructura "lógica", buscando mostrar que la improvisación fue la forma más adecuada para estudiar los procesos coloniales. Esta idea pretende plantear un

colonialismo caótico del que nadie puede ser responsabilizado, con una evidente intención justificadora.

La perspectiva más valiosa para contrastar nuestro argumento es la de Dipesh Chakrabarty (2002), quien desde la óptica poscolonial sostiene que hablar de un "orden colonial" o lógica presenta a las sociedades colonizadas como pasivas, cuando hubo adaptación creativa, reinterpretación cultural y negociación constante del poder. Esta objeción es importante porque nuestro trabajo busca precisamente evidenciar, en la arquitectura considerada "mestiza", las reconfiguraciones, reinterpretaciones e interpelaciones que se plantearon.

Alejándonos de la revictimización y enfatizando los procesos de resistencia y reconfiguración que han modificado el rostro omnisciente de la colonia, consideramos que la categoría "orden colonial" debe entenderse como un conjunto de prácticas y discursos anidados en el sentido común que logran naturalizar la "superioridad" de la civilización europea. Dentro de ese orden deben incluirse las reinterpretaciones y adaptaciones que han diluido o subvertido las prácticas coloniales. El mestizaje forma parte de ese orden e intenta naturalizar la "superioridad" europea, que al mezclarse con la matriz indígena permitiría a esta última salir de su arcaísmo. Por eso el arte mestizo ha tenido una valoración distinta a las producciones indias, siendo la idea fundamental de la *narrativa del mestizaje* construida desde las primeras décadas del siglo XX.

Ahora bien comenzaremos nuestro análisis de esta *narrativa* partiendo del análisis del concepto de "mestizaje" y posteriormente pasaremos a sus iteraciones: la "hibridación", que ha pretendido sustituirlo dentro del cuestionamiento posmoderno; lo "ch'ixi" introducido por Silvia Rivera Cusicanqui, que propone una nueva concepción y finalmente la "criollización" de Édouard Glissant, que será nuestro como preámbulo a la conclusión. El *rasgo barroco* como categoría construida desde la dialéctica "alterativa" será nuestra propuesta explicada al final del capítulo.

2.2.1. Lo mestizo

Debemos partir de la idea ya mencionada según la cual lo mestizo es una categoría política, no biológica o racial. Si bien el primer antecedente del término apela a lo biológico, en el contexto de la Conquista de América, designa a los hijos "ilegítimos" que se asemejan al estatuto fronterizo de un "híbrido". Según Sofía Velarde (2008), "(...) en un diccionario medieval con persistencia hasta el siglo XVI la palabra *borde* proviene del latín *burdus* que significa mulo y dicese del hijo o hija nacidos fuera del matrimonio." (p. 139). El mulo, para Plinio el Viejo, era producto de dos especies diferentes que constituían una tercera, pero se trata de una nueva especie híbrida "impropia", ya que la mula no puede procrear.

Bajo esta idea, el producto entre una indígena y un español sería considerado mestizo, una postulación que traslada el concepto biológico al orden político y justifica el estatuto que ese orden exigía. Lo que trasciende es la construcción de las matrices culturales española e india como culturas "puras", pues solo así podía concebirse y justificarse la mezcla. Enrique Semo explica que, en la Península Ibérica, durante la guerra contra musulmanes y judíos, se acuñó la idea de "limpieza de sangre", que en la Conquista de América se codificaría como "raza":

"La 'limpieza de sangre' es una figura que se origina en la lucha religiosa; implica, curiosamente, que las imágenes y prácticas religiosas, la cultura, se transmiten por la 'sangre'. En el concepto de 'raza' posterior a la colonización de los aborígenes americanos, ésta es exactamente la figura; esto es, que es por determinaciones raciales por lo que los 'indios', 'negros' y 'mestizos' tienen cultura inferior o incapacidad de acceder a las culturas 'superiores'." (Semo, 2019, p. 47)

Lo mestizo condensará este sentido de "limpieza de sangre" y solo con su expansión demográfica en Latinoamérica podrá implicar una suerte de "mejora" civilizatoria. Así, en comparación con el "negro" o el "indio", el mestizo tendrá algo de la cultura "superior" que le proveerá la mitad de su herencia "blanca". El término es ya una categoría política basada en la idea de "raza", que Federico Navarrete (2018) explica "(...) debe ser entendida como una categoría social que sirve para

establecer diferencias sociales, culturales y étnicas entre los grupos humanos y para establecer relaciones de dominación entre ellos." (p. 91)

Precisamente es esta la dirección que tendrá la narrativa del mestizaje que, según Guillermo Zermeño (2005), tuvo su forma incipiente con la obra de José Vasconcelos quien inoculó la idea de un mestizo definido no biológicamente sino por encarnar la mezcla cultural. Y este fue el eje ideológico del régimen de la Revolución Mexicana, que entendió que la separación de la patria liberal contrastaba con el resto de la población (Vejar, 2007). La vida intelectual puso en marcha un "proyecto" para crear un código con el que el pueblo pudiera identificarse; así nació el "día de la raza". A partir de 1917 se celebraría cada 12 de octubre el "feliz encuentro" entre dos culturas "y el surgimiento de la tercera vía o síntesis superior del antagonismo librado entre indígenas y españoles." (Zermeño, 2005, p. 48). Alejandro Quijano lo resumía: "No somos solamente hijos de Pizarro y Cuauhtémoc, de Cortés y Atahualpa, sino frutos de algo más amplio y más bello: de la unión, hecha a través de varios siglos, de la vida americana y de la vida latina." (p. 42)

Sorprende lo diáfana que resulta la operación sintética que el gobierno postuló a través de sus intelectuales, y el enorme interés por desaparecer el binomio indígena-español como sinónimo de conflicto colonial. A finales del siglo XIX se pensaba en elevar al mestizo al ámbito de lo universal y equipararlo con el modelo europeo. Lo que décadas después Bolívar Echeverría denominaría "blanqueamiento" comenzó con esta clave conceptual:

"Molina observa que esa diferencia racial se cimentaba a su vez en diferentes orígenes y diferentes grados de evolución. Por un lado estaban los españoles en una fase más avanzada en el momento de la conquista y, por el otro, los indígenas en una fase más atrasada. Ese desfase 'produjo la superposición de la una sobre la otra, de la conquistadora sobre la conquistada' quedando la última en un grado de esclavitud. Dicho desfase sólo puede ser resuelto teóricamente por la consideración del elemento mestizo como elemento de integración y superación de la disgregación." (Zermeño, 2005, p. 52)

La concepción de una matriz cultural "superior" no pudo evitarse en la consistencia de la "raza cósmica". Durante todo el siglo XX, lo mestizo fue un sustantivo convertido en verbo que pretendía sacar del "atraso" a la población identificada aún con tradiciones indígenas. Lo mestizo evitó reconocer la parte indígena y acercarse, a través de introyecciones culturales, a las formas de vida del norte global. Lo indígena es aceptado solo si es referido al folclor y las costumbres que permiten



tampoco lo fue la búsqueda de identidad arquitectónica basada en el Estilo **Imagen 3.** Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo. Foto tomada de <https://www.mexicoescultura.com/recinto/54482/museo-casa-estudio-diego-rivera-y-frida-kahlo.html>

una identidad cohesionada.

No es extraño que en producciones artísticas y arquitectónicas la presencia explícita del rasgo "indígena" amerite la etiqueta "mestizo", pero no así para producciones importadas o reconfiguradas, como la *Sinfonía India* de Carlos Chávez o el Palacio de Bellas Artes de Adamo Boari. En ningún caso estas obras son consideradas "mestizas", como

Internacional, a pesar de incorporar elementos que esta arquitectura no incluye -

obsérvese la valla de cactus en la imagen 3-. ¿Pero por qué no aplica? Porque en la medida en que estas producciones posean un lenguaje eurocéntrico dominante, no hay necesidad de hacerlo. En cambio, si existe aparece lo indígena como rasgo dominante sí debe aplicarse la etiqueta *mestizo* para "limpiarlo". No podemos soslayar la vigencia colonial, que nos hace valorar lo desarrollado en Europa y Norteamérica como modelo a seguir en detrimento de nuestras formas culturales. Así, la etiqueta del mestizaje permite integrar lo "indígena" al lenguaje de la modernidad capitalista.

Que las misiones de la Sierra Gorda sean clasificadas como arquitectura "mestiza" significa concebirlas como productos europeos con un "toque" de cultura local. La síntesis que lo mestizo conlleva —la convivencia armónica entre matrices que son a su vez síntesis de otras— construye el discurso historiográfico como recurso político para no reconocer la heterogeneidad cultural, religiosa y política de la región, y es producto de la simplificación colonial que realiza la operación sintética.

2.2.2. Lo híbrido

Durante la mayor parte del siglo XX, el mestizaje como categoría política conservó su estatuto y significado. Gran parte de la historiografía arquitectónica lo mantuvo como soporte teórico, encontrando en él justificación para lo proyectado en el país, como en la historiografía que aquí analizamos. Después de los años ochenta, con las políticas neoliberales y la globalización cultural, la idea de un conjunto nacional homogéneo comenzó a ser cuestionada. La arquitectura dejó de justificarse en la búsqueda de identidad -que consideraba había encontrado su cenit en la síntesis barraganiana- y comenzó a explorar su integración a la "aldea global".

La historiografía arquitectónica, sin dejar de usar el mestizaje para producciones previas a la Independencia, comenzó a cuestionar la pertinencia de la categoría. Al ser complicado eliminarla por su intenso uso durante el siglo XX con el apoyo gubernamental, se optó por incorporar etiquetas del discurso posmoderno. Lo "híbrido" o lo "multicultural" tuvieron la ventaja de apoyarse en lo "políticamente correcto" para su actualización política y académica.

Johanna Lozoya, académica de la UNAM, ha sido de las pocas voces que cuestionan el mestizaje como fuente de argumentación de una identidad arquitectónica mexicana. En *Las manos indígenas de la raza española* (2010), combate la idea de un mestizaje que, reducido a un binomio, privilegia el componente indígena. Esta idea requiere un contexto específico, porque el "privilegio" del componente indígena está referido al contexto posrevolucionario que, a través de intelectuales, artistas y académicos, decidió construir la identidad mestiza con base en el pasado prehispánico. Lozoya llama "invención identitaria" o

"invención del indio" a la construcción discursiva que ese entorno posrevolucionario promovió. Según Lozoya, tanto el muralismo como las arquitecturas que usaron sintagmas prehispánicos fueron favorecidos por la historiografía porque utilizaban al "indio" como protagonista del mestizaje:

“Lo que no asumieron los críticos de la arquitectura nacional de los cincuenta, tan entusiasmados con el funcionalismo nacionalista, y no se ha ventilado en los corredores historiográficos de esta disciplina, es que la hispanofobia inherente a este particular mito sobre el mestizaje se ha nutrido del indigenismo sufriendo el imaginario hispánico el mismo proceso de devaluación histórica que a partir del siglo XIX sufriera el indio.” (p. 25)

Lozoya parece concentrarse en una discusión discursiva completamente despolitizada: si lo mestizo ha favorecido un imaginario "indigenista", en la realidad social este se reservó para las sociedades prehispánicas, no para el indígena posrevolucionario. Así que quienes promueven ese imaginario son los grupos no indígenas que marginaban las pervivencias indias, pues los indígenas sobrevivientes ni siquiera estaban enterados de ello. Lo que ha ocurrido es que ese mestizaje con vocación indígena al que apela la académica, ha utilizado y revictimizado al indígena del siglo XX, pero no para crear una "hispanofobia", sino para “blanquear” al indio.

Lo que sí es un punto fuerte de su reflexión es que el mestizaje ha sido naturalizado como binomio, no como crisol de identidades. Esto ha excluido de la historiografía muchas morfologías y tipologías arquitectónicas que merecen formar parte de ella. Si la arquitectura mexicana ha sido búsqueda de identidad, no parece justo haber obliterado la heterogeneidad de sus habitantes. Además, anidado en el sentido común, lo mestizo parece una identidad "natural", permanente y no transitoria, esencializándolo como explicación obvia de toda manifestación cultural.

La conclusión de Lozoya no evade el contexto del academicismo posmoderno: la crítica a la dicotomía que constituye el mestizaje no se traduce en una crítica a la Modernidad que todo lo sintetiza a partir de pares de oposición. La operación sintética del discurso moderno dicotomiza la realidad y luego la concilia, pero

Lozoya, en lugar de denunciar la síntesis, se perfila contra la dicotomía en sí. Concluye así que en la síntesis llamada mestizaje deberían incluirse todas las formas culturales presentes en el territorio nacional:

“Esta historiografía [la arquitectónica mexicana] establece la existencia de lo 'auténtico' (lo indio) y lo 'no auténtico' (lo hispánico) al interior de esta forma 'natural' mestiza. Teniendo el indigenismo como telón de fondo, otros grupos connacionales, como la población africana, asiática, europea o estadounidense, asentados en el país desde el siglo XIX unos, desde el XVIII otros, no son incluidos en el imaginario mestizo.” (p. 25)

Por ello, para la académica solo puede pensarse el imaginario nacional dentro de la visión multicultural que la globalización pregona, pues al ser la definición identitaria una invención narrativa, la realidad cosmopolita termina imponiéndose. Lo "híbrido" parecería en todo caso más adecuado para analizar lo que la modernización produce en Latinoamérica,

“(...) pero no como una relación de oposición entre lo tradicional y lo moderno sino, más que nada, como un movimiento de imbricación entre elementos de las culturas popular y erudita con la cultura de masas, produciéndose un nuevo movimiento, definido por él [García Canclini] a partir de la idea de 'hibridismo cultural'”. (Moebus, 2008, p. 38)

Al incluir en la "mezcla" elementos de diferentes campos -por ejemplo, cuando en los intercambios religiosos interactúan creencias no cristianas con el culto cristiano y se incorporan elementos de la cultura de masas¹⁹- nos encontramos ante lo que García Canclini llama "hibridación". De alguna manera, parece que la incidencia de un elemento ajeno al par dicotómico permite "salirse" de la operación sintética

¹⁹ En San Juan Chamula, por ejemplo, la oración dentro de un templo católico no sólo incluye el uso del tzotzil sino que además se incorporan como ofrenda productos industrializados como refrescos, papas o pastelillos.

moderna y abogar por una mezcla distinta. Sin embargo, consideramos que es un recurso ficticio porque no modifica sustancialmente el problema. Lo "híbrido" vuelve a ser una síntesis -una reconciliación-, pues debe delimitarse para reconocerse como tal. Incluso deja de ser transitorio para volverse una "fusión" permanente.

Así, la etiqueta pierde sentido porque, en determinada escala, todo es híbrido. Federico Navarrete (2018) explica que esta idea ha tomado fuerza porque, al esencializarse las identidades étnicas, ha surgido una "reacción" que insiste en que las "(...) realidades culturales contemporáneas son 'híbridas' o 'mestizas', es decir, son producto de la interacción y el intercambio entre diferentes grupos humanos con sus diferentes culturas." (p. 37). Detrás de esta idea se esconde su contrario: se mantiene la idea de una "pureza" que "(...) debió haber existido originalmente; antes de que todas las culturas fueran híbridas o mestizas, deben haber sido algo diferente: puras, no mezcladas, aisladas." (p. 37)

La diferencia de la "hibridación" con el "mestizaje" o el "sincretismo" es que, en lugar de dos matrices, se incorporarían tres o más, incluso de diferente naturaleza. Es exactamente lo mismo, pero con múltiples variables; de cualquier modo la cuenta-por-uno se realiza. El propio García Canclini no niega esta síntesis, definiendo la hibridación como "procesos socioculturales en los que [algunas] estructuras o prácticas discretas, que existían de forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas." (1990, p. XIX)

Asistimos a la iteración del concepto de mestizaje, que por su condición histórica ha dejado de ser útil como categoría taxonómica y de efecto político. Pero su contenido ha sido trasladado hacia la "hibridación" y el "multiculturalismo", recursos que actualiza la operación sintética de la modernidad capitalista y la posmodernidad académica, y que son categorías despolitizadas que igualan y estandarizan las relaciones de poder.

2.2.3. Lo Ch'ixi

Derivado de lo anterior, surge lo ch'ixi, palabra aymara que la socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2018) utiliza como metáfora política para desmontar tanto

el mestizaje promovido por el Estado moderno como la multiculturalidad posmoderna inoculada en los estudios poscoloniales: "Lo ch'ixi simplemente designa en aymara a un tipo de tonalidad gris. Se trata de un color que por efecto de la distancia se ve gris, pero al acercarnos nos percatamos que está hecho de puntos de color puro y agónico: manchas blancas y negras entreveradas." (p. 98)

A decir de la socióloga, conceptos como "mestizaje" o "hibridación" han invisibilizado la realidad de los pueblos indios, negándoles su autonomía identitaria y el control de sus recursos. El "indio" sigue siendo pensado desde una exterioridad que, pese a querer "liberarlo", busca domesticarlo y ajustarlo a patrones de "liberación".

El pensamiento de Cusicanqui es político y reconstruye sus categorías considerando cómo los conceptos producen interacciones de dominio o resistencia. Lo ch'ixi pretende socavar y explicar simultáneamente la coexistencia cultural en el proceso de subjetivación latinoamericana entre la matriz prehispánica y la europea. Dos identidades que, más que mezclarse, sobreviven en los sujetos a través de relaciones que los grupos culturales establecen entre sí. Pueden coexistir realidades distintas sin fusión ni jerarquía, e incluso interpelarse y contradecirse.

A diferencia de lo ch'ixi, donde lo negro y lo blanco existen paralela y diferenciadamente, el mestizaje quiere negar la diversidad mediante una fusión "imposible": al diluir dos matrices en una, la tercera se vuelve irreconocible. Si de un producto cultural o genético es imposible deducir las matrices de origen, la fusión es evidente; pero si pueden distinguirse elementos de las matrices originales, no hay fusión, sino una mixtura que conserva y hace coexistir fragmentos de aquellas. Esto es el arte indocristiano y el tequitqui, producciones donde se identifican las matrices de origen. Pero de ahí a concebir un arte "mestizo" fusionado hay una enorme distancia.

En términos políticos —hacia donde Rivera Cusicanqui dirige las baterías ch'ixi—, el mestizaje es una identidad que realiza una operación colonial: al pretender fusionar las matrices y crear un modelo social homogéneo, promete borrar todo hilo de continuidad con aquellas conservando sus elementos más significativos, pero en las prácticas y narrativas lo que se pretende borrar es el aporte de las culturas

indias. Contrario a lo que sostiene Johanna Lozoya -quien argumenta que el mestizaje en México ha favorecido lo "indígena"²⁰-, Rivera Cusicanqui sostiene que no hay tal favoritismo, pues basta constatar la realidad social de los pueblos indios en cualquier lugar de América Latina. La diferencia entre ambas radica en cómo se piensa lo "indígena": para Lozoya, el concepto es sinónimo de culturas precolombinas; para Cusicanqui, el "indio" es una categoría política colonial que incluso coadyuva con su autopercepción a mantener ese orden:

"(...) la situación de colonialismo interno e internalizado con respecto al mundo indio es tan profunda en Bolivia, que nos hemos convertido en artífices de nuestra propia colonización. Inconscientemente, hemos contribuido a que prosperasen los elementos fetichistas y ornamentales de la identificación con el mundo indio, y con ello hemos ayudado a transformar sus organizaciones y liderazgos en una especie de emblema compensatorio que impide a la sociedad pensar qué cosa realmente es la descolonización, y quienes somos lxs sujetxs, corporales y metafóricxs, de este proceso." (p. 12)

El "indio" que llevamos dentro es siempre el negado y el referente utilizado para justificar nuestro movimiento hacia el "blanqueamiento" occidental, hacia la negación de lo que consideramos un arcaísmo que sabotea nuestras acciones "progresistas". Por ello el mestizaje se ha convertido en un elemento identitario que niega lo indígena -salvo aquello que proporcione folclor y "tradición"- y coadyuva a sus integrantes a sentir que pueden aspirar a una identidad "occidental". En contraste, lo ch'ixi propone una tensión creativa donde las matrices culturales que intervienen en la formación de la subjetividad individual y colectiva coexisten sin negarse e interactúan sin fusionarse.

²⁰ Hemos de suponer que Lozoya se refiere al concepto de "indio" que construyeron las élites y los grupos de poder, y que, de hecho, fue incorporado en el discurso estatal posrevolucionario para tener control de las reivindicaciones identitarias. Pero si se refiere a cuestiones políticas, sociales y económicas, sobra decirlo, el "indio" nunca ha sido favorecido.

En esta misma dirección, Rivera Cusicanqui plantea su desacuerdo con la conceptualización de García Canclini, pues lo "híbrido" es una apuesta más por la síntesis, por anular la constancia de la multiplicidad. La coexistencia de múltiples unidades en contradicción perpetua parece tener mejor horizonte que la terca operación de configurar permanentemente dicha unidad. Pregunta Rivera Cusicanqui:

"¿Por qué tenemos que hacer de toda contradicción una disyuntiva? ¿Por qué tenemos que enfrentarla como una oposición irreductible? O esto o lo otro. En los hechos estamos caminando por un terreno en el cual ambas cosas se entreveran y no es necesario optar a rajatabla por lo uno o lo otro." (p. 99)

La multiculturalidad y lo híbrido han sido trampas de la operación sintética, trasladando la delimitación que antes existía para las culturas dominantes hacia las culturas entendidas como lo Otro. Aunque esa supuesta simetría no ha sido tal, porque las culturas "otras" no han tenido oportunidad de expandir sus postulados, prácticas y narrativas como sí lo han hecho las dominantes. Con la multiculturalidad ha quedado claro que estas últimas son el modelo y la referencia definitiva, pues han logrado sobreponerse a ese "ruido" cultural que pretendía alcanzarlas.

Lo que es cierto es que la absorción y subsunción de ese "ruido" ha vuelto a ocultar las voces invisibles, pues la hegemonía cultural solo exhibe aquello que le interesa y puede usar en su favor. Un ejemplo elocuente es cómo las misiones de la Sierra Gorda fueron postuladas para formar parte de la lista de Patrimonio Cultural de la Humanidad: una iniciativa impulsada por empresas privadas del sector turístico junto a un gobierno local proclive a favorecer la reproducción y acumulación de capital, que no dudaron en utilizar a la élite académica para enaltecer el legado "indígena" mientras este continúa viviendo en el olvido y la pobreza.

2.2.4. La criollización

Otra iteración de la "mezcla" se encuentra en el pensamiento del poeta martiniqués Édouard Glissant (2017), quien desarrolla los conceptos de "criollización" y "relación" para dar cuenta del intercambio cultural en un mundo plenamente intercomunicado. Para Glissant, la criollización es un intercambio cultural dinámico que no puede reducirse a una mezcla superficial, sino a la interacción profunda que transforma a las culturas involucradas sin que ninguna sea completamente dominante ni estática. Esta idea anula la "pureza" de cualquier matriz cultural, concibiéndolas fundamentalmente como "rizomas" que nunca terminan de mezclarse.

Glissant apela a tres características esenciales: la imprevisibilidad -la criollización no puede predecirse ni planificarse, contrario a las iteraciones anteriores que sí pueden predecir sus resultados-; la resistencia a la uniformidad -reconocer la heterogeneidad como inmanente y constante-; y lo relacional -las identidades culturales se definen solo en la medida en que se relacionan con las demás sin perder la riqueza de sus particularidades-. Esta última idea conecta con la oposición a la "universalidad" que formula la operación sintética, que busca imponer uniformidad a todas las variantes culturales. Glissant propone, en su lugar, la "poética de la relación", donde la diversidad y la multiplicidad son esenciales, y las formas culturales se conciben como "abiertas" a vincularse con otras.

Lo político en Glissant se desmarca de las visiones tradicionales porque emerge de la propia dinámica relacional, impredecible y transformadora de la criollización, rechazando modelos fijos de poder. Es un proceso político en sí que socava las bases del poder colonial y neocolonial, que dependen de categorías fijas. Es un rechazo completo a la operación sintética que delimita identidades para controlarlas. La opacidad es entonces el derecho del "Otro" a ser ilegible e inasimilable, inagotable, complejo e irreducible a categorías simples que permiten colonizarlo. Su idea de lo político se conecta con la "lógica del archipiélago", donde múltiples islas (identidades, culturas) se conectan a través del mar (la relación) sin centro hegemónico, formando una totalidad diversa. La apuesta no está en la toma del

poder estatal, sino en la poética como práctica de descolonización: la literatura y la poesía implican imaginar lo posible para crear las condiciones de las relaciones políticas que propone su concepto. La poética se vuelve así acto de resistencia y de creación de futuro.

2.3. La narrativa del mestizaje en la historiografía de las misiones de la Sierra Gorda

El mestizaje como instrumento narrativo en la historiografía arquitectónica aparece desde las primeras décadas del siglo XX con la búsqueda posrevolucionaria de identidad nacional. Los historiadores de arquitectura -que aún no eran tales- adoptaron rápidamente esta *narrativa* porque la historiografía en general buscaba justificar y legitimar al Estado moderno. El mestizaje permitiría construir la idea de una nación homogénea con un pasado común. Aunque no se escribió en aquel tiempo una "historia general de la arquitectura mexicana" que evidenciara este instrumento narrativo, puede observarse de manera incipiente en los textos monográficos producidos.

La *narrativa del mestizaje* se concentró con intensidad en los estudios de edificios "históricos" que comenzaban a perfilar la idea de un origen y una línea evolutiva que producía la noción de una arquitectura "mexicana". Esta narrativa no ha sido homogénea; ha pasado por variantes debido al contexto del historiador. Bajo este concepto, dividimos en tres las modalidades que se desarrollaron en la historiografía de las misiones de la Sierra Gorda: la primera, denominada "ortodoxa", concibe la mezcla cultural entre civilizaciones prehispánicas e hispánica como una fusión de la cual emerge una nueva; la segunda, que llamaremos "sustractiva", sin abandonar la idea de fusión, identifica la parte indígena como subsumida, y como un producto de la colonización y la evangelización que será "extraído" en una nueva forma; y la tercera, el "mestizaje híbrido", que apelará a la mezcla no solo de dos matrices sino de varias. Esta clasificación es arbitraria y no sigue orden cronológico sino cercanía con las definiciones descritas.

2.3.1. El mestizaje ortodoxo

Esta variante se apega al concepto de mestizaje difundido por el Estado y plantea rigurosamente la operación sintética entre lo español y lo indígena. Del corpus bibliográfico seleccionado, forman parte el *Expediente Técnico* que postuló a las

misiones a ser Patrimonio de la Humanidad (2001); el libro de José Guadalupe Ramírez (1983), el de Eduardo Loarca (1984) y el de Arminda Soria (2014). La *narrativa del mestizaje* ha sido indistinta a la temporalidad: se utilizó con fuerza en los años ochenta y se retoma en el siglo XXI, quizás sin considerar la crítica historiográfica a la modernidad, pero continúa presente en el análisis histórico arquitectónico.

Análisis aparte, habría que revisar hasta qué punto han influido en ello las dos historias más difundidas en el ámbito académico: la *Historia de la Arquitectura Mexicana* (1995) de Enrique X. de Anda y la *Historia de la Arquitectura y el Urbanismo Mexicanos* (1997) coordinada por Carlos Chanfón. Aunque en ambas se evita el término "mestizo", no pueden ocultar la narrativa en su lógica interna. De Anda construye una línea temporal que va de la arquitectura prehispánica hasta proyectos contemporáneos, sugiriendo una evolución estilística que justifica al "mestizo" como punto de arranque de un Estado que pretende borrar diferencias para alcanzar la "igualdad". Chanfón, por su parte, titula el volumen II como *El encuentro de dos universos culturales* y el III como *El surgimiento de una identidad*, que sin duda es la del mestizo. La narrativa continúa permeando la lógica histórica de nuestra "historia de la arquitectura", y los trabajos derivados de esa columna vertebral tienden a conservar la narrativa "madre".

Es sin duda ese el caso del *Expediente Técnico* (2001), documento de difusión importante por ser síntesis histórica que recoge las principales aportaciones de la historiografía analizada y por hacer converger intereses académicos y políticos. La iniciativa gubernamental, apoyada por académicos, construye la historia de las misiones en un sentido determinado. Las cartas introductorias del gobernador Ignacio Loyola Vera y de Miguel León-Portilla exponen directamente la *narrativa del mestizaje*. Loyola escribe:

“Las misiones franciscanas de San Miguel Conká, Santiago de Jalpan, Nuestra Señora de la Luz de Tancoyol, Santa María del Agua de Landa y San Francisco del Valle de Tilaco, y los pueblos en que se encuentran, constituyen un sistema misional único en América. Sus templos evocan un barroco mestizo que fusiona, en sus fachadas, el encuentro de dos universos culturales diferentes.” (p. 4)

La *narrativa* aparece al calificar el estilo arquitectónico y al reducir a dos universos culturales la riqueza sintagmática de las portadas. Más allá de reducir a dos bloques homogéneos las culturas formadas por múltiples realidades, resulta interesante que afirme con contundencia la existencia del “barroco mestizo” como producto natural de la fusión cultural.

El caso de León-Portilla es más complejo; la narrativa está más disimulada y hay fragmentos que sugieren conciencia del reduccionismo. Escribe:

“De estas misiones se conservan sus iglesias, claustros y atrios erigidos en contextos culturales y geográficos con características únicas. Desde una perspectiva histórico-cultural, marcan el encuentro definitivo, sin empleo alguno de armas, entre indios chichimecas-pames y frailes franciscanos oriundos de Mallorca, algunos con sobresaliente preparación intelectual, como el célebre Fray Junípero Serra.” (p. 6)

La idea es presentar los edificios como materializaciones de un intercambio cultural pacífico que marcaría el mestizaje como legado histórico-cultural, aunque ello niega la violencia y el despojo como método. Es en verdad un exceso argumentar que no se empleó arma alguna, pues se sabe que en realidad sí hubo violencia física y simbólica en la llamada “pacificación” de la región²¹. León-Portilla tenía

²¹ El militar José Escandón, conocido por ser el “colonizador” de la Sierra Gorda (Real Academia de la Historia, 2024), había planteado al virrey Pedro de Cebrián la colonización de la sierra, algo que este rechazó en primera instancia por la complejidad de la empresa, pero que finalmente aceptó ante las ganancias económicas y territoriales que el militar queretano le había prometido. El auditor de Guerra y Hacienda, Pedro Malo de Villavicencio le dio su apoyo, y en 1747 comenzaría el asedio. Conocido por su autoritarismo y crueldad, Escandón logró la “pacificación” en poco tiempo y abogó por entregarle los territorios y las poblaciones reducidas a los franciscanos. Con la mano dura que le caracterizó, no dudó en aniquilar a los jonaces, uno de los pueblos que más resistencia había ofrecido a la invasión española en la sierra. De hecho, el propio militar queretano se benefició de esta violencia pues se apropió de territorios productivos de los que estos grupos de cazadores-recolectores obtenían recursos para su propia sobrevivencia.

conocimiento de que el mestizaje no implica necesariamente fusión, como sugiere al escribir:

“Me limito aquí a destacar la convergencia de la mano indígena, manifiesta en la profusión de figuras de plantas, flores, mazorcas de maíz, guirnaldas, conchas, animales, monstruos, ángeles, algunos de ellos empenachados. A su lado se hallan imágenes cristianas y otros muchos símbolos religiosos, algunos profanos, como las águilas bicéfalas que devoran una serpiente, en el templo de Jalpan.” (p. 6)

El grueso del *Expediente Técnico* obedece a la línea ortodoxa. La "Declaración de significado" (p. 115) contiene rasgos identificables: la idea de conceptualizar los edificios misionales como parte del método misional responde a ese enfoque:

“Sabían los misioneros que más allá de la elocuencia de una sola figura, debían abarcar un ámbito de mayor amplitud que se saliera de la simple descripción. Era imprescindible rebasar el campo de la iconografía, ahondar en esas representaciones únicas para adentrarse en el terreno de la iconología. Debían confrontar la sensibilidad del indígena ante la construcción de su propia identidad, mezcla ahora de dos culturas distantes y próximas, para afianzar el relato que les presentaban.” (pp. 116-117)

Además, durante el auge de las misiones, las enfermedades y las afecciones emocionales generadas por el cambio de forma de vida al que fueron sometidos, diezmaron a la población chichimeca, de tal suerte que, si en Jalpan, en 1744 había 1445 habitantes, para 1762 -que es el lapso de mayor auge en las misiones- quedaban 869. Lo mismo ocurre con la misión de Tancoyol que en 1744 contaba con 650 habitantes según los registros, y para 1764 quedaban 253 pobladores. (Jackson, 2012). Según el historiador Robert Jackson (2012), la fragilidad de la población era muy probable que estuviera asociada a la distribución espacial misma, pues las epidemias ocurrieron a partir de la congregación demográfica que se hizo y no por la proliferación del virus en sí mismo. Así que, si bien no hubo armas de por medio, la estrategia de redistribución espacial y de modificación de la forma de vida pueden considerarse perfectamente como acciones de violencia que no pueden ser soslayadas. Ello sólo puede comprenderse en la lógica del uso de una *narrativa*, que como ya se explicó, forma parte del *gran Otro* que siempre opera de forma velada.

Pero la identidad del chichimeca-pame al construirse las misiones no era la de dos culturas distantes que ahora eran próximas; de hecho, no tenían noción de lo que les explicaban. El uso de la iconología más bien buscaba la instrucción religiosa, no "seducir" la sensibilidad indígena. El texto es confuso, pero revela la intención de introducir la idea de fusión cultural. El siguiente párrafo agrava el asunto:

“De ahí la necesidad de utilizar tal escritura que podría llamarse ideográfica, con textos plásticos que envolvieran el conocimiento y el pensamiento indígenas, insinuando lugares comunes a ellos y figuras atrayentes. A la función decorativa los misioneros integraron la sabiduría didáctica, y fue así como quedaron fundidos dos modelos en una simbología que de modo elocuente movió el aprecio de sus seguidores.” (p. 117)

Si se toma textualmente, fueron los misioneros quienes fusionaron los modelos culturales mediante una simbología atractiva para los nativos, negando la participación indígena o relegándola a la pasividad:

“Los misioneros enlazaron forma y contenido para estremecer de gozo las almas de los indígenas, y frente a esta suma esplendorosa se desplegaron suntuosos sermones que seguían al pie de la letra la retórica teológica y los cánones impuestos por España, pero con el carácter distintivo que les dieron los misioneros franciscanos fernandinos de la Sierra Gorda.” (p. 117)

Paradójicamente, el argumento de León-Portilla apuntaba a una conjunción en la construcción, no a que solo se tomaran elementos del modelo indio. Precisamente uno de los problemas del mestizaje como justificación de la identidad nacional es que no especifica dónde se localiza: si en la acción conjunta, en el discurso, en las intenciones o en los resultados del intento de aculturación. La ambigüedad es inmanente al concepto:

“De este largo proceso histórico y social, surgieron las cinco misiones franciscanas fernandinas de la Sierra Gorda, producto del trabajo en común y la coexistencia cultural entre los frailes franciscanos y los naturales con su medio; se manifiestan como las formas culturales únicas originadas luego de un intercambio de valores e influencias; producto de la creatividad, y las expresiones de espiritualidad y cosmovisión de ambos.” (p. 117)

En esta dirección también apunta el relato de José Guadalupe Ramírez, anclado en una narrativa que produce contradicciones explicativas. Escribe en la línea ortodoxa:

“Pero qué hermoso, admirable, venerable y perdurable el resultado: cinco templos que son la más alta y fina expresión del espíritu barroco de la conjunción de dos estirpes admirables la india y la hispana que unimismaron sus elevados sentimientos religiosos y artísticos para entregar al mundo una de sus obras estéticas más notables.” (Ramírez, 1983, p. 32)

Curiosamente, dos páginas antes, argumenta que el padre Serra

“(...) superó en mucho a la síntesis estética de toda la época indígena. (...) Fray Junípero tenía que vencer a todo un trance, a toda una civilización, a toda una cultura, pero no por la vía de la destrucción como lo hicieron en muchos casos los conquistadores, sino por la ancha vía de la sustitución pero con superación.” (p. 30).

Esto sugiere que las misiones son obras de los misioneros que superaron la arquitectura mesoamericana, suprimiendo la participación indígena. Sin embargo, más adelante reconoce:

“Hubieron de conjugarse en estos dioramas, en estos altares, dos tendencias aparentemente contradictorias; la profundidad de los dogmas y la exuberante imaginación de los realizadores de las obras que fueron principalmente los indios; allí se conjugó así el conocimiento teológico del misionero y la apasionada imaginación del indio.” (p. 32).

Esta ambivalencia recorre todo el texto, sin definirse. Lo que vale la pena resaltar es la ambivalencia que produce una *narrativa* que en el fondo carece de soporte. No lejos de ahí se encuentran también los relatos de Eduardo Loarca y Arminda Soria que utilizan el mestizaje como base. Loarca (1984) escribe:

“Por lo que ve a las misiones queretanas, debemos recordar que son del impresionante siglo XVIII y que iniciaba allí una manera diferente de misionar. Que en el crisol de la historia habían transcurrido dos siglos de mestizaje, y que se iba configurando un perfil nuevo de nuestra naciente nacionalidad. Todo lo anterior, para comprender lo que allí quedó plasmado para siempre.” (p. 16)

Aunque su texto es monográfico, ilustra la línea histórica que se buscaba perfilar. Loarca tenía la convicción de que escribir sobre las misiones conectaba la región con la *narrativa* nacional, como muestra este párrafo:

“Muy pocos años después, aquel lugar de violencia y salvajismo se convirtió en un oasis de paz, de justicia, de cultura y de bienestar social; pero, sobre todo, en un lugar donde el supremo mandamiento del amor entre los semejantes, era una feliz realidad.” (p. 14).

La *narrativa* sugiere que la llegada de los misioneros fue causa de estabilidad social, dando a entender que los indígenas carecían de cultura y paz. La síntesis del mestizaje se propone como horizonte cultural capaz de lograr relaciones armónicas. Finalmente, Arminda Soria (2014) ofrece el uso más actualizado de la *narrativa* “ortodoxa”:

“Todas y cada una son ejemplos inequívocos del mestizaje cultural evidenciado en el barroco mestizo que las caracteriza. Estas misiones fueron declaradas Patrimonio Mundial por la UNESCO gracias a la iniciativa de un grupo de distinguidos mexicanos, entre los que destaca Miguel León Portilla. Este esfuerzo de intelectuales mexicanos, dedicados a obtener la declaratoria con base en el

intercambio de valores culturales y el sincretismo de la cultura española y la prehispánica, destacó la fusión de la religión cristiana y las creencias de los pueblos indígenas." (p. 26)

2.3.2. El mestizaje sustractivo

Esta segunda variante de la *narrativa del mestizaje* difiere de la "ortodox" a en la forma en que los autores entienden la posición del indígena. Ello no significa mayor coherencia explicativa, pues persisten inconsistencias propias de la *narrativa*; lo distintivo es la conceptualización del mestizaje. Como no hay explicación explícita en los textos incluidos, la delimitación debe inferirse de sus escritos. En este apartado consideramos el libro fundacional de Monique Gustin (1969), el de Marie-Therese Réau (escrito en 1981, publicado en 1991) y el artículo de Diego Prieto Hernández (2006). Las fechas no inciden en la variante y es notable que los dos primeros sean de autoras francesas, para quienes el mestizaje opera como concepto histórico más que como parte de su desarrollo intelectual.

Monique Gustin -primera historiadora de las misiones-, parte de la idea de que los indígenas carecían de "cultura artística", pero el padre Serra "(...) consiguió un equilibrio entre misioneros e indios, un convivir armonioso que permitió la eclosión de su sensibilidad." (p. 123). La subsunción de la cultura pame a la española queda implícita, pues no hay intercambio simétrico que fundamente la fusión. El misionero enseñó al indio sus propias potencialidades, aplicando la declaración del Concilio Mexicano de 1771: "Los indios no pueden ser instruidos en la Religión Católica si primero no se les enseña a que sepan ser hombres, y vivir como tales, porque la vida espiritual presupone la vida racional." (p. 123)

El concepto de "indio" en Gustin es problemático. Aunque intenta reclamar para la cultura europea la creación de las obras, el mestizaje le sale al encuentro. En la introducción a la descripción iconográfica, dos enunciados son clave: argumenta que Serra "(...) consiguió alimentar a estas poblaciones hambrientas desde siglos." (p. 123), sin consideración civilizatoria para las etnias nómadas, y refiriéndose al arte trasplantado del altiplano, escribe: "A este arte excesivamente refinado, término

último de una civilización, se fue incorporando el trabajo del indígena, con su torpeza, su ingenuidad y su entusiasmo." (p. 133). Sorprendentemente, afirma: "Esto hace la personalidad de estas iglesias." (p. 133). ¿Es entonces la torpeza del indio lo que las hace Patrimonio de la Humanidad? Por ello el reconocimiento de la participación intelectual indígena es problemático, pues se acepta su trabajo manual, pero su contribución intelectual parece imposible para estos historiadores. Así que el mestizaje ofrece una salida: al absorber elementos de la civilización europea, es que pueden desarrollar su sensibilidad artística. Remata Gustin:

"A pesar de que ese arte fuese importado, las ideas impuestas, la técnica aprendida, los dibujos copiados, las iglesias fueron edificadas con amor. Los misioneros supieron conciliar tres siglos de civilización con algunos años de evangelización. La lozanía y la pujanza de una fe nueva rejuvenecieron el barroco de la vieja España. (...) En un estado de cosas tan frágil y tan inestable como lo eran las misiones, los franciscanos hicieron algo eterno. Y esto porque los indios participaron material y moralmente, gracias sin duda a las personalidades excepcionales de fray Junípero y de sus compañeros. Después de su salida, el equilibrio se deshizo, quizá para siempre." (p. 134)

El último enunciado es enigmático, pero queda claro que si las misiones poseen especificidad artística se debe a que los frailes adoptaron la semiótica pame. El mestizaje se produjo en los misioneros, no en los indios, que tras la partida de Serra regresaron a la "barbarie": "La decadencia fue rápida y completa. La desidia y la 'barbarie' mantenidas a raya por los franciscanos irrumpieron otra vez en la sierra." (p. 134)

Una década después, Marie Therese Réau (1991) mantiene a los misioneros como protagonistas. Aunque su concepción del mestizaje difiere -ya no es explícita la "mezcla" cultural como producto principal-, pues conserva la idea de aculturación indígena, sin reconocer que los misioneros también experimentaron aculturación mediante adaptaciones a los estatutos doctrinales. Para Réau, las misiones son producto de la tenacidad franciscana:

“(...) debe invocarse el apoyo moral y económico permanente de una institución tan importante como el Colegio de San Fernando y en especial, el celo de los misioneros, la fuerte personalidad como administradores de la mayoría de los religiosos enviados a la Sierra Gorda, quienes rápidamente supieron ganarse la confianza y el cariño de los indígenas.” (p. 327)

Como Gustin, Réau necesita exponer que los indígenas no fueron sojuzgados, sino "seducidos" por las bondades de la misión. Reconoce su participación en la construcción, pero no en igual medida que la de los frailes. Además, enfatiza la participación indígena foránea y admite la posible llegada de equipos especializados:

“Sea lo que sea, la presencia de este equipo -o de estos equipos, porque después de todo, pudieron haber llegado en varias etapas sucesivas- es un hecho certero, probado por los textos y la lógica más elemental. Las cinco iglesias fueron la obra conjugada de los padres, autores espirituales de los proyectos, del maestro de obras que aportó las soluciones técnicas capaces de realizar la obra, de artesanos calificados que ejecutaron las tareas difíciles y dirigieron la mano de obra, especializada o no, primordialmente constituida por los indios pames reunidos en las misiones.” (p. 341)

Este párrafo es crucial: Réau introduce un punto relevante no expuesto antes en la historiografía, esto es, la existencia de un conglomerado de trabajadores que cuestiona la hipótesis de los misioneros como autores únicos. Ese grupo de alarifes indígenas, mestizos y españoles constituye una forma de mestizaje cultural más diversa, no reductible a dos matrices. Aunque Réau no pretendía señalarlo, para nuestra argumentación es importante. Sin embargo, el párrafo también revela contradicciones derivadas de una definición difusa del mestizaje. Si Réau reconoce el trabajo de todas las partes, es desconcertante que descalifique la mano de obra indígena en su análisis. Por ejemplo, sobre el manto vegetal de la portada de San Miguel Concá, escribe:

“Es el resultado de la técnica utilizada por los escultores, demasiado rudimentaria para sugerir realmente la articulación de los tallos y la continuidad del motivo con la suficiente naturalidad y verosimilitud. Basta con mencionar las conexiones mal hechas, la falta de transición entre los tallos gruesos y los tallos delgados, la imperfección del enrollado de las espirales o la división de los racimos en uvas reducidas a un simple cuadriculado, para evaluar las limitadas posibilidades de los ejecutantes de esta decoración.” (p. 336)

El eurocentrismo del párrafo es evidente: ¿por qué serían "limitadas" las posibilidades de los ejecutantes si no se apegan a los cánones artísticos que la historiadora considera paradigmáticos? Incluimos a Réau en el mestizaje "sustractivo" precisamente por estos detalles constantes a lo largo de su libro; observaciones que pretenden ser inocuas pero que sostienen la convicción de que el mestizaje cultural no es simétrico, sino resultado de "civilizar" al indio.

Finalmente, Diego Prieto Hernández (2006), aunque en algunos párrafos se acerca mucho al mestizaje "ortodoxo", pero creemos encaja mejor en el "sustractivo". Al sostener el relato en la historia del padre Serra, la perspectiva indígena es soslayada y solo utilizada para argumentar el carácter morfológico de las iglesias. Escribe: "En cada una de las portadas encontramos una singular combinación entre el talento y la creatividad de los pueblos indígenas de la región, de origen pame, chichimeca jonaz, huesteco y otomí, con el empuje y la fuerza espiritual de los misioneros venidos de lejos." (p. 61). Ello contrasta con la idea subyacente en otro párrafo: "Las misiones juniperianas constituyen verdaderos centros de integración comunitaria, de solidaridad social y de un fructífero encuentro intercultural que dejó su huella en esas verdaderas joyas del barroco novohispano del siglo XVIII." (p. 60) Aunque las misiones fueron centros sociales, no puede ocultarse que esa "integración" fue una imposición cultural y religiosa que demandó la renuncia a la forma de vida de las poblaciones; que la "solidaridad" era paternalismo que subsumía la vida de los indios a lo que el misionero consideraba civilización; y que el "fructífero encuentro" fue la adopción y reconfiguración de la subjetividad de todos los actores en condiciones singulares. El uso de eufemismos para justificar un mestizaje simétrico no evita el enfoque colonialista que reconoce la labor misionera

como "salvadora" del indio²². Presentar la arquitectura como resultado de un "fructífero encuentro intercultural" refleja la idea de un mestizaje "sustractivo".

2.3.3. El mestizaje ecléctico

Según nuestro criterio taxonómico, solo un texto del corpus ilustra este tipo de mestizaje. Lo denominamos "ecléctico" porque conjuga matrices estilísticas distintas, aunque referidas al ámbito arquitectónico más que al cultural. El único texto que compone este rubro es el de los arquitectos Covarrubias y Ortiz (1985), quienes realizaron la intervención de restauración de las misiones en los años ochenta. Desde su enfoque, las misiones son una "amalgama" estilística:

“Para conocer la significación de la construcción de las misiones, entendidas éstas como un fenómeno cultural, ha sido necesario referirse a sus antecedentes: la arquitectura religiosa del siglo XVI, así como la influencia renacentista, barroca y prehispánica amalgamadas en la expresión formal de las misiones.” (Covarrubias y Ortiz, 1985, p. 46)

Pero nosotros consideramos que no existe tal "amalgama" o fusión estilística porque pueden reconocerse fácilmente los elementos arquitectónicos: la planta de cruz latina proviene del cristianismo primitivo, las capillas posas del altiplano novohispano, la portada-retablo del barroco ibérico, y muchos elementos iconográficos tienen origen indígena pame, tarasco u otomí. Que estén juntos no

²² En su libro "Hacia otra historia de América" (2018), Federico Navarrete expone una perspectiva distinta de las explicaciones meramente descriptivas y prescriptivas del cambio cultural que sufrieron los pueblos indios. Uno de ellas es la que denomina *La salvación de las almas*, narrativa que formaba parte indispensable del proceso colonial en América. Para mostrarlo, transcribe un párrafo del jesuita brasileño Antonio Vieira: "La primera y principal causa de las expediciones al sertón ha de ser la extensión de la de católica y el afán de no dejar perecer tanta multitud de almas en aquel extenso sertón del gran río de las Amazonas, para lo cual se deben hacer todas las que sean posibles, conforme al tiempo, ocasiones y capital. (...) [El objetivo de las leyes] ha de ser la salvación de tantos millares de almas que están yéndose continuamente al infierno por falta de bautismo." (Pg. 17)

significa fusión; si puede reconocerse el origen de los elementos, estamos ante una "hibridación".

Ahora bien, creemos que los autores utilizan este enfoque por su formación disciplinar, eliminando la idea del mestizaje "ortodoxo". El hilo de su relato se localiza más bien en el mestizaje "sustractivo", pues la perspectiva se centra en la travesía de los misioneros y Serra, marginando el punto de vista indígena²³. La *narrativa del mestizaje* que siguen es la de un indio que aprende y acepta elementos europeos para superar su arcaísmo. Lo que vuelve "eclectica" su concepción es que, al referirse exclusivamente a la morfología arquitectónica, amplían el origen del repertorio estilístico incorporando la dimensión temporal: ya no es solo lo hispano-europeo combinado con lo indígena como bloques homogéneos, sino que consideran diferencias internas producidas en el tiempo.

Esta incorporación temporal es una aportación historiográfica importante, pues rompe con el congelamiento conceptual que supone que un objeto arquitectónico está destinado a ser exclusivamente lo que se pensó que debía ser. Los edificios, como su contexto urbano, modifican con el tiempo sus funciones y significados, coexistiendo de múltiples formas "dentro" de su materialidad. Ya vimos que Silvia Rivera Cusicanqui denominó a esto "superficie sintagmática del presente".

No obstante, Covarrubias y Ortiz se mantienen paradójicamente en el cruce y no alcanzan a mirar lo que esta "superficie" permite. Identifican los elementos temporales como meros elementos materiales o espaciales, y la explicación se mantiene en la línea descriptiva de cualquier historia de las misiones. Escriben: "El siglo XVI resume en México elementos formales provenientes de la arquitectura

²³ La idea habitual con la que se suele contrarrestar este tipo de crítica es que, por un lado, la información con la que se cuenta es la que dejaron escrita los propios misioneros y, por tanto, no hay forma de configurar la perspectiva del indígena. Y por el otro, que las misiones poseen una morfología espacial propia del mundo europeo por lo que el problema sólo puede ser abordado desde ahí. Pero para muestra un botón: si bien la reconstrucción histórica de María Teresa Álvarez Icaza (2015) no tiene como base la parte arquitectónica de las misiones, sí llega a ellas poniendo en el centro el problema y significado de la aculturación, sin soslayar lo que significó para los pueblos indios el atroz intento de extraerles sus creencias y modo de vida.

románica, gótica e islámica, tanto en sus programas arquitectónicos, expresión formal y sistemas constructivos." (p. 46). Pero ese cruce de temporalidades solo lo explican en términos arquitectónicos: las misiones "(...) cuentan con un atrio con tres accesos, constituidos por una arcada o portada, a diferencia de los atrios del siglo XVI que tenían tres arcadas en cada caso; al centro del atrio se encuentra la cruz atrial" (p. 46). Otro ejemplo: "En los muros persisten contrafuertes adosados, que recuerdan la arquitectura románica." (p. 47).

Sobre la influencia renacentista, la identifican en la cuadrícula de algunos campanarios que poseen un "(...) carácter renacentista que pretende representar que la construcción no es de piedra y cal, sino de sillares de cantera perfectamente cortados." (p. 47). Lo mismo ocurre con la influencia barroca, reducida al uso de la columna estípite en "convivencia" con la salomónica. Pero el barroco europeo no puede reducirse a eso; los autores lo hacen porque su explicación se enfoca en los arquitectos académicos de la Ciudad de México, para después concluir que "(...) la construcción de las misiones fue hecha por frailes e indígenas, en lapsos muy cortos." (p. 49). La parte más problemática es la dedicada a la influencia prehispánica, que muestra la poca importancia otorgada a la participación indígena y lo trivial que les resulta cuando la perspectiva historiográfica tiene un fuerte sesgo eurocéntrico:

"Es de destacarse la presencia de elementos prehispánicos en todas las misiones con significados trascendentes para los indígenas; los frutos y la vegetación, como símbolos de grandeza; las águilas, los tigres y jaguares, como representación de lo sublime; los conejos, como símbolo de la embriaguez ritual; el caracol, que representa la fecundidad, el fin de una era y el principio de otra; aquí conviven dos mundos." (p. 49)

2.4. La heterogeneidad arquitectónica de las misiones

Una de las síntesis historiográficas más elaboradas y complejas de deconstruir es aquella que conjuga el mestizaje con el estilo "barroco". Tomamos como punto de inflexión la definición de Alejo Carpentier²⁴, pues representa el punto culminante de la visión latinoamericanista que se identifica con este concepto. En *La ciudad de las columnas* (1996), Carpentier analiza La Habana como símbolo del barroco americano, argumentando que el mestizaje engendra un barroquismo por definición: "Y como todo mestizaje, por proceso de simbiosis, de adición, de mezcla, engendra un barroquismo" (p. 109). Pero a nuestro entender, esta vinculación entre elementos que nada tienen que ver carece de una relación directa: el mestizaje, como fusión de dos entidades "puras" que producen una tercera, puede prescindir del abigarramiento o de la saturación que definen al barroco. El soporte de Carpentier radica en su visión latinoamericanista, en donde el mestizaje y el arte barroco se combinan como parte inmanente del proceso histórico regional.

Desde ahí, Carpentier sostiene que el barroco, más que un estilo decorativo, es parte de la esencia de la heterogeneidad cultural americana, una forma de expresar realidades complejas donde se conjugan elementos indígenas, europeos, africanos y asiáticos en algo nuevo y desbordante. Al vincular mestizaje con barroco, modifica

²⁴ La vida de Alejo Carpentier fue en sí misma "barroca": nació el 26 de diciembre de 1904 en Lausana, Suiza; fue hijo de un arquitecto francés y una profesora rusa con sólida cultura musical. Sin embargo, se consideró siempre cubano. Llegó a La Habana en 1912. Creció en un ambiente culto, dominando pronto el español y el francés. Estudió arquitectura y música, pero se dedicó al periodismo y la literatura. En los años 20 se vinculó a movimientos de vanguardia y afrocubanos. Su activismo político lo llevó a ser encarcelado en 1927. Durante su breve estancia en prisión comenzó a escribir su primera novela, ¡Écue-Yamba-Ó! Tras su liberación, se exilió en París. Trabajó en la radio y volvió a Cuba en 1943, donde realizó un viaje decisivo a Haití, visitando la Ciudadela de Sans Souci donde conocerá la historia de Henri Christopher. Esta experiencia fue la semilla de su obra maestra, *El reino de este mundo* (1949), donde plasmó su teoría de "lo real maravilloso". Tras el triunfo de la Revolución Cubana, regresó a La Habana donde ocuparía importantes cargos culturales. Murió el 24 de abril de 1980 en París, donde se desempeñaba como Embajador de Cuba. Sus restos fueron trasladados a La Habana.

por completo las definiciones habituales: el mestizaje deja de ser mezcla exclusiva de dos componentes para ser crisol de diversidad cultural; el barroco, de ser un estilo artístico producto de la exageración, pasa a ser manifestación material de ese crisol. Por esta razón, la historiografía arquitectónica posterior a mediados del siglo XX asumió con facilidad esta relación: para Monique Gustin o Manuel González Galván era ya un hecho consolidado.

Sin embargo, la idea del mestizaje "heterogéneo" no arraigó en los axiomas disciplinares; se sigue pensando en solo dos matrices y se concluye que el barroco novohispano representa la fusión entre lo español y lo indígena. En la historiografía de las misiones de la Sierra Gorda, la aportación más cercana a la heterogeneidad es la de Covarrubias y Ortiz Lajous, cuyo enfoque arquitectónico les permitió identificar la heterogeneidad estilística sin afirmar que eso las hacía barrocas. Quien sí lo hace es Javier Gómez Martínez (1997), quien en *Historicismos de la arquitectura barroca novohispana* define el barroco como yuxtaposición de tradiciones "heterogéneas". Aunque su texto no es central para nuestro trabajo, sí sintetiza las posturas eurocéntricas que le niegan singularidad al barroco novohispano. Así entonces, Gómez Martínez se esfuerza por desarticular la *narrativa del mestizaje* "ortodoxo" para reforzar lo que considera la aportación europea:

"El afán por encontrar y destacar lo propio, aun a costa de inventarlo, lleva a negar el espíritu europeo que recorre al arte novohispano en general y a su fase barroca en particular, sin darse cuenta de que ese europeísmo, fruto de un constante afán de modernización, es el que enriquece y revaloriza a las obras que lo manifiestan."
(p. 22)

Para él, el nacionalismo historiográfico mexicano obnubila la visión sobre su propia arquitectura: "Los historiadores mexicanos de hoy siguen apelando al peso de la tradición prehispánica como elemento singularizante de la arquitectura barroca, señalándolo donde no lo hay y creyéndolo fruto de la voluntad rebelde de la población indígena." (p. 38). Su argumento sostiene que el barroco novohispano, promovido por el ámbito criollo, es producto de la heterogeneidad estilística

europea, sin posibilidad alguna de aportación indígena. Las reconfiguraciones que podríamos encontrar son criollas, hechas para diferenciarse de Europa. La heterogeneidad a la que nosotros apelamos, basada en la dialéctica "alterativa" y fundamentada en las relaciones espacio-temporales de los sintagmas que componen el sistema arquitectónico, bien puede contrastar con la suya para así mostrar que los conjuntos misionales poseen una potencia política más allá de su horizonte.

2.4.1. La planta

Uno de los cuestionamientos de Gómez Martínez a la historiografía mexicana es que, aunque argumenta que la singularidad radica en la mezcla entre lo español y lo indígena, no puede demostrar arquitectónicamente dónde se identifican los rasgos "indígenas". Los elementos españoles son claros: una iglesia no formaba parte del repertorio mesoamericano, por lo que el edificio mismo es prueba del rasgo español. Pero ¿dónde identificar el elemento indígena para justificar el mestizaje "ortodoxo"? Autores como Toussaint, De la Maza o González Galván apelaron a elementos puntuales: soles, lunas, elementos zoomórficos o fitomórficos. Covarrubias y Ortiz concluyen que es la presencia de tigres, jaguares, frutos y plumajes prueba de que "conviven dos mundos".

Gómez Martínez cuestiona: "¿Qué sensibilidad indígena pudo trascender a las obras capitales del Barroco novohispano, patrocinadas y concebidas por el estamento criollo, por más que la mano de obra pudiera haber sido indígena?" (p. 36). ¿Acaso esos símbolos son realmente "indígenas" o fueron contruidos por la sociedad criolla para diferenciarse basándose en el pasado prehispánico? ¿Han sido leídos como "indígenas" por historiadores ávidos de encontrar el elemento mestizo? Sin embargo, que no tengamos prueba de cómo se incorporaron no implica que toda la producción provenga del criollismo y la Compañía de Jesús.

Tomemos la planta de San Miguel Concá (imagen 4). A simple vista no justifica mezcla alguna. Es un esquema hispano-europeo, sin elemento "indígena" identificable. Pero ¿por qué trazar una planta en cruz latina a la manera del siglo XVI? Para Gómez Martínez, el estatismo espacial del barroco novohispano no sería un "historicismo" intencionado, sino una "imposición derivada de carencias de tipo formativo" (p. 37). El esquema sería producto del desconocimiento de misioneros e

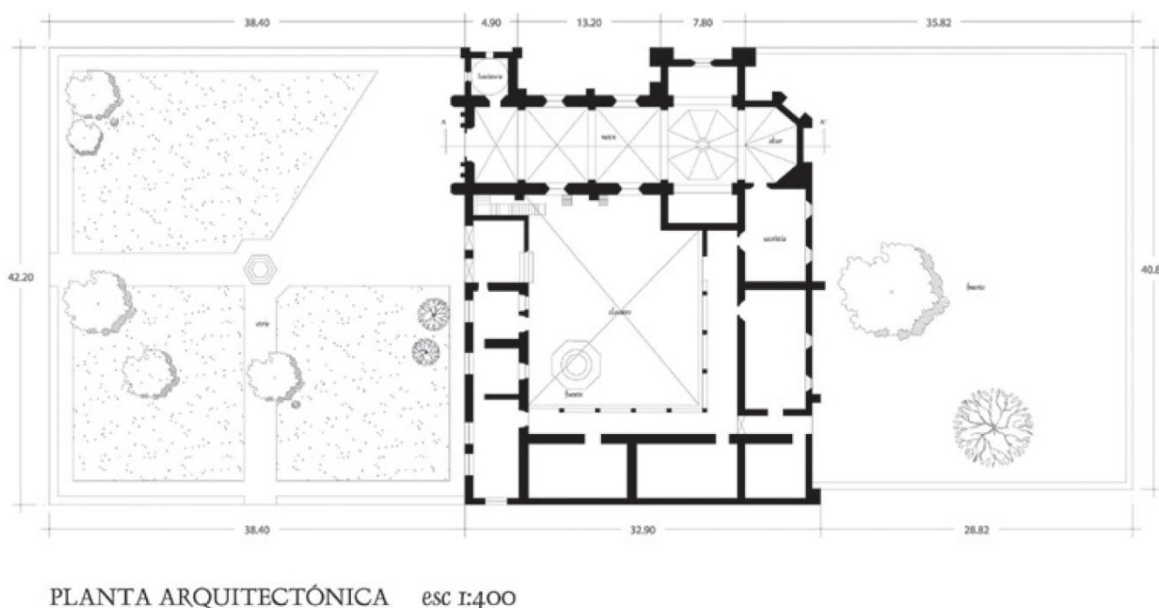


Imagen 4. Planta arquitectónica de conjunto. San Miguel Concá. Fuente: Expediente Técnico (2001) indígenas, obligados a usar lo conocido. La planta en cruz latina sería en este sentido una pervivencia, no una cualidad identitaria.

Aquí disentimos con el historiador español y con un dogma disciplinar: la fetichización del "objeto" arquitectónico. Los estatutos disciplinares convergen en afirmar que lo importante es el objeto mismo, no las personas, relegadas a segundo plano. Al objeto se le historiza, clasifica y convierte en mercancía, trasladando su valor de uso al de cambio. Pero esta operación se debe a que la operación sintética -fetichista en sí misma- concibe como unidad a un sistema de relaciones para hacerlo manejable, cercenando el nodo relacional que todo objeto arquitectónico es. La argumentación de Gómez Martínez se basa en esa síntesis reduccionista: la planta de San Miguel Concá es un dibujo abstracto que nada dice de las relaciones con los habitantes o de las relaciones sociales que posibilita; se mira como proyección ortogonal, abstracción sin salir de ahí. El nodo relacional se reifica y se

vuelve esquema espacial con "esencia" trascendente, trasplantable sin mayor problema. Así, es sencillo argumentar que un arco de medio punto es romano y que todas las culturas posteriores son deudoras. La cuenta-por-uno vuelve estáticas las clasificaciones y simplifica la realidad. Si la planta en cruz latina se reduce a "pervivencia" o "historicismo", se suprimen las especificidades que permiten la reconfiguración. Si se niega que los habitantes de Veracruz o Aconcagua hacen reconfiguraciones lingüísticas y que lo que hablan es español, asistimos a una esencialización que borra las coyunturas históricas. ¿Cómo se formó el español sino de variaciones sobre el latín? Ese es el problema de los estilos arquitectónicos: no permiten reconocer que las variaciones son constantes y que son imposibles de delimitar.

La planta en cruz latina es una unidad producto de una operación sintética, pero debemos comprenderla en su singularidad heterogénea. Aunque no contenga propiedad distinta a la abstracción "importada", sí contiene un elemento diferenciador: es una planta en cruz latina desplegada en la Sierra Gorda queretana, proyectada por sus pobladores y significada en su contexto histórico. Desprender esta complejidad —multiplicidad de resignificaciones, lecturas, experiencias y usos— es el reduccionismo del argumento del simple trasplante formal. Su heterogeneidad no es mezcla morfológica, sino aquella anclada en lo concreto, en las relaciones que esa "importación" produce y que la tornan distinta. Su reformulación permite afirmar que se trata de un esquema singular, relacionado con la sierra, sus constructores, su momento histórico, sus posibilidades técnicas y sus usos. La propuesta es dejar atrás la visión del objeto fetichizado que historiadores y arquitectos construyen y difunden.

2.4.2. Los elementos estructurales

El barroco entendido por Gómez Martínez como heterogeneidad estilística o yuxtaposición de matrices utiliza entonces la síntesis de la unidad fija para configurar un estilo definido con características delimitadas. No hay lugar para "variantes", pues tendrían un denominador común: los "historicismos" producidos

por el criollismo y la Compañía de Jesús. Cualquier otra consideración carece de validez científica. Así lo afirma sobre el trabajo de Elisa Vargas Lugo:

“Además, [la historiadora mexicana] sistematizó una larga serie de ‘variantes regionales’, unas usadas desde antiguo y otras definidas por ella misma: barroco chiapaneco, barroco popular de argamasa, barroco moreliano, barroco ecléctico (barroco oaxaqueño y barroco poblano -con portadas de cantera o con portadas talaverescas-, barroco jaliscense, barroco metropolitano, barroco estípite metropolitano, barroco guanajuatense, ultrabarroco guanajuatense, barroco tlaxcalteca, barroco queretano y barroco potosino y zacatecano. Si la historia del arte es una disciplina científica y si la ciencia se caracteriza por buscar leyes generales, la clasificación precedente, prolija casi hasta la individualización, es la mejor prueba de la falta de rigor científico que sufre este tipo de historiografía.” (Pg. 27)

Así que la reflexión que le falta al historiador español, encerrado en su profundo eurocentrismo y colonialismo académico, es que las ciencias artísticas y sociales no pueden ser idénticas a las naturales; no tienen metodologías ni objetivos similares, pues estas últimas reclaman una síntesis de "lo Real". Las ciencias humanas demandan abandonar las síntesis para la comprensión holística de los fenómenos. Muchos científicos sociales son renuentes a salir del positivismo que les configuró un mundo dicotómico de verdades y mentiras, pero esta dicotomía - forma concreta de la operación sintética- empobrece la producción de conocimiento y crea grupos de poder sostenidos en esa "verdad" universal.

Apelar a la falta de rigor científico para criticar una operación similar a la de construir un barroco definido por notas "historicistas" es la falta de argumentación de quienes se pliegan a la operación sintética para coartar la multiplicidad. Para no enfrascarnos en debates estériles, proponemos construir una idea del barroco que no llegue a la síntesis estilística que repite Vargas Lugo y que es necesaria para el barroco "historicista".

Analicemos pues, tres elementos estructurales para contrastar la heterogeneidad "historicista" de Gómez Martínez con la nuestra, mostrando por qué la fusión y el mestizaje no tienen lugar en la Sierra Gorda.

Comencemos con las bóvedas. Hay de tres tipos: de arista (Jalpan y Landa), de cañón (Tilaco) y de luneta (Tancoyol y Concá). Todas son bóvedas de estilo "románico" usadas en la Europa medieval, y aunque datan de la antigüedad romana, la expansión cristiana permitió su incorporación a la arquitectura paleocristiana. En este sentido, la bóveda de luneta en Tancoyol y Concá (imagen 5) sería, para

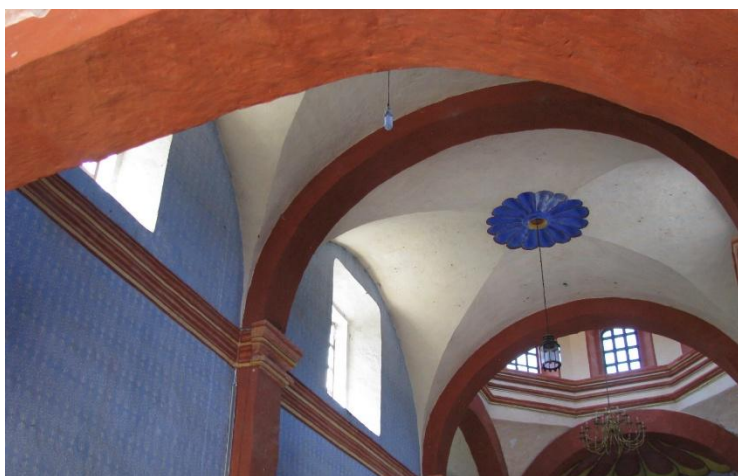


Imagen 5. Bóveda de luneta. San Miguel Concá. Foto: J. Caballero G.

Gómez Martínez, una cita de la arquitectura "románica" que los franciscanos incorporaron desde hacía siglos, asociada al principio de pobreza franciscano. Lo mismo aplicaría para la bóveda de cañón de Tilaco (imagen 6) y la de arista de Jalpan y Landa (imagen 7).

Por sí mismas, no conforman

la heterogeneidad estilística que pregona Gómez Martínez, por ello es necesario vincularlas con otras citas para llegar al barroco "historicista" que proclama. La heterogeneidad que formulamos no margina esa idea, pero agrega otro sentido: reconocemos las citas a estilos europeos, pero nos expandimos hacia la dimensión temporal —la superficie sintagmática del presente— que dinamiza estos elementos y les quita el estatuto de estabilidad taxonómica.

Si las bóvedas "románicas" están en la Sierra Gorda, no es por importación directa, sino por una secuencia temporal que impregna cada una de sus "estancias". La bóveda de luneta nace en Roma, se incorpora al paleocristiano, se funde en el románico, resurge en el Renacimiento y llega a la Nueva España con los franciscanos, erigiéndose primero en la Catedral de Texcoco. Así, la bóveda de



Imagen 6. Bóveda de cañón corrido. Iglesia de Tilaco
Landa. Fotos: J. Caballero G.



Imagen 7. Bóveda de arista. Iglesia de

luneta en Concá y Tancoyol no es una mera "cita" a un estilo, sino una superficie sintagmática del presente llena de significados históricos. Reducir su secuencia temporal a una síntesis abstracta congelada en la etiqueta "románica" elimina la profundidad del "rasgo barroco". Este sentido profundo del tiempo adquiere mayor complejidad cuando los elementos se relacionan entre sí conformando un sistema. El segundo elemento son los contrafuertes adosados en los muros laterales (imagen 8), que resisten el empuje de la bóveda. Usados desde el antiguo Egipto, evolucionan y es difícil precisar cuándo modificaron su estatuto. Cambios evidentes, -como el surgimiento del arco botarel gótico-, muestran su transformación formal. Siguiendo su rastro hacia occidente, se establecen en Roma, se trasladan con el imperio Bizantino a Constantinopla y regresan al oriente europeo durante el prerrománico. Un debate interesante en este punto es dilucidar si el Panteón de Agripa tiene contrafuertes. Y diremos que de hecho sí, pues el ancho de sus muros -de 1.50 mts de espesor- prácticamente los contiene. En cambio, la iglesia de Santa Sofía en la actual Estambul, los usa masivamente. Aquí, su definición estructural es clara, pero su morfología se configura con respecto a todo el sistema. En Mesoamérica, al no haber verticalidad, no existieron contrafuertes como tales, por lo que será con la construcción de iglesias y conventos novohispanos donde el elemento comenzará a utilizarse.

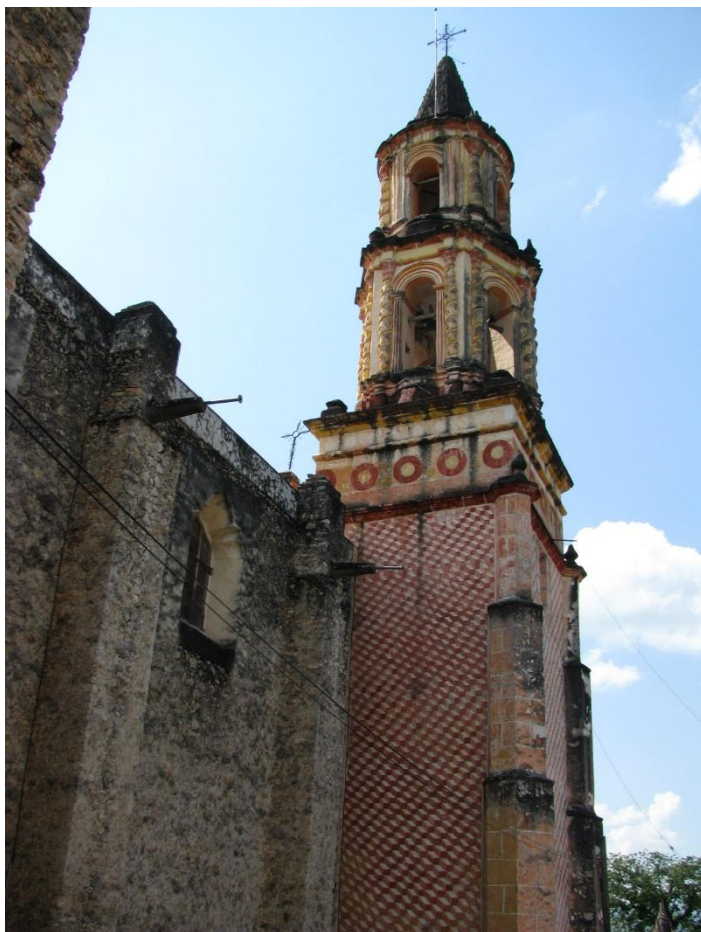


Imagen 8. Contrafuertes en la iglesia de Tancoyol. Foto: J. Caballero G.

Desde el enfoque "historicista", ¿hacia dónde referimos los contrafuertes de Tilaco, simples protuberancias adosadas al muro? ¿Al románico? ¿Al prerrománico o al estribo gótico? El problema de la heterogeneidad "historicista" es que muchos elementos usados en las misiones pertenecen a múltiples tradiciones, y la "cita" se vuelve difusa. En cambio, la heterogeneidad de la dialéctica "alterativa" permite darle continuidad al hilo histórico que yuxtapone los significados de cada "estancia" temporal. Al relacionarse con otros

elementos del sistema, configura un nodo del que emerge el "rasgo barroco".

2.4.3. La portada

Sin duda, las portadas de las iglesias de las misiones son el foco de atención en toda su historiografía, la principal evidencia para clasificarlas como pertenecientes al "barroco". Si hubieran tenido una portada austera -como la misión de Bucareli-, su clasificación sería distinta. Fuera de la ironía de la obsesión taxonómica, consideramos que si estos conjuntos pertenecen al mundo del barroco es más por su heterogeneidad espacio-temporal, esto es, por la diversidad de relaciones entre sus componentes que emergen simultáneamente en el presente, que por su riqueza iconográfica a la que se atribuye toda su potencia arquitectónica.

Deseamos conceptualizar la portada como un elemento que se relaciona con otros: el atrio, las capillas posas, la planta, la cúpula, el sotocoro o el presbiterio. La portada, en las cinco misiones, a pesar de su ensalzamiento historiográfico, es tan solo un acento formal que otorga peso al conjunto.

La especificidad de la portada en las iglesias novohispanas de los siglos XVII y XVIII encuentra su antecedente en la portada-retablo española de los siglos XV y XVI. El ejercicio hispano fue más modesto que lo realizado en Nueva España, donde se alcanzó un extremo ornamental singular (Cabello, 1989). Como su nombre indica, es una fachada principal cuyo acceso está enmarcado por una portada elaborada a manera de retablo. Además de marcar la importancia del acceso, posee una función comunicativa: exhibe el mensaje



Imagen 9. Portada-retablo en la Iglesia de Landa de Matamoros. Foto: J. Caballero G.

litúrgico y el tema al que se consagra la iglesia. La portada-retablo (imagen 9) es prácticamente una traslación del retablo del ábside hacia la parte frontal exterior para subrayar el mensaje doctrinal. Intervino el pensamiento pedagógico postridentino, pero en Nueva España fue absorbido por el dilema identitario del criollismo, convirtiéndose en una forma en que los criollos subrayaban su desarrollo artístico e intelectual, sin olvidar la transmisión del código católico.

Consideramos que la sociedad novohispana en general asimiló y resignificó el elemento. Si llegó a la Sierra Gorda, no fue precisamente por el universo criollo. Los alarifes, maestros, oficiales y misioneros habían asimilado el elemento y lo incorporaron según sus condiciones materiales y sus alcances técnicos. A diferencia

de las portadas-retablo de los centros urbanos, construidas con piedra de cantera, en la sierra fueron elaboradas con argamasa, otorgándoles una apariencia particular que, desde nuestro enfoque, les confiere su singularidad.

La heterogeneidad presente en las portadas-retablo de las misiones está signada por su profundidad histórica, aquella que aparece desde el "románico", pasando por el "gótico", llegando al "barroco" español y de ahí al novohispano. ¿No es suficiente la yuxtaposición temporal que contienen? Además de estas generalidades estilísticas, está la especificidad de la sierra: la última capa a la que se añaden las resignificaciones de cada generación. El "rasgo barroco" emerge no solo de esta multiplicidad de pliegues, sino de la relación de cada uno de ellos con el resto de los elementos del conjunto.

¿Qué significados pueden desprenderse de las relaciones entre una planta de cruz latina del "románico" que aterriza en el altiplano novohispano en el siglo XVI, se enlaza con la portada-retablo española hecha de argamasa -técnica de las capillas de Texcoco- y dialoga con las bóvedas de arista del Renacimiento? Es este pliegue el que vuelve barrocas a las misiones de la Sierra Gorda, no la abigarrada mezcla iconográfica de su portada como producto de un supuesto mestizaje.

Un último aspecto: hispanófilos como Chueca Goitia o Gómez Martínez realizan una operación interesante. Según estos autores, el "estilo" de un elemento arquitectónico sella su singularidad, es decir, una ventana en sí tiene carácter "universal" y no pertenece a una cultura o periodo específico; es digamos, "neutral", usada en muchos ámbitos y temporalidades. Lo mismo puede decirse para un arco, bóveda, muro o puerta. Según ellos, aquello que les otorgaría su singularidad es el "estilo": una ventana en forma de "T" que se asocia a la cultura maya, o si es ojival es fácil asociarla con el "gótico"; si es un cuadrado perfecto pertenece al racionalismo del siglo XX.

Así, bajo esta perspectiva, construyen el argumento "historicista" o de las "invariantes"²⁵, según el cual la "singularidad" suprimiría la especificidad espacio-



Imagen 10. Portada-retablo. Iglesia de San Francisco Tilaco. Foto: J. Caballero G.

temporal. Si aparece una ventana cuadrada en un barrio de la Ciudad de México, argumentarán que se trata de la copia del modelo "racionalista"; si tiene forma de "T", que la copia proviene de las ventanas mayas. Pero que esta ventana emerja en un barrio específico y en una temporalidad concreta les parece irrelevante. Para nosotros, esta especificidad permite construir el "rasgo barroco"; es la superficie sintagmática del presente. Aunque sea copia de un modelo universal, posee peculiaridades irrepetibles. La dialéctica "alterativa" nos permite ver

la simultaneidad entre lo universal y lo singular: no es uno u otro según se quiera ver (ventana=universal o cuadratura=racionalismo), sino una yuxtaposición relacionada, es ambos a la vez. Esa especificidad contiene la simultaneidad temporal: pasado y futuro contenidos al mismo tiempo en el elemento postulado como unidad. Una ventana en un barrio de la Ciudad de México es universal por ser ventana, particular por ser de estilo racionalista, y singular por ser esa ventana y no otra. Los tres niveles interactúan en simultaneidad y negación.

²⁵ La teoría de las "invariantes" en arquitectura, desarrollada por el historiador y arquitecto español Fernando Chueca Goitia, es un concepto fundamental en su crítica a la arquitectura moderna y su defensa de la continuidad histórica. Para Chueca, las invariantes son elementos, principios o patrones arquitectónicos que persisten a lo largo del tiempo, las culturas y los estilos, trascendiendo modas o ideologías efímeras. Representan la esencia permanente de la arquitectura como respuesta a necesidades humanas universales.

Lo que estos historiadores hacen es eliminar la singularidad y argumentar que esta es solo particular. La operación dicotómica aparece limpia, prescindiendo de cualquier relación: una dicotomía solo puede ser universal en un momento, o singular en otro. Eliminar la singularidad de un elemento niega el aporte de su historicidad y, más aún, niega la relación dialéctica entre lo singular y lo universal (pasando por lo particular). Este trinomio es precisamente el que pone en movimiento su relación con otros elementos del sistema que poseen las mismas propiedades.

De ello se desprende que las portadas de las misiones, en su historia sintagmática "profunda" en relación con los contrafuertes, la planta, la cúpula, el atrio, el contexto urbano, la sierra, los otros conjuntos misionales y, fundamentalmente, quienes los postulan "habitándolos", son elementos singulares que no pueden entenderse como similares a portadas producidas en otras regiones y temporalidades. En la Sierra Gorda no se gestaron producciones arquitectónicas como importaciones o traslaciones, sino que emergieron como producto de una condición material e histórica completamente singular.

Conclusiones

A lo largo de este capítulo hemos intentado desarticular la *narrativa del mestizaje* como categoría explicativa de las misiones de la Sierra Gorda, demostrando que su aparente naturalidad oculta una operación política profundamente colonial. El mestizaje —en sus variantes ortodoxa, sustractiva y ecléctica— no es un hecho biológico o cultural neutral, sino una síntesis impuesta que reduce la heterogeneidad espacio-temporal de la región a una ficción armónica entre dos matrices "puras": lo indígena y lo hispano. Esta operación, lejos de reconocer la complejidad de las interacciones culturales, ha servido para legitimar un orden de dominación que niega la violencia del proceso colonizador, esencializa las identidades y subordina las voces indígenas al discurso nacionalista y turístico. La revisión de las iteraciones del concepto —lo híbrido, lo ch'ixi y la criollización— evidencia que el problema de fondo no es la "mezcla" en sí, sino la pretensión de fijar lo que es inherentemente dinámico. Mientras que la hibridación reproduce la lógica sintética del mestizaje con apenas más variables, lo ch'ixi y la criollización ofrecen alternativas políticas más radicales: la primera al afirmar la coexistencia no jerárquica de matrices culturales sin fusión; la segunda al proponer una poética de la relación basada en la imprevisibilidad, la opacidad y el rechazo a toda uniformidad. Sin embargo, ninguna de estas categorías resulta enteramente adecuada para el análisis arquitectónico que estamos intentado realizar.

La crítica a la historiografía arquitectónica ha sido indispensable para mostrar cómo el mestizaje ha operado como un dispositivo de domesticación del pasado. Autores como Gustin, Réau, Ramírez o el propio *Expediente Técnico* de la UNESCO, a pesar de sus diferencias, coinciden en presentar las misiones como fruto de un "encuentro fructífero" o una "fusión armónica", cuando en realidad fueron producto de la violencia, la reconfiguración forzada de formas de vida y la asimetría radical del poder colonial. Incluso en el mestizaje sustractivo —que reconoce la mano de obra indígena— se mantiene un eurocentrismo que califica esa participación como "torpe" o "rudimentaria", revelando que la *narrativa del mestizaje* nunca ha sido simétrica.

Finalmente, el análisis de la planta, los elementos estructurales y las portadas de las misiones nos ha permitido hacer patente nuestra propuesta. Lejos de buscar "rasgos indígenas" aislados o "citas estilísticas" europeas, hemos argumentado que la heterogeneidad arquitectónica de estos conjuntos reside en su condición de "nodos relacionales": una bóveda de luneta no es una mera pervivencia del románico, sino una superficie que condensa siglos de resignificaciones; un contrafuerte no es una invariante formal, sino un elemento cuya identidad se redefine en relación con el suelo, la bóveda y el clima de la sierra; una portada-retablo no es la evidencia de un mestizaje iconográfico, sino el punto de convergencia de tradiciones constructivas, pedagogías religiosas y resistencias locales que no se disuelven en ninguna síntesis.

De esta forma, el capítulo ha demostrado que la *narrativa del mestizaje* es un obstáculo epistemológico para comprender la verdadera riqueza de las misiones de la Sierra Gorda y es precisamente el "rasgo barroco" el que devela que en estos conjuntos existe un gesto político y teórico que restituye la heterogeneidad, la conflictividad y la multidimensionalidad temporal que el discurso oficial —académico, turístico y estatal— ha sistemáticamente obliterado. Solo así podemos empezar a pensar las misiones no como monumentos a una identidad conciliada, sino como campos de fuerzas donde el pasado sigue interpelando al presente, y donde lo indígena, lo colonial y lo contemporáneo coexisten sin reconciliarse.

3. Evangelización y multiplicidad religiosa

*“Vinieron. Ellos tenían la Biblia
y nosotros teníamos la tierra.
Y nos dijeron: ‘Cierren los ojos y recen’.
Y cuando abrimos los ojos, ellos tenían la tierra
y nosotros teníamos la Biblia.”*

Eduardo Galeano, 1989

3.1. Las contradicciones espirituales en la sierra

No hay duda de que los conquistadores se quedaron con la tierra, pero ¿qué tanto la "Biblia" fue asumida abnegadamente y qué tanto se le resistió y reinterpretó? Por la cantidad de descendientes indígenas que han habitado la región, herederos del modo de vida nómada y del culto al sol y a la luna, resulta exagerado pensar que fueron sometidos por completo a la práctica de la religión católica, que simplemente aprendieron el ritual y lo asumieron. Es ingenuo creer que estas comunidades se integraron dócilmente al catolicismo.

Según el Censo de Población y Vivienda 2020 del INEGI, el 85% de la población de la Sierra Gorda se registra como católica, seguida del protestantismo con 10%, religiones indígenas con 3% -aunque muchos practicantes se identifican como católicos en los censos-, agnósticos y ateos con 2%, y el 1% restante pertenece a otros credos. Desde luego estos números son interpretables: a pesar del dominio abrumador del catolicismo, no reflejan lo que ocurre en las prácticas cotidianas. Existe evidencia cualitativa de que la evangelización no fue consumada como los números podrían sugerir. El catolicismo actual ha sido transformado parcialmente por pervivencias de religiones indígenas, distante de lo que aquel es o ha querido ser. Saber qué tanto se es católico en sentido riguroso, o qué tanto se pertenece a "nuevas" religiones, hace complejo afirmar que la evangelización haya sido finalmente consumada.

Lo cierto es que este proceso de imposición religiosa ha traspasado todas las dimensiones de la vida social en la sierra, aunque haya sido de modo conflictivo. La base del pensamiento católico ha tenido que aceptar y adaptarse a formas ontológicas que no le pertenecen, incluso modificando conceptos que la definen. Por ejemplo, entre el 5 y 6 de enero, miles de personas de diferentes regiones llegan a la misión de Santiago en Jalpan de Serra para celebrar al Santo Niño de La Mezclita, una imagen considerada "milagrosa" desde principios del siglo XX, cuya devoción ha crecido con el tiempo. El 30 de abril de 2024, la iglesia de Jalpan fue nombrada Santuario Diocesano del Santo Niño de la Mezclita, mostrando la importancia actual de esta celebración.

El culto al Santo Niño es lo que la antropología denomina "sincretismo": una combinación de dos tradiciones religiosas que produce una nueva. No es un ritual católico ni indígena que haya sobrevivido a la aculturación, sino un ritual de corte católico con rasgos del núcleo ético-mítico²⁶ de las etnias nómadas serranas. Es posible discutir hasta qué punto esto se trata de una "hibridación", pues casi todas las modalidades rituales en la sierra tienen como fondo un ritual católico modificado por creencias locales. El Santo Niño de La Mezclita está incorporado a la institucionalidad católica como representación del Niño Dios, pero con una variante singular: los peregrinos no ven la imagen como representación, sino como la divinidad misma, reminiscencia de rituales indios que veían en la materialidad de la figura a la deidad. Este traslape ontológico cuestiona que la evangelización en consecuencia, haya sido efectiva.

Nuestra posición es que el proceso de intercambio e interpelación religiosa actual tiene como fondo la evangelización, pero vinculado a las reformulaciones y reconfiguraciones de los feligreses, derivadas claro es, de las pervivencias de aquel núcleo ético-mítico. En el estudio *Religiosidad en la Sierra Gorda. Credos y*

²⁶ En la filosofía de Paul Ricoeur, el "núcleo ético-mítico" se refiere a una base de valores y símbolos que subyace a cualquier cultura, proporcionando un marco ético para la vida y la acción. Este núcleo, según Ricoeur, es interpretado y transmitido a través de mitos, rituales y símbolos, y es fundamental para la comprensión de la identidad y el sentido de la existencia de una comunidad.

creencias en Landa de Matamoros en la actualidad (2024), Jesús Iván Mora Muro y Morel Luna Morales buscaron identificar, a través de la historia oral, las prácticas y ritos religiosos predominantes. Lo que describen son prácticas cotidianas donde se percibe la yuxtaposición de creencias prehispánicas, mestizas y cristianas, que coexisten o participan en lucha intestina; la contradicción parece ser el único eje de organización.

Por ejemplo, se sabe que, desde el inicio de la evangelización, los cerros eran entidades sagradas para las etnias, por lo que no sorprende que durante la invasión las poblaciones indias colocaran cruces en lo alto de aquellos, acción vista en su momento como paganismo y que la fuerza de la costumbre terminó por validar. Hoy, cada 3 de mayo se realiza una peregrinación al Cerro de la Cruz para venerar a la Virgen de los Dolores (Mora y Luna, 2024). Otro caso es el conflicto entre prácticas de sanación y creencias cristianas, que coexisten sin chocar ni complementarse. Los investigadores entrevistaron a la curandera de Agua Zarca, Doña Evodia Chavarría Rubio, quien informó sobre remedios y plantas para enfermedades específicas: "manzanilla, epazote zorrillo, hierba del sapo, hierba del pastor, cáscara de guayaba, hierba del negro, florifundio (para el resfrío), fresno (para la viruela y males de la piel), muicle (para el calor encerrado), pemoche, malva (para los lavados de estómago) entre otras." (p. 44). A pesar de su conocimiento y práctica por más de 60 años, Doña Evodia relata que cuando un nieto enfermó gravemente, se encomendó a la Virgen de la Soledad para que le hiciera el milagro, y el niño mejoró inmediatamente (p. 44).

Esta información ha llevado a que la discusión sobre el "sincretismo" tenga dos enfoques: quienes ven un cristianismo con pervivencias prehispánicas y quienes ven una religión prehispánica disfrazada de cristianismo (Lara, 2002). Desde la dialéctica "alterativa", no nos decantamos por uno u otro, pues sería reconocer el proceso como terminado. Más bien, comprendemos que el proceso de imposición religiosa llamado "evangelización" es permanente y, de hecho, aunque ha dejado su rostro más violento, requiere continuar con el adoctrinamiento. Se trata de un proceso donde la contradicción, el intercambio, la reconfiguración, la interpelación y la adaptación definen y modifican las creencias y el culto.

Concluimos preliminarmente que el proceso de evangelización no solo tuvo resultados heterogéneos en diversas escalas, sino que él mismo tuvo que modificarse. ¿Puede decirse que la evangelización en la Sierra Gorda aún continúa? Respondemos tentativamente que sí: la presión del catolicismo en las comunidades indígenas es vigente, pero ya no puede denominarse "evangelización"; ese proceso tuvo su final, y emplearlo para describir de qué forma hoy en día se lleva a los niños al catecismo sería anacrónico. Ese proceso cambió de estrategia debido al contexto político y económico que transformó a la Nueva España en el Estado "independiente" llamado México.

Entonces como ahora, la interacción conflictiva entre una religión dominante y la multiplicidad de formas en que es interpretada se mantiene intacta. Los cruces son casi infinitos, presentándose en diferentes niveles y traslapes, dificultando determinar hasta qué punto la religión dominante impone sus condiciones. Las misiones de la sierra, como empresa de adoctrinamiento y aculturación, son ejemplo de un intento más que de un logro definitivo. En efecto, en cuanto a la arquitectura, debemos reformular los términos en que se presenta: más que evidencia del triunfo católico sobre territorio "pagano", habría que pensarlas desde el "rasgo barroco", que postularía una materialidad resuelta en la plétora de relaciones de los sintagmas en diferentes niveles y escalas. Son edificios que cambian su significado, no mantienen uno solo, como ha deseado ver la historiografía.

Así que lo que se ha utilizado en la historiografía arquitectónica es lo que denominamos *narrativa de la evangelización*, la cual configura el *relato histórico* de los conjuntos misionales como "objetos" arquitectónicos. Nos preguntamos entonces: ¿por qué ante la evidente diversidad de credos que existen en la sierra, se escribe la historia arquitectónica de las misiones como si fueran prueba material de un dominio religioso total? ¿Por qué, si se reconoce en su arquitectura sintagmas exógenos al sistema católico, se invisibiliza que esto prueba la imposibilidad de una conversión completa? La *narrativa* sin duda ha sido dominante y no solo nos ha convencido de su realidad, sino que ha sido productora de ella, es decir, se ha creado un relato bajo el cual se han guiado procesos sociales y culturales contrarios al modo de vida de las comunidades, presentándose como legítimos por la fuerza

misma de la *narrativa* que le subyace. Así, la violencia y el sojuzgamiento han sido validados por el supuesto beneficio de incorporarse al credo católico. Es difícil en efecto, negar su éxito y nivel de aceptación, que con el tiempo ha quedado naturalizado.

Quienes han historizado el proceso tienden a presentarlo como realidad consumada, especialmente si pertenecen al credo en cuestión o postulan desde ahí su marco axiológico. No obstante, insistiremos en que se trata de un proceso incompleto o fisurado, porque existe evidencia de cómo ese credo y sus prácticas se han modificado. El proceso entonces no aparece con la historiografía como tal, sino con la *narrativa* que frailes y militares comenzaron a elaborar como reportes o descripciones para justificar sus acciones:

“Así nos encontramos pasajes en que los franciscanos describían a los indios con unas costumbres denominadas 'depravadas'. A los indios de la Sierra Gorda se les dejó de explicar bajo la noción de ignorancia, para dar paso a la asociación con la rudeza del medio en el cual vivían. Para los frailes, el desconocimiento de la fe cristiana no radicaba en el desconocimiento del idioma castellano, sino a causa de una 'ociosidad de profesión'. Se decía que los indios eran 'muy atrevidos, ladrones, y a los más de ellos asesinos [cuyo origen es] la poca sujeción y ningún castigo'.”
(Ramírez Casas, 2020, p. 14)

Esta descripción data de 1800, del informe de Bernardo Ortiz al virrey, al menos tres décadas después de que Junípero Serra partiera hacia California. Ello significa que el proceso no quedó terminado en la región; aún se definía a los indígenas bajo la *narrativa* del “salvaje primitivo”. Por supuesto la contradicción pasaría desapercibida, pues la idea era mantener la presencia en la región y sostener los dividendos obtenidos. Trazaremos por tanto la genealogía de la *narrativa de la evangelización* para además de comprender por qué la historiografía pudo incorporarla sin preguntar por su pertinencia y veracidad, poner en relieve el “rasgo barroco” que las caracteriza. De hecho, sólo así podremos develar que la historiografía arquitectónica nunca quedó al margen de los procesos que han producido esos objetos, sino que formó parte inexorable de ellos.

3.2. Breve genealogía de una contradicción espiritual

La relación entre el cristianismo y la multiplicidad de creencias en la sierra tiene su origen en el momento mismo en que comienza la evangelización novohispana, aunque requiere una explicación detallada. Se trata de un proceso que no empieza parejo en todo el territorio ni en todas las poblaciones, sino que se traslapa en el tiempo y el espacio. En cada caso, los resultados son completamente distintos. En la Sierra Gorda, aunque hay intentos desde el siglo XVI, no será hasta el XVIII -casi dos siglos después- que el proceso comenzará su marcha. Incluso así, no toda la sierra se intervino simultáneamente ni todas las comunidades respondieron del mismo modo.

La relación entre el cristianismo y las creencias novohispanas estará signada por dos conceptos que hunden sus raíces en un espacio-tiempo lejano, pero resonarán en la Sierra Gorda en el siglo XVIII: el Derecho de Conquista y las Disputas de Valladolid. En ambos casos, se conformará un Otro "tácito" con el que se establecerá una relación singular. Ahora bien, esta relación -de suyo conflictiva- posee una raíz profunda que luego se diversificará, y que podrá localizarse en el momento mismo del encuentro. Serge Gruzinski, en *La guerra de las imágenes* (2012), relata que cuando Colón llegó a Cuba, le llamó la atención unas estatuas de mujeres con cabezas bien labradas, sin saber si eran objetos de culto o piezas decorativas: "¿Eran objetos de culto o piezas decorativas? 'No sé si estos tienen hermosura o adoran en ellas'. ¿Para qué servían? Y no ¿qué representaban? ¡Como si pareciera ser más urgente identificar la función que la naturaleza de la representación!" (p. 23). Lo mismo ocurrió en diciembre de 1492, cuando Colón se informó "(...) sobre lo que parecía un templo indígena: 'pensé que era templo y los llamé y dixe por señas si hazían en ella oración; dixeron que no'" (p. 24). El común denominador es que Colón ve lo que su marco cultural le permite ver; el mundo hispano-europeo como civilización "universal" que le impide ver a otra civilización como "otra"; tuvo que plantearla en sus propios términos.

Cuando Colón pregunta si en ese espacio —que interpretó como templo— hacían oración, es el momento en que una visión es trasplantada de un mundo a otro, el

instante en que el universo cristiano se sobrepone al mundo indígena, concebido desde entonces como bloque homogéneo. Enrique Dussel (1994) llama a esta acción "el encubrimiento del Otro", estableciendo una interacción dialéctica totalmente asimétrica, porque el Otro no es reconocido como tal, sino que sólo se le puede ver cubierto de *lo mismo*. ¿Qué tipo de dialéctica se establece entre términos de distinto grado? Para Dussel, la tradición dialéctica occidental —referida a Hegel y Marx— es eurocéntrica y excluyente de las voces de los oprimidos, operando desde una lógica de totalización que absorbe al "Otro" en un sistema cerrado, negando así su alteridad. Esta dinámica reflejaría la dominación colonial y la lógica del capitalismo más que una relación dialéctica, por lo que Dussel propondrá una perspectiva analéctica donde el "Otro", el oprimido, interpela éticamente a su opresor desde su vulnerabilidad. Revisaremos este punto en el capítulo final.

Con todo, no podemos estar en desacuerdo con Dussel, pero hallamos un detalle que justifica nuestra propuesta de usar la dialéctica "alterativa" en lugar de la analéctica. Dussel entiende que cuando el mundo hispano-europeo ve en los nativos su propio rostro, pero en estado "arcaico" e inferiorizado, el proceso dialéctico queda nulificado porque éste exige el reconocimiento del Otro como igual. Al no ser así, se concibe un acto de violencia donde la dialéctica desaparece. Por eso Dussel establece la necesidad de salirse de ahí, para que el Otro evite ser subsumido en el sistema "cerrado" que él considera es la perspectiva dialéctica.

Aunque la idea de Dussel tiene fundamento desde una óptica decolonial, para nosotros la asimetría de los términos no es relevante porque lo que nos interesa es la relación, independientemente de sus propiedades. Planteamos, primero, que la operación de encubrimiento que Dussel señala, fue retórica y sirvió para justificar el Derecho de Conquista, pero la realidad práctica obligó a los conquistadores a reconocer al Otro como un igual en múltiples dimensiones, reproduciendo sin remedio una relación dialéctica. Segundo, que la *narrativa* del encubrimiento, aunque no es una mera ficción —pues produce realidad—, operó como identificador colectivo y dispositivo para materializar la "superioridad" civilizatoria.

Por lo tanto, el encubrimiento que para Dussel funda la analéctica no tiene por qué negar la dialéctica, ya que esta se concentra en la relación y no en la sustancia de los términos. La valoración ética de los términos es el momento político, que surge de las condiciones materiales del contexto espacio-temporal donde se produce la relación. Nuestra idea para mantener la dialéctica unida a esa sustancia política es la dialéctica “alterativa”. En efecto, lo “alterativo” consiste en la mutua penetración de los términos: si existe un opresor y un oprimido, la anulación que el primero pretende sobre el segundo es imposible, pues este solo puede definirse en relación al segundo, y viceversa. Lo que Dussel y otros sostienen contra la dialéctica debemos reencauzarlo hacia la operación sintética o la cuenta-por-uno, que efectivamente busca subsumir las partes en una fusión conciliadora. La asimetría de los términos puede llegar a un acuerdo obliterando su consistencia, pero a la operación sintética no le interesa la relación, sino los términos que logran definirse por su medio.

La dialéctica “alterativa”, concentrada en la relación, permite identificar que en el proceso dialéctico asimétrico existen momentos donde los términos se invierten, ocasionando cambios profundos en el estatuto de cada uno. El hecho de que los hispano-europeos concibieran al indio como entidad “vacía”, irracional o alejada de la gracia de Dios, creaba en la construcción misma del argumento una relación que a la postre terminaría por trastocarlos a ellos mismos. Regresaremos a ello. Pasemos por lo pronto a analizar cómo se formó esa *relación*.

3.2.1. El Derecho de Conquista

El Derecho de Conquista hunde sus raíces en la antigüedad romana y sufrió modificaciones durante la etapa medieval. La idea fundamental era que Roma pudiera garantizar la paz y el bien común a los pueblos conquistados, y en lo posible “civilizarlos” o someterlos a la lógica romana. La idea cambió en el siglo VII en la península ibérica; según Ríos Saloma (2025), los monarcas hispanos legitimaron la apropiación del territorio bajo el argumento de recuperar para la cristiandad lo que

los musulmanes les habían "quitado". Tomar el territorio garantizaba el sometimiento de los habitantes y la exigencia del tributo.

Cuando los Reyes Católicos emprendieron la "reconquista" de Granada, pensaban no solo en ese reino sino en toda la península. Esta lógica fue trasplantada a la Nueva España, aunque allí el territorio era desconocido y sus habitantes no habían "invadido", sino que la invasión provenía de los españoles. ¿Cómo legitimar entonces el Derecho de Conquista? ¿Cómo hacer una Guerra Justa contra sus habitantes? Volveremos a ello.

Primero, es importante comprender que tanto una como otra tenían como fondo una idea de pertenencia *a priori*, es decir, desde la perspectiva hispana la península les pertenecía y eran los musulmanes los "invasores". La idea del "Otro" que surge aquí tiene más que ver con la imagen de sí mismos que con la alteridad misma, y será la tónica del orden colonial. El hispano-europeo no verá al "Otro" en su radical diferencia, sino como una abstracción especular que le devuelve su propio rostro. Con base en esa consistencia conceptual, definirá que su religión es la única verdadera y su civilización la única posible, por lo que encontrar formas de vida y religión distintas era una oportunidad de "materializar" ese espejo, dotarlo de realidad concreta y justificar la conversión de ese "Otro". El mundo, o era una representación de la civilización hispano-europea o era materia maleable para serlo. No había alternativa.

La idea del Derecho de Conquista incorpora el concepto de Guerra Justa, que velaba por el uso de la fuerza si esta lograba "establecer las condiciones de una verdadera unión entre los hombres" (Chanfón, 1997, p. 46). De raigambre agustiniana, esta idea justificaba la fuerza por un bien mayor, pero contenía la negación radical del "Otro". ¿Qué es un bien mayor? ¿Cómo definir la fraternidad? La Guerra Justa era un constructo jurídico-político para intervenir cualquier territorio que la Corona deseara, con el visto bueno de la Iglesia. Pero como toda ley que comienza siendo exclusiva de los grupos que la crean, terminó permeando al conjunto social. El Derecho de Conquista, exclusivo del pontífice y el emperador, se extendió al sentido común de las monarquías locales, que se sentían tan legítimas

de ejercerlo como la Corona misma. Esta contradicción, que representa el choque entre dos tradiciones jurídicas, fue explotada por Hernán Cortés.

Desde el siglo XIII, los reyes europeos buscaron fortalecer su poder frente a la nobleza y las ciudades, pero estas se aferraban a su autonomía respaldada por fueros o cartas pueblas. Los concejos municipales elegían sus autoridades y administraban justicia, reflejando un sistema donde el poder se compartía entre el rey y los cuerpos intermedios. La centralización se intensificó en los siglos XIV y XV, argumentando que la autoridad monárquica provenía de Dios o del interés público, lo que daba a los reyes la *auctoritas* y *potestas* para designar funcionarios que representaran su voluntad (Ríos Saloma, 2025).

El conflicto sobre quién tenía derecho a nombrar autoridades locales fue uno de los primeros desafíos del Estado moderno. En este traslape jurídico, donde las autonomías locales aún tenían fuerza, Cortés destapó hasta qué punto estaba normalizado el Derecho de Conquista fuera de las cortes. La expedición de búsqueda asignada por su capitán Diego Velázquez comenzó a concebirla como expedición de conquista; según Miralles Ostos (2001), Cortés invirtió toda su fortuna en esta empresa, pidiendo incluso préstamos cuantiosos.

Cortés sabía que no tenía derecho a ejercer el Derecho de Conquista porque no había sido nombrado por Carlos I como su representante, pero zarpó con esa meta. Aunque de hecho, su capitán, sí que podía hacerlo:

“Fue por ello que Velázquez pudo organizar la expedición para conquistar Yucatán y Cozumel, pues jurídicamente, según las Bulas Alejandrinas y el Testamento de Isabel la Católica, aquellas tierras debían ser puestas bajo la autoridad de la Corona y Velázquez, como autoridad pública, tenía la facultad para llevar a cabo la guerra en nombre del rey si los indígenas no querían someterse pacíficamente.” (Ríos Saloma, 2025)

En mayo de 1519, se constituyó el cabildo de la Villa Rica de la Vera Cruz, que nombró a Cortés su capitán general, liberándolo de la jurisdicción de Velázquez. Instalado en la tradición municipalista, Cortés construyó en sus cartas al rey un razonamiento legal que presentaba a Velázquez como contrario a los intereses del

monarca, movido por codicia, mientras que él se presentaba como verdadero servidor del rey, argumentando que su guerra era justa y legítima porque buscaba ampliar los dominios del monarca y establecer la paz. Por ello, cada vez que llegaba a una nueva población,

"(...) requería a los indígenas ante notario, es decir, les leía el Requerimiento, un texto elaborado en 1512 por el jurista Juan López de Palacios Rubios -catedrático de la Universidad de Salamanca y miembro del Consejo de Castilla- en el que se explicaba por qué los reyes de Castilla eran los legítimos señores de América y en el que se invitaba a los indígenas a someterse pacíficamente so pena de ser reducidos por la fuerza." (Ríos Saloma, 2025)

Se trata de la idea tomista: "para que haya causa justa es preciso que aquellos a quienes se ataca, hayan merecido, por una falta, el ser atacados" (Chanfón, 1997, p. 48). Esa falta era negarse al vasallaje y al reconocimiento del rey. ¿Era necesario construir este detalle jurídico-político para realizar un genocidio y apoderarse de la tierra? Incluso, ya en esa dirección de franco colonialismo, el jurista Bartolo de Sassoferrato opinaba que "los infieles nada pueden poseer, detentan sus tierras sin derecho, y, por tanto, la guerra siempre es justa contra ellos" (Joblin, 1990, en Chanfón, 1997).

Lo que debe interesarnos es cómo comenzó a construirse la relación fundamental de la *narrativa de la evangelización*. Podría parecer que, al concebir al "infiel" como un "Otro" asimétrico —alguien distinto pero con posibilidad de convertirse en católico—, no sería posible establecer alguna relación y habría que apelar a la analéctica. Pero nuestro punto es que, aunque ese "Otro" no hubiera sido una alteridad, existe una tensión relacional donde los términos se definen en torno a una interacción con diversas modalidades. Lo que nos interesa es precisamente esto, no la operación sintética que busca un marco conciliatorio que justifique el orden impuesto por el Derecho de Conquista y la "ausencia" de Dios en territorio americano. Ello implica, por tanto, que la relación entre hispano-europeo y amerindio queda naturalizada para justificar el régimen colonial.

Creemos que en las raíces del Derecho de Conquista quedó delimitado el conflicto que estaría presente en la Sierra Gorda dos siglos después. Si para la Corona y el pontificado los naturales nada podían hacer ante su lamentable condición —pues no reconocían ser servidores de la Corona y estaban alejados de Dios—, para otros sectores lo ocurrido en Nueva España planteaba otro asunto. Los frailes comenzaron a denunciar los abusos de la milicia, los despojos y masacres, presionando a Carlos V para que firmara las "Leyes de Barcelona", que reconocían la humanidad -¿alteridad?- de los indígenas americanos. Los cinco puntos básicos²⁷ de estas leyes construían al "Otro" en perfecta simetría con el conquistador, poniendo en duda la presencia misma de España en América (Chanfón, 1997). El defecto sustantivo era que los nativos no necesitaban que les definieran desde el otro lado del mar la consistencia de los términos con que participarían en esa relación. Las "Leyes de Barcelona" no tuvieron efecto, y el debate se intensificó con un sentido filosófico mucho más filosófico. Es por ello que el Derecho de Conquista dio paso a las Disputas de Valladolid.

3.2.2. Las Disputas de Valladolid

Presionado por las denuncias de los frailes sobre los abusos en Nueva España, Carlos V convocó entonces a teólogos y juristas "para definir los derechos de los españoles en la invasión del Nuevo Mundo utilizando la violencia de la guerra" (Chanfón, 1997, p. 56). Las discusiones se llevaron a cabo entre 1550 y 1551 en el Colegio de San Gregorio, en Valladolid, sede ocasional de la corte y uno de los núcleos intelectuales más importantes de la época.

Los debates confrontaron dos enfoques antagónicos sobre el Derecho de Conquista, pero no modificaban el denominador común, esto es, la concepción del

²⁷ Carlos Chanfón enumera los puntos expresados en las Leyes de Barcelona: "1. El indígena es vasallo libre de la corona de Castilla. 2. Tiene pleno derecho a la vida, la salud y la propia conservación. 3. Tiene libertad de disponer de sí mismo y de sus pertenencias. 4. Debe recibir instrucción en la religión católica. 5. Tiene pleno derecho a exigir justicia contra las injurias de españoles." (Chanfón, 1997, pg. 49).

"Otro". El conflicto, a través de sus dos tesis centrales, puede concebirse como el inicio de un proceso que llega hasta nuestros días en su forma sintética, siempre con la misma base: la definición de la otredad.

La primera postura corresponde al fraile dominico Francisco de Vitoria, quien desde su cátedra en Salamanca exponía su pensamiento sobre los derechos del indígena desde 1538. Vitoria sostenía que ni el papa ni el emperador tenían jurisdicción sobre todo el orbe; los nativos no eran culpables de infidelidad pues no conocían la religión católica ni tenían obligación de reconocer al rey, por ello los indígenas tenían derecho a la autodeterminación y eran dueños de sus territorios. No existía nada que los obligara a convertirse o a ser vasallos del rey.

Vitoria exponía que los españoles tenían derecho a viajar a las Indias, comerciar y ocupar territorios, pero sin alterar el orden y gobierno (Chanfón, 1997). Así que, si los indígenas no quisieran vivir en paz con los españoles, estos podían atacarlos. Vitoria creía que los españoles tenían derecho a la hospitalidad y el domicilio; si los indígenas negaban ese derecho, aquellos podían hacerles la guerra para "vengar la ofensa" (p. 59). Y es aquí que la postura "defensora de los derechos indios" se pliega sobre sí misma, pues Vitoria pensaba al indígena como entidad abstracta, con características adjudicadas por otros, pero no desde un conocimiento empírico. Lo pensaba similar al europeo, una igualdad que no está construida en términos simétricos, sino que más bien se pone al europeo como modelo y al indígena como su remedo.

Así que al construir un concepto de igualdad sin la voz del "Otro", subyace una inferiorización tácita. Vitoria argumentaba que "los españoles pueden asumir el mando para educar, pero sobre la base de igualdad de derechos" (p. 59). ¿Podría haber sido al revés? ¿Los indios pudieron haber educado a los españoles? Ello no estaba a discusión, porque quien manda no soporta cuestionamiento a la relación de poder establecida. Es el eco que llega del pasado cuando Henry Kissinger argumentó sobre la elección de Salvador Allende en 1970: "No veo por qué tenemos que esperar y permitir que un país se vuelva comunista debido a la irresponsabilidad de su propio pueblo." (BBC News, 2016)

Dentro de esta postura "defensora", debemos incluir a Bartolomé de las Casas, presente en Nueva España, quien había atestiguado los crímenes de los conquistadores. Aunque De las Casas parte de una otredad también construida, al menos esta no se basaba en una homologación a un modelo "universal", sino en el sufrimiento observado en la relación con los españoles. La dignidad, más allá de la libertad como constructo filosófico, enfatiza el carácter político de sus escritos que, junto con el pensamiento de Vitoria, cuestionaron la legitimidad de la Conquista. De las Casas no modifica la noción del "Otro", pero tuvo la conciencia de mirar(se) y reconocer la brutalidad de los términos que su civilización imponía en el diálogo con un "Otro" que desconocía. En pocas palabras, lograría ver en qué consistían sus propios métodos para enfrentar una condición histórica.

Del otro lado, desarrollando una postura antagónica, aparece Juan Ginés de Sepúlveda, para quien los indígenas eran seres humanos responsables de su falta de cultura, letras, leyes e instituciones, y de su paganismo que los llevaba a actos atroces como sacrificios. Por ello, era partidario de hacerles Guerra Justa, someterlos y "civilizarlos". En verdad estaba convencido de la inferioridad indígena, lo que le llevaba a concluir que eran aptos para obedecer, nacidos para ser esclavos, y por tanto, para que los españoles tuvieran el derecho a tomarlos como tales. Aquí es sencillo observar la construcción del "Otro" y su encubrimiento: se concibe al indígena como "inferior" porque no ha logrado ser como el europeo. El indio es más parecido al animal por su falta de "racionalidad" europea, aunque se reconoce que tiene alma corregible; son seres malignos por naturaleza porque están lejos de Dios y de la civilización europea.

De las Disputas de Valladolid solo diremos que no tuvieron conclusión. Las posturas de Vitoria y Sepúlveda tuvieron partidarios. La de Vitoria resonó en las universidades; la de Sepúlveda se mantuvo entre encomenderos, terratenientes y políticos interesados en hacer fortuna en Nueva España. Las Disputas no corrigieron los abusos, pero inocularon una idea sobre los indígenas que sigue discutiéndose. Carlos Chanfón (1997) argumenta que ese discurso fue positivo, pues "(...) orientó la legislación -abundantísima- en favor del indígena, y marcó la enorme diferencia entre la ocupación española y la realizada por otros países

europeos en el Nuevo Mundo. Fuera de Hispanoamérica, los indígenas fueron exterminados sin polémicas ni legislaciones ni remordimientos." (p. 56). Aunque ello pudo tener un cierto efecto positivo, también contribuyó a crear una *narrativa* sobre los indígenas que se ha mantenido casi intacta.

Por ejemplo, se ha discutido que españoles como De las Casas, Vitoria o Junípero Serra hicieron cosas favorables a los indígenas; no solo fueron piadosos, sino que cedieron ante exigencias de la Corona y la Iglesia, colocándose en posición de "protectores" o "salvadores". No creemos que ello sea menor, pero son ellos quienes han pasado a la historia, lo que reciben monumentos y biografías. En cambio, los indígenas mantuvieron su invisibilidad, y el trato como masa indiferenciada que siempre requiere ayuda. Es la misma idea que Ramírez Casas (2020) describe: una idea construida por los actores de la Sierra Gorda sobre sus habitantes para justificar su presencia y mantener intereses.

Y es esta *narrativa* simplista del indio la que el orden colonial asumirá como válida, y con la que tendrá que relacionarse, pues si bien lo indígena estuvo inicialmente constreñido a lo biológico, luego se centró en el criterio lingüístico y finalmente en el cultural, construyendo la visión actual (Bonfil Batalla, 1972): "Son indígenas quienes poseen predominio de características de cultura material y espiritual peculiares y distintas de las que hemos dado en llamar 'cultura occidental'." (Comas, 1953, en Bonfil Batalla, 1972, p. 18). Esta definición, arraigada en las sociedades latinoamericanas contemporáneas, no caracteriza al indígena por lo que es, sino por aquello que no logrará ser. La otredad, en términos de negación de la premisa central, será la forma dominante en que las sociedades modernas entablarán relación con las culturas indias. A partir de ahí, la *narrativa de la evangelización* empezará a construirse junto con esa negación.

3.2.3. ¿Paganismo o resignificación religiosa?

Así llegamos al centro del problema. Considerando cómo lo indígena comenzó a ser concebido en el horizonte colonial, resulta coherente señalar que los franciscanos no vieron en la Sierra Gorda religiones alternativas o credos institucionalizados, sino

prácticas "paganas" que indicaban el enorme "retraso" del proceso evangelizador. Como Colón ante los nativos de Cuba, no pudieron ver más allá de su propio sistema de creencias y parámetros culturales. Trasplantaron sus esquemas de pensamiento sin preguntarse si ese "Otro" era un ser diferente. La operación sintética se realizó, haciendo las simplificaciones necesarias para reproducir la vida material.

Para nuestro análisis, es necesario establecer una separación conceptual. Por un lado, están las interpretaciones de los misioneros, que construyeron una visión desde la realidad material que enfrentaban; y por el otro, están quienes construyeron el *relato histórico* de esa relación tiempo después, con los actores directos ya desaparecidos. Esta distinción es necesaria porque nuestro objeto de estudio es la historiografía de las misiones, y nos interesa cómo fue construida e inoculada en la concepción de la cultura serrana. Mantendremos presente esta separación, aunque exista una continuidad asombrosa entre ambas perspectivas. Tanto misioneros como historiadores llegaron a la misma conclusión viendo lo mismo, incluso con siglos de diferencia. ¿Por qué igualar los términos entre una religión institucionalizada como la católica y la sencillez de las creencias chichimecas basadas en la adoración del sol y la luna, concluyendo que esta última solo se explica por la "ausencia de Dios"? Se trata del efecto de la operación sintética determinada desde el "descubrimiento" civilizatorio.

Solo así es posible velar la complejidad de la idolatría -especialmente en pueblos seminómadas que carecían de espacios construidos para el culto- y suponer que la imposición de una religión institucionalizada fue relativamente sencilla. Robert H. Jackson (2012) argumenta que este proceso dista mucho de estar terminado. Desde su perspectiva, los chichimecas pame jamás fueron convencidos de incorporarse a una religión abstracta que poco les decía. Lo muestra no solo la Historia de las misiones -donde los indios desertaban con facilidad y regresaban a sus prácticas-, sino también el estatuto contemporáneo de sus creencias y costumbres. Jackson deconstruye lo que la historiografía arquitectónica afirma con obviedad: que la evangelización fue un proceso acabado y logrado que permite celebrar la espacialidad de las misiones. Además, coadyuvaron a mostrar que la religión católica no es una mera variante de la fe, sino la única posible. Por ello no

encontramos en ninguno de los textos del corpus el término "imposición" para referirse a la evangelización, ni "religión" para referirse a las prácticas pames; en su lugar, abundan eufemismos como "el proceso que salvó a miles de almas" o "los nativos pudieron conocer la verdad de Dios".

Esto evidencia que la fuerza ideológica del catolicismo no se conforma con ser comparada con la "simpleza" de una fe ingenua, justo porque tras esa convicción existe una historia soslayada, a saber, la del concepto mismo de "idolatría", usado como adjetivo peyorativo para minimizar las creencias que la Iglesia consideró "falsas". Aunque el término ha evolucionado según los contextos, nunca se ha reconocido que se trata de una noción vacía que poco explica sobre prácticas y discursos distintos al católico, ni se le reconoce como cargada de desprecio e infravaloración. Si entendemos la idolatría como adoración de ídolos, es una práctica que incluso se ha desarrollado dentro del catolicismo -el protestantismo fundamentalista ha acusado al catolicismo de "idólatra" por aceptar imágenes religiosas-. El problema no es la definición de las palabras, sino el sentido que se les ha dado en la construcción historiográfica de la Conquista y colonización novohispana. Como argumentan Víctor Ávila y Cecilia López (2020), el problema era que otros pueblos rindieran culto a dioses que, bajo ninguna razón, podían compararse con el Dios católico. Esta idea llega hasta nuestros días, pretendiendo minimizar la complejidad de que un pueblo haya elaborado una creencia sistemática sobre el mundo.

Confrontar la creencia católica con las creencias pames es relevante porque probablemente la evangelización en la Sierra Gorda no fue lo que los frailes relataron en sus informes²⁸. Es legítimo dudar, como lo hace Jackson, de que esta se haya logrado realmente y que los pames se convirtieran sin problema. Hoy la mayoría se adscribe al catolicismo, pero ello no nos dice mucho. Las creencias no suelen ser "puras" ni completamente alineadas a los estatutos; los modos y

²⁸ En los informes de 1758 y 1761, los franciscanos se muestran optimistas de los logros alcanzados. Si bien no se habla de una conversión lograda por completo, el tono del informe sí se dirige a ello.

variantes son pliegues que encubren un sintagma con otro, o se realizan prácticas que yacen fuera de la religión sin que se sepa que forman parte de ella.

El proceso de adoctrinamiento en la sierra no se hizo sobre un papel en blanco. Detrás de los pames había creencias amparadas por siglos de tradición religiosa que no se armaban como abstracción. La "idolatría" pame, como todas las religiones animistas, tiene como base la materia en sí; se adora lo tangible, no la representación o la idea sustraída. La abstracción cristiana de un Dios invisible detrás de las cosas debió parecerles un enigma, pues seguramente fue complejo transmitirles la idea de la existencia inmaterial de un ser omnisciente.

Lo que ocurrió en la sierra —como en toda América Latina— no fue un proceso de conversión, aunque esa fuera la intención y la práctica mostrara su inviabilidad, sino un proceso de yuxtaposición y mezcla, ruptura y continuidad, en constante transformación. Esa resistencia e interpelación, esa reconfiguración y reinterpretación de los sintagmas religiosos fue el contexto sobre el que fue posible levantar los espacios misionales. Es una relación en tensión y conflicto que se mantiene activa, donde la religión católica perfora los diversos sistemas de creencias mientras se reelabora a sí misma. En este sentido, la dialéctica "alterativa" permite verlo no como equilibrio de fuerzas, sino como un proceso dinámico de interpelación en la que una se introduce en la otra para reformularse y existir.

Sin embargo, en lugar de ello, se optó por la simplificación de la operación sintética, configurando la *narrativa de la evangelización* que ha construido en la historiografía la idea de un proceso logrado y sellado. La arquitectura de las misiones se explica así, partiendo de ese supuesto como un hecho consolidado, presentándose como prueba irrefutable de la Conquista Espiritual. Pero en el espacio mismo, en su arquitectura, existen rasgos y huellas que las *narrativas* que estudiamos han querido obliterar.

3.3. La narrativa de la evangelización

Como se ha expuesto, la dialéctica “alterativa” permite comprender que la síntesis realizada por la *narrativa de la evangelización* ha producido gran parte de la historiografía de las misiones de la Sierra Gorda. Se trata pues, de una *narrativa* que no emerge de la nada ni sin propósito; es una continuidad estructural que ha formado parte de la conformación ideológico-política tanto de la región serrana como de la nación misma.

Por un lado, esta *narrativa* es un producto histórico que se ha transformado aunque mantiene como dogma que el proceso de conversión religiosa no solo fue efectivo, sino también completamente necesario. Su calidad ética y moral están más allá de cualquier duda, y el culto católico se convierte en parte inmanente de la sociedad colonial que perdura hasta nuestros días. Y por el otro, muchos de los paradigmas morales y filosóficos del catolicismo han llegado a constituir el gran Otro con el que nos estructuramos en el mundo occidental.

En consecuencia, concebimos la *narrativa de la evangelización* como una síntesis que pretende diluir la compleja heterogeneidad de variantes religiosas y espirituales que deben su existencia a la relación que mantienen entre sí. Así, esta *narrativa* pretende convencernos de que los conjuntos misionales demuestran que el culto católico es concluyente, que su espacialidad no deja dudas del logro franciscano, del “rescate” de almas, y que su ornamentación evidencia la subsunción indígena al catolicismo, sin divergencias o resistencias.

Querer validar la Conquista Espiritual de los pueblos chichimecas a través de los conjuntos misionales prueba que quienes han construido esta historiografía son, primero, personas formadas dentro de la religión católica; y segundo, historiadores de arquitectura amparados por un gremio que poco ha hecho para eliminar esos sesgos. Al no existir historiadores chichimecas que den cuenta del significado de “convertirse” a un culto ajeno y del sufrimiento de abandonar siglos de tradiciones religiosas, ha sido sencillo mantener la univocidad del relato y el control del significado de los conjuntos misionales. Así, no es posible dudar del proceso de evangelización como algo benéfico sin ver las atrocidades cometidas, ni reconocer

los objetos arquitectónicos como intentos fallidos o representaciones de la resistencia; mucho menos poner en cuestión el sesgo del propio historiador.

Registrar entonces las prácticas intelectuales derivadas del orden colonial es parte primordial del objetivo de identificar una *narrativa*; mostrar que esta es un instrumento indispensable para simplificar la trama de lo múltiple y acotar las relaciones entre las cosas y las personas. Solo así es posible controlar lo que la historia -el gremio que la produce y gestiona- quiere mostrar como "verdadero" para mantener dicho orden. En este sentido, hemos de mostrar cómo la *narrativa de la evangelización* ha sido uno de los ejes desde los que se ha construido el corpus historiográfico de las misiones, y cómo pretende explicar, justificar y legitimar que las iglesias y conjuntos misionales de la sierra son prueba irrefutable de la victoria católica sobre los cultos indoamericanos.

Esta *narrativa* es más explícita en los primeros autores, por lo que hacemos una separación forzada para mostrar su cambio. Aunque en los textos más recientes aún se halla ese hilo de continuidad, también se deja de lado la "victoria de la fe" para intentar mostrar que esos objetos arquitectónicos forman parte de una historia y un orden simbólico más complejo. Ello se debe en gran parte a la sistematización del conocimiento historiográfico arquitectónico y a la formación académica especializada de los historiadores. Las apologías explícitas que "rompen" el paradigma de la ansiada "objetividad" han dado paso a explicaciones más holísticas, evitando el ensalzamiento y la simplificación inmediata.

3.3.1. Los textos fundacionales

De los doce textos seleccionados²⁹, llamamos fundacionales a los de Monique Gustin (1969) y Fernando Díaz Ramírez (1974), quienes escribieron las primeras historias arquitectónicas de las misiones. Estos textos parten de la *narrativa del mestizaje* difundida desde los años veinte, basada en la idea de un origen de la

²⁹ Se recomienda revisar la lista completa del *corpus* historiográfico seleccionado en la página 34-35.

nación mexicana donde el pasado prehispánico y el hispano confluyen. Desde luego se sustentan en una concepción positivista de la Historia, donde el historiador, con "objetividad implacable", pretende capturar el torrente de acontecimientos. Entonces, además de la *narrativa* que aquí analizamos, estos textos pretenden ser *relatos históricos* incuestionables por su rigor científico. Las licencias poéticas o muestras de asombro se formulan como recursos que supuestamente no restan objetividad.

El trabajo de Monique Gustin (1969), ya expusimos que es el texto más importante escrito sobre las misiones por ser el primero, así que a pesar de que los textos subsecuentes amplían o corrigen su información, ella sigue siendo el referente primario y es mencionada en toda la producción historiográfica. Fue la primera en investigar a fondo el contexto cultural, político y social de estos objetos arquitectónicos y sus significados iconográficos, por lo que su aportación es indiscutible; gracias a ella las misiones fueron rescatadas, valoradas e integradas al periodo final del "barroco novohispano".

Por el tono de sus sentencias, es muy probable que Gustin fuera católica. Argumenta que la construcción de las iglesias simbolizaba "el establecimiento definitivo del cristianismo" (Gustin, 1969, p. 117), afirmación sin sustento en la realidad³⁰, pero comprensible para quienes profesan el culto y quieren verlo expandido. Para ella, la doctrina católica quedó establecida y las misiones son su prueba:

"Cuando fray Junípero decidió construir una iglesia para sus catecúmenos fue el final de tres siglos dramáticos de luchas sangrientas que sólo justificaban la propagación de la fe. La iglesia de Jalpan se levantaba como prueba de la

³⁰ "El cristianismo fue una imposición de los españoles que encontró oposición en la población indígena que sólo la aceptaba por miedo o de acuerdo con sus necesidades. A la larga se creó un cristianismo nativo con características específicas. Durante el primer medio siglo después de la conquista no se puede hablar de un cristianismo indígena consolidado, sino más bien de un proceso desigual en el cual éste coexistía con los antiguos ritos." (Semo, 2019, pg. 220). Consideramos que esto tiene eco en el caso de la Sierra Gorda.

evangelización, el baluarte de la fe en la Sierra Gorda. Los indígenas construían una iglesia que había de ser la sede principal de la fe nueva que simbolizaba.” (p. 156)

Incluso justifica las atrocidades cometidas para lograr esa "propagación de la fe". Porque hemos de subrayar que las masacres y los abusos cometidos por la fuerza militar y civil hispana, fueron de la mano de la llamada “conquista espiritual”. Enrique Semo (2019) argumenta que la religión era el núcleo del sistema cultural y ético, y por lo tanto “(...) la cristianización fue una forma de la aculturación, el dominio político y en última instancia de la supeditación cultural forzada de colonialistas sobre colonizados.” (Pg. 212).

Al respecto, Gustin sostiene que la fachada de Jalpan simbolizaba la victoria de la fe sobre la idolatría (Gustin, 1969), interpretación que sugiere que las misiones fueron posibles porque el universo cultural chichimeca-pame había sido eliminado. Sin embargo, en un apartado titulado "Y todo se ha vuelto nada", Gustin afirma que después de 1770, cuando las misiones pasaron al clero secular, los indios regresaron a la sierra abandonando las misiones. Explica que tal vez los misioneros habían sido demasiado exigentes: "Material, física y moralmente los misioneros habían pedido mucho a los indios. El esfuerzo fue quizá demasiado grande, la tensión excesiva." (p. 134). Aunque no especifica en qué consistió esa exigencia, podemos deducir que fue la imposición de parámetros incomprensibles y el trabajo forzado³¹. Independientemente de ello, la adopción del catolicismo no fue completa; fue reinterpretado y reconfigurado desde los saberes y prácticas pames.

Así que la *narrativa de la evangelización* en Gustin reviste el relato de una Conquista Espiritual moral y civilizatoriamente justificada, y constituye el núcleo de la apología

³¹ “Según Palou, gracias a su participación en las frecuentes celebraciones religiosas, los pames de las cinco misiones fernandinas quedaron en corto tiempo como si fueran de cristianos muy antiguos. Obviamente hay mucho de optimismo y apología en su conclusión. No debe pasarse por alto que la realización de tan intenso programa de actividades espirituales trajo consigo un control estrecho de la rutina de los indios. Para conseguir esto, los frailes no dejaron a los indios la opción de participar o no, se trataba de obligaciones irrenunciables, el incumplimiento de la disciplina espiritual implicaba la aplicación de medidas coercitivas.” (Álvarez Icaza, 2015, Pg. 150)

hacia los misioneros. Su relato se coloca "detrás" de la hazaña franciscana como la única perspectiva con sentido. Lo experimentado por los pames no parece importarle, salvo su aportación como fuerza de trabajo. Así que cuando intenta atenuar la exageración de los cronistas que atribuyen a Serra la construcción de las iglesias, afirma: "Fray Junípero, antes de empezar las iglesias quiso primero hacer de los indios verdaderos cristianos. Por eso su obra fue duradera y hermosa. Construyó en la roca y no en la arena. Supo hacer los cimientos antes de levantar paredes." (p. 118). A los pames, Gustin no les reconoce mérito artístico:

"En cuanto a los indios ya hemos visto que su cultura artística era casi nula. Pero fray Junípero aprendió su idioma, los amó, los instruyó. Supo incitarlos a que las iglesias fuesen obra tanto de ellos como de él. Durante algunos años fray Junípero consiguió el equilibrio entre misioneros e indios, un convivir armonioso que permitió la eclosión de su sensibilidad." (p. 123)

Esta idea de "equilibrio y armonía" contrasta sobremanera con lo que argumenta Álvarez Icaza (2015):

"Los fernandinos visitaban frecuentemente las casas de los pames, de día y de noche, para ejecutar labores de vigilancia en el ámbito de lo privado, lo familiar y lo social. Además, los misioneros contaban con el apoyo de algunos hombres de armas para garantizar su seguridad y para tener posibilidades de mantener el orden en caso de insubordinación. La obligatoriedad de los preceptos religiosos estaba fuera de duda, los religiosos advertían a los indios sobre la aplicación de castigos a quienes no los acataran." (Pg. 142).

Aunque hay cuarenta y seis años de diferencia entre ambos textos, el de Gustin sirvió como referencia para la declaración de las misiones como Patrimonio de la Humanidad en 2003, y no se trata de un texto inocuo ni de una narrativa "superada"; sigue siendo el documento histórico más importante sobre la arquitectura de las misiones.

El otro texto fundacional es el de Fernando Díaz Ramírez (1974), publicado con apoyo del Estado de Querétaro, lo que lo vuelve un libro "oficialista". Díaz construye una apología a Junípero Serra para explicar cómo fue posible levantar iglesias majestuosas en un paraje alejado. Explica que para congregar a los indios era necesario primero convertirlos en "hombres":

“Para lograr congregar a los indios, es preciso ayudarles a lograr su sustento, pues ellos se dispersan y bajan del monte a cometer depredaciones tan solo porque tienen hambre. Los indios no podrán ser buenos cristianos sin antes enseñarles a vivir como hombres, pues la vida espiritual presupone la racional.” (Díaz, 1974)

Señalar el racismo y desprecio hacia los pueblos originarios no sería anacrónico si esta ideología fuera cosa del pasado; pero el racismo y clasismo siguen vigentes en las relaciones sociales y en las narrativas artísticas y científicas de nuestro tiempo. Por lo que develar que la historiografía arquitectónica está llena de estas sutiles afirmaciones sugiere que en el análisis histórico de las producciones artísticas se encontrará un sesgo que continúa fundamentando esa idea.

Díaz Ramírez replica lo investigado por Gustin y reproduce en consecuencia, lógicas coloniales y eurocéntricas. El ensalzamiento de Serra es por ejemplo, una apología a la religión católica y a los fundamentos de la civilización europea. Retrata a fray Junípero como un "salvador":

“Su gran mérito consistió en haber comprendido al indio y haber sabido hacer frente al problema que trajo su congregación, darles como base de su vida un fervor religioso como no lo hubiera en el pueblo más católico de España. Claro, que al principio, la vida de las misiones fue muy difícil, pero el trabajo todo lo resolvió y Fr. Junípero para lograr que el indio, naturalmente perezoso, trabajara tomó iguales tareas que las que podía.” (Díaz, 1974)

Negar el auge de las comunidades bajo Serra sería absurdo, pero la apología simple es parte del reduccionismo afecto al historiador de arquitectura. Díaz no era arquitecto; su trabajo era más ideológico, pero eepite casi textualmente lo que

Gustin explica sobre la arquitectura y la iconografía de las portadas, no para dar cuenta de sus elementos, sino para permitirse las poéticas e hipótesis sin fundamento. Sobre la fachada de Jalpan, escribe:

“La orden franciscana representada por su escudo ha triunfado de la idolatría de los indios de la Sierra Gorda. Es el mismo triunfo que tuvieron los primeros apóstoles San Pedro y San Pablo. Los pámpanos que cubren la fachada recuerdan que Cristo ha muerto para todos los hombres. Los follajes y las flores son una ofrenda alegre y agradecida al nuevo Dios. Las cortinas son otro elemento triunfal. Tal podría ser, a nuestro parecer, la posible significación de esta fachada.” (Díaz, 1974)

3.3.2. Los textos apologéticos

De nuestro corpus historiográfico incluimos cinco textos en este rubro, y aunque los libros de Díaz Ramírez y de Gustin también lo son -por ser fundacionales y estar próximos a metodologías que promovían el sincretismo arquitectónico- quedaran excluidos. Sin embargo, los textos que les siguieron, no tenían por qué serlos, pues después de los años ochenta las estrategias metodológicas cambiaron y los esquemas estructurales y post-estructurales comenzaron a formar parte de los estudios históricos. En México, las escuelas de arquitectura comenzaron a formar cuadros especializados mediante programas de posgrado, y las investigaciones se volvieron más rigurosas, obligando a la disciplina a cuestionarse ante la globalización y con respecto a sus propios axiomas (Salazar, 2011).

Como consecuencia, los estudios históricos en arquitectura debieron haberse enfocado más en la consistencia del "Otro", pero en los autores que llamamos "apologéticos" esto no trascendió. Se trata de textos donde la evangelización y la participación de los misioneros ocupan el centro de los relatos y análisis. Veamos el primero. José Guadalupe Ramírez (1983) escribe:

“Es una verdad plenamente probada que nada hubiera podido el conquistador con su espada y con sus legalismos, si no hubiese sido por la labor de los misioneros que con la cruz y su amor ganaron definitivamente para la fe católica la inmensa

extensión territorial de la Sierra Gorda Queretana. (...) Correspondió a un hombre inflamado todo él por el amor evangélico, consumir definitivamente y para siempre el establecimiento de las más célebres misiones de la Sierra Gorda: a fray Junípero Serra, cuya portentosa vida se inició en su nativa Petra de Palma de Mayorca y llegó a su cénit precisamente en la Sierra Gorda Queretana en donde escribió su nombre con caligrafía barroca, en los inigualables monumentos de los templos de las misiones." (p. 23)

En el mismo tono, Eduardo Loarca (1984) afirma:

"¡Qué cantidad tan grande de esforzados misioneros salieron de estos Colegios! Llenos de alegría llevan la buena nueva del amor de Cristo a regiones ignotas. Paupérrimos de todo lo material, pero riquísimos en espíritu, en cultura y sobre todo, en el amor a sus semejantes." (p. 8)

Y todo el proceso de evangelización es sintetizado por el autor en tres puntos: "La predicación popular a los fieles, la profundización del sentido misional entre los infieles, y la promoción humana integral" (p. 8). Sobre esta última, aclara que consiste en "alimentarlos, vestirlos, darles casa, convencerlos para que dejaran los montes y vivieran en comunidad bajo leyes y reglamentos. (...) En concreto: una auténtica catequesis en lo espiritual, y un buen gobierno civil y económico en lo material." (p. 9)

Por su parte, Francisco Covarrubias y Jaime Ortiz Lajous (1985) publicaron su libro con motivo de la segunda intervención de restauración. Aunque cargado de información histórica y con pretensión de "objetividad", no evitan la apología católica. A diferencia de otros textos, hacen un análisis cercano a la materia arquitectónica, explicando el proceso de restauración y las proporciones de las iglesias. Sin embargo, persiste el sesgo religioso:

"La colonización se emprendió intensamente a través de un sistema de asentamientos caracterizados por relaciones de dominio y dependencia. (...) este proceso se complementó con la evangelización que realizaron las órdenes

mendicantes franciscana, dominica y agustina, que fundaron pueblos, construyeron misiones y atendieron la salud espiritual de los indígenas." (p. 16)

En el apartado dedicado a Serra —los pames y jonaces no tienen espacio exclusivo—, escriben contribuyendo a mitificar su figura: "Se considera que influyó en él fray Bartolomé de las Casas, quien señalara que para la conquista espiritual había de ser condición que se estuviera de acuerdo con el modo y la naturaleza de la criatura racional, es decir, con un modo dulce, delicado y suave." (p. 31). Y más adelante continúan: "Utilizó el canto y la música y la representación teatral para ganarse la comprensión de los pames y logró sustituir el culto de la diosa Cachum (madre del sol), de cuyo ídolo le hicieron entrega los propios indios y que él llevó al Colegio de San Fernando." ³²(p. 32)

Afirman además que Serra logró convertir a todos los indios: "Serra se confesaba públicamente en el presbiterio, invitando a la comunidad, por lo que logró que todos los gentiles se bautizaran y dieran cumplimiento a los sacramentos." (p. 32)

El último caso es el de Marie Therese Réau (1991) que publicó como libro su tesis doctoral, y centra su estudio en las portadas de las iglesias mediante una revisión comparativa entre cuatro regiones franciscanas. Aunque bien se trata de una tesis bien documentada y con reflexiones interesantes, no puede evitar el sesgo colonial sobre la "superioridad" de los misioneros. Su relato, como los precedentes, está configurado desde la perspectiva de éstos, aunque reconoce más la fuerza de trabajo y la cultura indígena. No obstante, *la narrativa de la evangelización* se mantiene como dogma:

"Por otra parte, debe invocarse el apoyo moral y económico permanente de una institución tan importante como el Colegio de San Fernando y en especial, el celo de los misioneros, la fuerte personalidad y la capacidad como administradores de la

³² No sabemos si los arquitectos toman esta afirmación de Eduardo Loarca, quien llegó al extremo de afirmar: "A tal grado de confianza llegaron los aborígenes con sus misioneros, que voluntariamente y sin presión alguna, les entregaron a su diosa *Cachum* para que hiciesen de ella lo que quisieran. Preferían obedecer y que los misioneros se encargasen de todo." (Pg. 14).

mayoría de los religiosos enviados a la Sierra Gorda, quienes rápidamente supieron ganarse la confianza y el cariño de los indígenas.” (p. 327)

Así, da la impresión que la historiadora concibe en bloque la pluralidad de naciones y pueblos que existían mucho antes de la llegada hispano-cristiana, porque no distingue entre las etnias de la Gran Chichimeca y las del altiplano central: "Las condiciones de evangelización de los indios pames reunidos en estas cinco misiones son -en el plano estrictamente religioso- comparables con las de la evangelización de otras regiones en el siglo XVI" (p. 328), concluyendo que la presencia del atrio y capillas posas respondía a una exigencia similar. Infiere que mexicas, tlaxcaltecas, huastecos, tarascos, otomíes y yaquis eran lo mismo: "paganos", y que por tanto, las condiciones de ese "paganismo" son completamente diferentes. Con todo Réau termina justificando la intervención religiosa sobre un aparente "fondo" blanco.

En una nota al pie (p. 338), la historiadora alude al símbolo del conejo y el águila en el contrafuerte derecho de San Miguel Concá, y las trata como "supervivencias prehispánicas" puestas por los pames, "(...) pueblos evangelizados recientemente que todavía no pueden resignarse a abandonar sus creencias ancestrales. Por otra parte, los otomíes [del que forman parte los pames] conservan en la actualidad la mayoría de sus tradiciones religiosas." Aunque curiosamente, reconoce la resistencia indígena y refuerza el cuestionamiento:

“El objeto de esta nota no es determinar el alcance real de la evangelización de los pames, sino el de insistir en el hecho de que el conejo y el águila de Concá no son simples ornamentos, sino la discreta incorporación de dos grandes divinidades otomíes a un programa iconográfico católico, que justamente se vanagloriaba en proclamar la desaparición del culto reservado a estas divinidades paganas.” (p. 338)

3.3.3. Los textos actuales

Finalmente, abordamos cinco textos "contemporáneos" (a partir del año 2000), donde la *narrativa de la evangelización* sigue siendo dominante, aunque mucho más

sutil. No se pone en duda el proceso pero se justifica como parte del andamiaje civilizatorio, es decir, se intenta reivindicar lo "Otro", pero solo en la medida en que constituye la otra mitad de la matriz cultural que fundamenta la "identidad nacional". El *Expediente Técnico para la Postulación de Las Misiones Franciscanas de la Sierra Gorda como Patrimonio Cultural de la Humanidad* (2003) sintetiza la historiografía de las misiones en esta dirección, manteniendo intactas sus narrativas. Se trata de un documento elaborado por un grupo de más de sesenta académicos, entre ellos Diego Prieto Hernández y Miguel León Portilla, los cuales elaboraron el documento. En el capítulo dos, aparece la *narrativa de la evangelización*:

"Las misiones llegaron a la Sierra Gorda de Querétaro con la consigna de reducir y congregar en poblados a los indígenas, para después evangelizarlos. (...) Cortés decidió dejar la cristianización en manos de los especialistas y pidió al rey de España el envío de religiosos para evangelizar a los naturales. En 1522, la Santa Sede dio autorización a las órdenes mendicantes, en particular a los franciscanos, para la conversión de los indígenas y en la Junta Apostólica de 1524 se hicieron los primeros planes para la obra misionera en Nueva España." (p. 115)

El documento "normaliza" la Historia como si su interpretación no formara parte de ella. Así que, si no hay denuncia explícita ni mención a la irracionalidad de la "Conquista Espiritual", el relato es quien la promueve. Se destacan en efecto "valores" producto de este proceso, soportados por la *narrativa de la evangelización*:

a) "Los conjuntos misionales ponen en evidencia la perseverancia y capacidad que desarrollaron los franciscanos para la construcción a lo largo de 220 años, y el trabajo a contratiempo que pusieron, en su empeño por levantar incontables templos, casas, conventos, capillas, poblados y otras construcciones, efímeras o permanentes, con el afán de reducir, congregar, y evangelizar a los indígenas." (p. 118)

b) "Con la llegada de la cultura hispana a tierras desconocidas, los franciscanos se enfrentaron a un encuentro violento con la cultura indígena, que supieron

sobreponer gracias a la vocación franciscana misionera, a su valor, empeño y perseverancia que culminó con el complejo cultural de las misiones." (p. 119)

Una verdadera loa a la imposición de una religión sobre otras, adulando al grupo invasor. Otro párrafo: "En cambio, los misioneros franciscanos con sus votos de castidad, pobreza y obediencia, se abocaron más a pacificar y convertir a los indígenas nómadas más rebeldes del norte de la Nueva España, a quienes instruyeron en el catecismo y en técnicas agrícolas y constructivas." (p. 121). "Pacificar" y "convertir" son eufemismos aquí que en realidad ocultan la violenta "Conquista Espiritual".

Por su parte Diego Prieto (2006), en *Las misiones de Fray Junípero en la Sierra Gorda Queretana* (Arqueología No. 77), centra el relato en Serra, no en las iglesias, intentando equilibrar desde la *narrativa del mestizaje*: "se combinaron el talento y la creatividad de los pueblos indígenas de la región con el empuje y la fuerza espiritual de los misioneros españoles" (p. 54). Su texto muestra a un Serra piadoso de los indígenas:

"(...) sus ideas y su proyecto misionero -sustentados en la afirmación de la dignidad de todas las personas, incluyendo a los gentiles, a quienes debía enseñárseles el perdón de los pecados y las maravillas que obra el señor en todas sus criaturas- lo conducían a tomar partido por los indios y comprender que la incorregible inestabilidad de los chichimecas tenía una razón elemental: el hambre." (p. 59)

Prieto no aclara que el "hambre" no era inherente a la sierra, sino que había sido producida por el acaparamiento de los recursos por parte de criollos y españoles. Así que diferenciar a Serra de Escandón era trascendental, pues era más fácil hacer responsable en todo caso a este último que al padre, que a decir de él era un santo:

"No es casual que fray Junípero haya recibido con especial entusiasmo la publicación, en 1754, del itinerario para párrocos de indios, escrito por el obispo gallego Alonso de la Peña, en el que se afirma que es pecado mortal tratar a los indios con crueldad, dibujando en forma inequívoca a Escandón, que por su crueldad se granjeó el mote de 'exterminador de los indios pames'. (p. 60)

Prieto apela a las acciones altruistas del misionero: "el padre Serra impulsó el reparto de tierras entre los indios, de modo que pudieran sembrar sus propias parcelas, además de trabajar en la misión. No pretendió imponer el castellano, aprendió pame, lengua que utilizaba frecuentemente en los actos litúrgicos." (p. 60). Aunque documentado, no contrasta la afirmación diciendo que, de hecho, los indígenas tuvieron que aprender castellano y latín por la fuerza (Álvarez Icaza, 2015).

Y para finalizar, Arminda Soria (2014), persiste en la narrativa ya en este siglo XXI:

"La misión de Jalpan en su origen de mampostería, hoy se puede admirar en todo su esplendor el 'estilo regional' o 'barroco novohispano', en gran parte se debe a fray Junípero Serra. Este misionero franciscano que inició la aculturación de los indígenas pames introduciendo la lengua y la forma de vida europea, para posteriormente adiestrarlos en varios oficios." (p. 38)

Así se sostiene que Serra fue benefactor y defensor de los indígenas, sin mencionar que fue miembro activo de la Inquisición y que luchó contra todo culto "pagano" (Geiger, 1959). Afirma: "con gran paciencia y visión logró la pacificación y evangelización de jonaces y pames-chichimecas." (p. 39)

Queremos concluir el capítulo aclarando que los textos del padre Lino Gómez Canedo (2011) y de Cristina Ratto (2019) no fueron incluidos en el análisis por una razón que vale lo mismo para los dos textos, pero en sentido contrario: el texto de Gómez Canedo es producto de una visión imbuida en la filosofía franciscana, y que a pesar de sus loables intentos por construir una historia "objetiva", su propia ideología no le permite cuestionar el proceso de evangelización. Está de más decir que todo su libro contiene ese sesgo y que es claro que la *narrativa* lo soporta por completo. Y el caso de Ratto es inverso; su investigación está construida con la conciencia académica de las implicaciones que tiene sostener una visión opuesta a la evangelización, así que cuando aborda los diversos temas iconográficos lo hace manteniendo distancia con cualquier comentario que pudiera comprometerla al respecto.

Por nuestra parte consideramos que más que la apología que la *narrativa* hace al proceso, nos interesa la ceguera que produce sobre el "objeto" arquitectónico, es decir, la *narrativa de la evangelización* impide ver que las misiones no solo fueron recintos religiosos, sino nodos culturales con múltiples funciones e historicidades. La idea de que una iglesia es solo "una iglesia", debe revisarse desde una dialéctica "alterativa" que la saque de ese reduccionismo y la muestre como una espacialidad heterogénea donde se generan múltiples procesos, tanto sociales, como políticos y culturales. La *narrativa* eliminó otros usos del espacio misional, pero si los pames reconfiguraron su visión del mundo haciendo coexistir prácticas animistas con fragmentos de la fe católica, el espacio eclesiástico por fuerza tiene que dejar de ser parte de la evangelización y convertirse en el espacio de la reconfiguración espiritual. Hoy, las iglesias no solo se utilizan para los ritos católicos, sino también para la convivencia social y el propio turismo. ¿No generan estas actividades lógicas económicas, sociales y culturales que insertan al "objeto" arquitectónico en otros campos de sentido? Será importante modificar la visión dominante que lo tiene confinado al que parece, en nuestro tiempo, el único valor que lo dota de sentido: el valor de un solo uso.

3.4. La presencia de la multiplicidad religiosa en la arquitectura de la sierra

Antes de introducirnos en la deconstrucción de la *narrativa de la evangelización*, es necesario exponer cómo el "objeto" arquitectónico fue cercenado por la operación sintética, es decir, cómo la multiplicidad y diversidad de elementos que componen la producción arquitectónica de las misiones fue sistemáticamente eliminada. El *relato histórico* que analizamos en el apartado anterior seleccionó arbitrariamente aquellos componentes que le servían para sostener su *narrativa* y así poder enlazarla con la historiografía de la arquitectura nacional.

En este sentido, el "objeto" arquitectónico ha servido como evidencia material de dicha *narrativa*, constatación física de que el sentido discursivo es supuestamente "objetivo". Desde esta perspectiva, la arquitectura camina aparte de los discursos que la constituyen, pues su materialidad yace disociada de los textos que la describen. No es nuestra postura, pues desde nuestro enfoque dialéctico la cosa *en-sí* carece de sentido, porque lo que queremos ver en el "objeto" son relaciones, no objetos autónomos. En efecto, consideramos que la producción arquitectónica, es nodo relacional que muta constantemente a partir de las *narrativas* que la significan, por lo que no puede ser un espacio acabado y definido.

Ello tiene implicaciones importantes, porque si bien la espacialidad arquitectónica concebida sobre los cimientos de una cultura milenaria tenía un sentido delimitado en su origen, la singularidad de su condición material y contexto modifican esa intención. La arquitectura novohispana no fue entonces un simple traslado de modelos hispano-europeos, lo relevante es que se fundó un proceso donde los elementos religiosos hispanos se incorporaron al mundo religioso mesoamericano. Más que un sincretismo, existen fragmentos de varias religiones que se traslapan, sobreponen e interpelan en un contexto violento, conformando un "universo" que se mantiene hasta nuestros días. Dicho de otro modo, hay una multiplicidad de sintagmas religiosos que no se unifican ni funden en el espacio arquitectónico, como la historiografía pretende ver, sino que vale la pena observar las rupturas y continuidades de donde emerge la heterogeneidad del periodo colonial.

La *narrativa de la evangelización* fue el resultado de la operación sintética que historiadores y críticos hicieron sobre esta diversidad para comprimirla y atenuar en el discurso la violencia de la "Conquista Espiritual". ¿Es esta denuncia una nueva *narrativa*? Porque nos encontramos en la encrucijada entre reconocer que las *narrativas* no construyen la realidad y sostener que sí, que efectivamente la *producen*. Si esto último es así, ¿por qué no lograron modificar ni ocultar la violencia, el genocidio y la explotación? ¿No sería esa violencia una *narrativa* en sentido inverso? Desde la dialéctica "alterativa", puede entenderse que ambas narrativas produjeron realidades sobrepuestas: existe evidencia de que no hubo violencia, como también de que la hubo. El asunto es no optar por la operación sintética que unifica un proceso complejo, sino reconocer una realidad donde ambas *narrativas* describen situaciones en escalas diversas. La *narrativa de la evangelización* ha legitimado una homogeneidad religiosa que difícilmente reconoce el proceso de violencia; pero también, la *narrativa* que devela el genocidio ha logrado que se reconozca el olvido sistemático de las comunidades originarias.

Nuestra investigación pretende coadyuvar a que esta última *narrativa* imponga su "realidad", pues consideramos que tiene mucho mayor impacto reconocer que ese pasado violento e irracional hoy tiene continuidad en la sociedad que estamos construyendo, y que construir *narrativas* que lo contenga, ayuda a reevaluar nuestra historia y lo que queramos construir. Velarlo u ocultarlo, aunque ha tenido su efecto y ha producido su realidad, lo consideramos mucho menos propositivo y reflexivo. Veamos entonces cómo la *evangelización* posee un retrato doble, y como la arquitectura de las misiones lo contiene en el "rasgo barroco".

3.4.1. Los espacios "católicos" del siglo XVI

Existe una fuerte tendencia en la historiografía arquitectónica a creer que la forma y distribución de una planta posee una "esencia" adquirida por el fin último de su diseño. Este paradigma "esencialista" es producto directo de la operación sintética con la que ha trabajado la disciplina: en lugar de reconocer que todo espacio puede ser resignificado múltiples veces en el tiempo -conservando aún la misma

morfología-, se opta por la simplificación. Así ocurre con la historiografía de la arquitectura monacal y conventual del siglo XVI en Nueva España, que en lugar de reconocer la multiplicidad y heterogeneidad de formas de vida, producciones culturales y creencias espirituales que se sobreponían e interpelaban en una arquitectura verdaderamente dialéctica, se optó por generar la síntesis que explicara la producción espacial única. Sin duda la razón fue taxonómica, pero no podemos soslayar la intención política detrás para construir el mestizaje desde el inicio del periodo colonial.

Para llevar a cabo esa síntesis historiográfica, se requirió crear entonces síntesis arquitectónicas que definieran sintagmas "base" inmodificables. Así, la planta de cruz latina sería un espacio "católico"; un arco ojival, bizantino; un arco botarel, gótico. Estas síntesis permitieron al historiador del siglo XIX sistematizar la diversidad de objetos arquitectónicos que impedían definir la disciplina y otorgarle un carácter "científico". Como veremos en el próximo capítulo, esta es la base de la simplificación estilística que sustenta toda la historia de la arquitectura tanto europea como latinoamericana.

Pero pronto, la simplificación "esencialista" mostraría sus deficiencias, sobre todo con los nuevos usos que exigía el capitalismo y la ideología política del liberalismo. ¿Existen espacios fascistas o comunistas? ¿Puede un espacio estar codificado dentro de una ideología? Johanna Lozoya (2010) argumenta:

“(...) el espacio arquitectónico per se, esto es antes de ser usado es políticamente neutro: un espacio asimétrico, por ejemplo, no es más o menos revolucionario o progresista que uno simétrico. (...) Esto quiere decir que no existen espacios fascistas, progresistas o mestizos, sino una arquitectura producida en una sociedad fascista o, en nuestro caso, una sociedad nacionalista que se autodenomina a partir de un código ideológico que reivindica el mestizaje como forma identitaria.” (p. 17)

Nosotros objetamos que la "neutralidad" política no existe: no hay forma de que un objeto delimitado por la operación sintética pueda escindirse del contenido ideológico que lo forma. Y sin duda, la postulación de la cuenta-por-uno se hace bajo parámetros ideológicos y políticos. Para Lozoya, la *cosa en sí* tiene sustento:

considera que los objetos existen independientemente de los sujetos, por lo que no pueden estar configurados por una ideología. Pero paradójicamente, para la mayoría de académicos sí existen espacios "católicos" o "mexicanos", e incluso de cualquier nacionalidad con arquitectura vernácula importante: existe la ventana Chicago, la teja Marsella, el patio mexicano o el porche californiano, pero lo que no se aceptan son ideologías ni posturas políticas, como si de hecho la nacionalidad o la identidad no lo fuera.

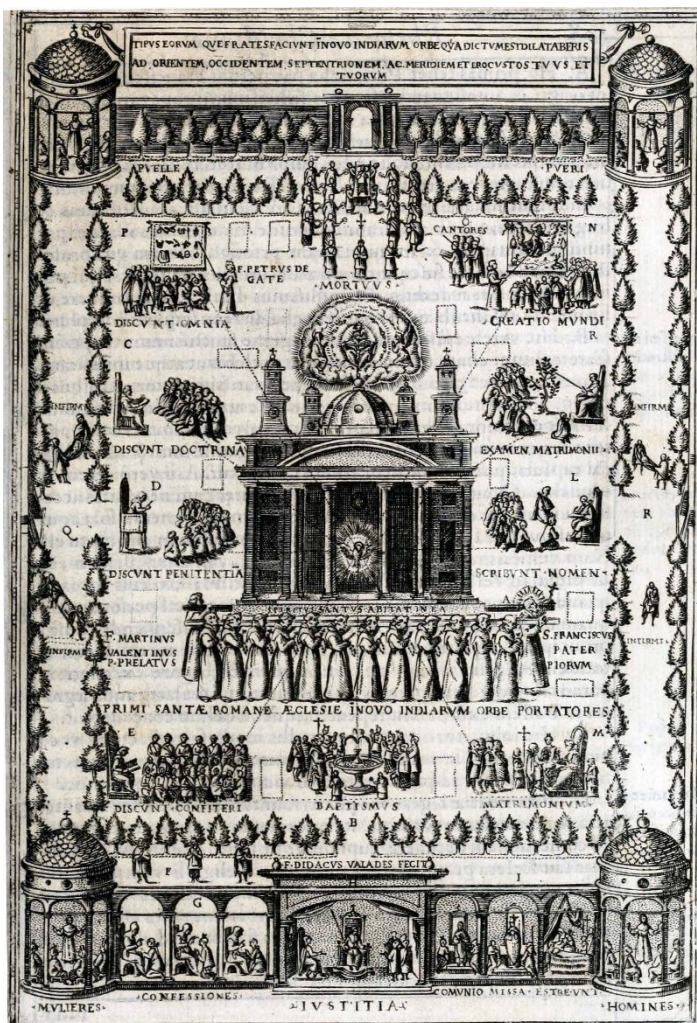


Imagen 12. El área-recinto-sagrado. Fray Diego Valadés en *Retórica Christiana* 1579.

Contrario a ello, consideramos que un "objeto" arquitectónico - como nodo relacional que ya vimos que es- se codifica según su contexto y según las interacciones con otros objetos y personas. Un patio es "mexicano" si responde a la plétora de relaciones en esa dirección, pero esa etiqueta no es perenne; cambiará con los códigos e interacciones que la singularidad histórica imponga. Como la historiografía de la arquitectura nacional no ha querido ver nodos relacionales sino objetos en-sí, surge una contradicción: si los objetos son "neutros", ¿por qué la arquitectura importada de España tendría que codificarse

como "española"? El esquema espacial de cualquier iglesia católica en América nunca se ha concebido como "novohispano", sino como "español", como si tuviera una "esencia" que no pudiera olvidar su origen.

Debemos subrayar el esfuerzo de Carlos Chanfón y el grupo de académicos que trabajaron en *La historia de la Arquitectura y el Urbanismo Mexicanos*, pues en el capítulo sobre los espacios de evangelización intentan salirse de la lógica del mero trasplante. Trazan una genealogía que busca la diversidad de componentes interactuando en un momento singular, en término de la dialéctica "alterativa", se busca la complejidad relacional de las formas arquitectónicas. Así, el convento del siglo XVI ya no sería una simple fusión, sino un sistema donde interactúan múltiples códigos a partir de la resignificación geo-histórica.

Es a partir de ello que Chanfón configura de la noción de "área-recinto-sagrado", tomada del grabado de Fray Diego Valadés como "imagen idealizada" del atrio (imagen 12). En el grabado se observan diversas actividades del proceso de evangelización, por lo que según Chanfón, la estrategia de adoctrinamiento implicaba producir un espacio con reminiscencias "indígenas" para entablar una comunicación más estrecha:

"El área-recinto-sagrado es un amplio espacio que -a la manera autóctona- está delimitado y tiene puertas cuya función no es la de controlar o impedir la entrada, sino la de ordenar los accesos, dejando clara la delimitación del espacio a funciones comunitarias. En este caso de instrucción o enseñanza." (p. 309)

La ilustración de Valadés demuestra "las exigencias espaciales de un momento específico" (p. 309), soslayando la "pureza" de cada elemento. No importando que pudiera identificarse el origen de ciertos elementos -como el pórtico de los sacramentos, que alude al *calli* mesoamericano-, se soslaya el tema de las "importaciones" y se destacan las necesidades espaciales de la especificidad geo-histórica. Al no haber morfologías identificables como "esencias", es sencillo observar cómo la espacialidad de ese momento era una trama de múltiples componentes interactuando en distintos niveles, algo difícil de leer en construcciones formales posteriores, donde la operación sintética corta el nodo relacional.

Un ejemplo similar es la sede del episcopado concebida por Vasco de Quiroga: la catedral de San Salvador en Pátzcuaro, Michoacán (imagen 13). Se trata de un proyecto inconcluso y atípico según cánones cristianos, con cinco naves alrededor de un presbiterio cubierto con bóveda. En *La catedral de San Salvador. El gran proyecto de Don Vasco de Quiroga* (1986), Chanfón argumenta que

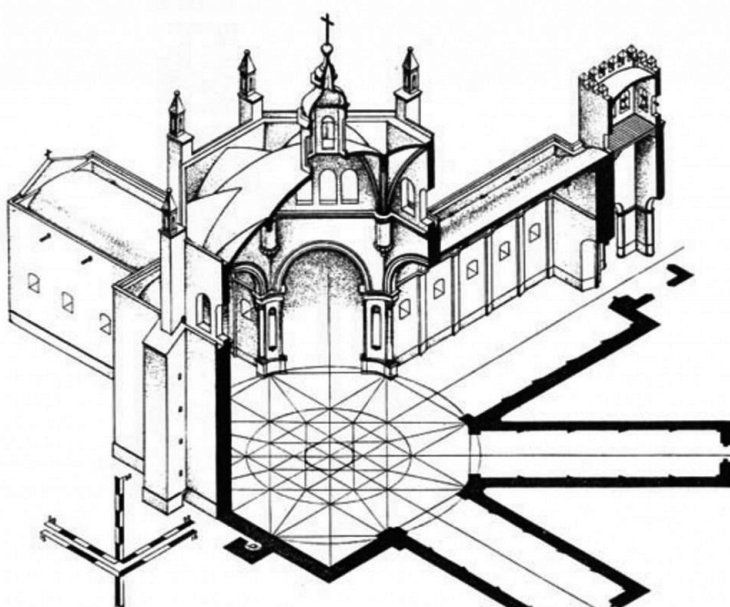


Imagen 13. Reconstrucción ideal de la Catedral de San Salvador. Dibujo: Carlos Chanfón. Foto: <https://shorturl.at/xjVPu>

la catedral incorpora un aspecto de los asentamientos tarascos: su emplazamiento a media pendiente de la ladera, como Ihuatzio, Tzintzuntzan y Pátzcuaro, permite una visual al lago, su principal fuente de subsistencia. San Salvador comparte esta disposición, una sutileza arquitectónica que desde la dialéctica “alterativa” puede leerse como parte de los intercambios culturales.

Don Vasco buscaba entablar un diálogo espacial con los indígenas a partir de lo que consideraba parte de su tradición arquitectónica. Se trataba sin duda de una interpretación, aunque lo valioso para nosotros era que de alguna manera buscaba la *relación*, que no obstante era delicada, ya que debía evitar retrotraer elementos del pasado religioso indígena que parecieran alusiones paganas.

Para Chanfón (1997), este diálogo sería transitorio: una primera etapa de intercambio aleatorio; segundo, una etapa intermedia, inclasificable debido a su aleatoriedad; y tercero, una etapa terminal donde quedarían definidos los modelos utilizados en la edificación de conventos y monasterios en todo el territorio. Desde la dialéctica “alterativa”, esta concepción evolutiva es en realidad innecesaria: establecer puntos de arranque y finalización en un proceso perenne es un corte ficticio que poco aporta. Más bien, la creación de espacios con intercambios

diversos en múltiples escalas es un proceso que continúa hasta hoy y que inició mucho antes de la llegada hispano-europea, así que los supuestos modelos clasificados como "arquitectura novohispana del siglo XVI" pretenden mantener la síntesis y la incomprensión del "objeto" arquitectónico como nodo relacional. En consecuencia, la dialéctica "alterativa" nos permite salir de estas purezas espaciales y temporales que suprimen la lectura de esos intercambios, y evita el bucle infinito de la operación sintética a la que es tan afecta la historiografía arquitectónica.

3.4.2. Los rasgos "paganos" en las misiones de la Sierra Gorda

La "arquitectura novohispana del siglo XVI" quedaría definida entonces con la etiqueta "tequitqui", introducida por José Moreno Villa en *Lo mexicano en las artes plásticas* (1986). Esta categoría intenta dar cuenta de la participación indígena en la producción colonial, no solo como productores, sino como una forma de responder -dentro del campo artístico- a la opresión española que suprimía las producciones culturales indias. Moreno Villa lee los rasgos indígenas como resistencia, no como hibridación o síntesis como haría después Reyes Valerio (2000) con el término "indocristiano". En efecto, la resistencia posee dos connotaciones: por un lado, su carácter antitético, que permite utilizar el enfoque dialéctico para analizar la arquitectura desde la lógica relacional; y por otro, reconoce tácitamente que existe una "pureza" que intenta obliterarse. Si la resistencia existe como parte del proceso dialéctico, debe considerarse que "resiste" en ciertas parcelas, pero se modifica o reconfigura en otras.

Para la historiografía arquitectónica mexicana, lo "barroco" ya no puede ser "tequitqui", pues esta categoría solo aplicaría a la resistencia del principio de la colonia, que habría dado paso a una "negociación" transcultural representada en el "sincretismo" criollo. Autores como Martha Fernández (1976), Clara Bargellini (1991) o Pedro Ángeles Jiménez (1993) consideran que "tequitqui" sería insuficiente para estudiar el fenómeno barroco y le dotaría de un carácter político que supuestamente ya no tiene.

En cambio, Serge Gruzinski (2000) o Néstor García Canclini (1990) proponen que distinguir los elementos "indígenas" de los "hispano-europeos" apela a una lógica binaria reduccionista, a una operación sintética que observa el fenómeno relacional de manera fija. ¿Cómo diferenciar entonces los rasgos "indígenas" en la arquitectura colonial sin apelar a purezas o esencias culturales? No podemos estar de acuerdo con la identificación binaria que simplifica el fenómeno intercultural, pero podemos utilizar transitoriamente la cuenta-por-uno -la operación sintética- que delimita un concepto, sin anular la multiplicidad que lo soporta. Desde la dialéctica "alterativa", podemos hacer una distinción de universos culturales para mostrar el entramado sintagmático presente en una situación, para luego reconocer la heterogeneidad de elementos que conforma a cada una.

En las misiones de la Sierra Gorda, la resistencia religiosa está presente, pero no es la única razón que explica los elementos "indígenas" dentro del sistema espacial "católico". También están la reinterpretación de un culto complejo y desconocido, la traducción de ese culto al horizonte cultural propio, la negación de la cristiandad y también la negación de las creencias chichimecas que sufrían desvalorización; la continuidad de las creencias más arraigadas, entre otras. Apelar a una sola razón, como a la fusión de dos bloques culturales o a la resistencia a la opresión, es una simplificación que conduce a una historiografía ideológica que promueve la despolitización.

Si distinguimos pues, los rasgos "paganos" de "católicos" -esto es, si realizamos la síntesis de las partes a identificar-, es para develar la riqueza de intercambios y conflictos entre el núcleo ético-mítico católico y el universo de creencias indígenas. Esa complejidad de relaciones que sostiene a la operación sintética postulada. Así, el reduccionismo radica en intentar ocultar ese conglomerado relacional, y no tanto el hecho de realizar la operación sintética. La síntesis se vuelve ideológica sólo cuando se ignora, intencionalmente o no, la multiplicidad de relaciones que la hacen posible.

Si se trata de un flujo constante de intercambio sintagmático y semiótico que llega hasta nuestros días a través de las interacciones entre comunidades, los conjuntos misionales no pueden ser edificaciones-documento que sólo guardan un pasado



Imagen 14. San Miguel Conca. Foto: J. Caballero

específico, sino
nodos relacionales
que forman parte del
entramado de la vida
social y material de
los pueblos de la
Sierra Gorda.

Trataremos así con
elementos cuya
"pureza" es difusa,
pero intentaremos
delimitarlos para
mostrar cómo opera

la reconfiguración, reinterpretación, resistencia, adaptación, negación, coexistencia e interpelación constante entre ellos.

El primer ejemplo que analizaremos para intentar mostrar que la victoria de la religión católica ha estado más vigente en la *narrativa* historiográfica que en la arquitectura de las misiones, es el "manto vegetal" que soporta las fachadas-retablo³³, presente en las cinco iglesias. Nos enfocamos en San Miguel Conca (imagen 14), la primera construida (1750-1754)³⁴, donde este soporte es mucho más visible que en los demás y que por tanto, se presenta en primer plano; nos referimos a que los elementos vegetales "se salen" del paramento profundo para

³³ Una fachada-retablo es una fachada de un edificio, generalmente una iglesia, que adopta la forma y características de un retablo, el cual es una estructura arquitectónica que se sitúa en el interior de las iglesias y que sirve como decoración, especialmente sobre el altar.

³⁴ La historiadora Marie-Thérèse Réau argumenta en su libro que Monique Gustin cometió algunos errores en cuanto a la datación de las misiones. Gustin parte de que la más antigua de las misiones fue la iglesia de Jalpan 1751-1758, y establecía que Conca se había construido entre 1754 y 1758. Pero con la ayuda de dos documentos encontrados por Lino Gómez Canedo en el *Archivo Generale dei Frati Minori* puede asegurarse hoy que fue la iglesia de San Miguel Conca la primera en ser construida; entre marzo de 1750 y septiembre de 1754.

mostrarse como protagonistas, pasando por encima de entablamentos y columnas. El escudo franciscano en el centro de la fachada³⁵ está rodeado de palmas y se muestra como origen y llegada de todo el circuito vegetal; como si de él emanaran esos elementos.

Esta distribución sugiere un cruce entre la visión animista de los pueblos nómadas y la concepción de "Naturaleza" de los franciscanos del siglo XVIII.

Los pames, según Álvarez Icaza (2015), "no tenían un ritual religioso complejo, sino que veneraban únicamente a la tierra y los astros" (p. 124), pero sí tenían un sistema estructurado: creían en una pareja divina, un Padre Viejo (fuego y sol) y una Madre Vieja (luna y tierra), en correspondencia con el panteón náhuatl (p. 125). La Naturaleza como entidad unitaria no existía en la concepción pame, pero sí los elementos puntuales reconocidos como preponderantes. En este sentido, la "trama



Imagen 15. El "conejo" en la parte lateral del pórtico. San Miguel, Concá. Foto: J. Caballero G.

vegetal" no debe entenderse como "representación", sino como un elemento concreto sobrepuesto en la fachada y relevante en sí mismo. El énfasis emerge porque para los artesanos que moldearon esa fachada debió ser parte de su contexto espiritual, a diferencia de los franciscanos, que más que "chocar" con esta visión -ya que no sabemos hasta qué punto

conocían el núcleo ético-mítico pame-, se trenzaban coincidencias concretas que en lo simbólico diferían drásticamente.

³⁵ Marie Thérèse Réau (1991) asegura que esta distribución es completamente original: "Si bien en México es frecuente que la parte central del segundo cuerpo lleve un relieve historiado -rectangular en casi todos los casos- es excepcional que contenga un motivo heráldico y no conocemos otros ejemplos del siglo XVIII." (pg. 333).

La orden franciscana, fundada en la vida de San Francisco de Asís, predicaba en favor de las criaturas naturales como seres ontológicamente indiferenciados. San Buenaventura argumentaba que la singularidad de todas las criaturas es efecto de la Trinidad creadora, no solo como entidad "productora" del mundo, sino como perteneciente a él. Gialdi (1991) explica que se trata de una visión que supera la concepción aristotélica de "(...) un mundo sin Dios o un Dios como motor inmóvil. En san Buenaventura, se presenta como un tablero de señales (huella, vestigio, imagen y semejanza de Dios), de otra manera, un templo sagrado donde se anuncia el misterio de Dios." Así, el "manto vegetal" no es concesión franciscana ni producción en resistencia, sino una convergencia con multiplicidad de significados: el conflicto entre lo vivo y lo muerto, lo móvil y lo fijo, la tensión entre la inserción humana en un sistema y su integración total, o el caos y la imprevisibilidad frente al orden y la simetría de la portada. La presencia del choque y la contradicción se vuelve interacción esencial que la hace existir.



Imagen 16. Mascarones en las iglesias de San Francisco Tilaco (izquierda) y San Miguel Conká (derecha). Fotos: J. Caballero G.

Un segundo elemento a analizar, es la presencia de imágenes ajenas al catolicismo que la historiografía ha sintetizado como aportación "indígena". Para nosotros, más que delatar una síntesis cultural o resistencia, develan la tensión de un momento específico donde se cruzan múltiples concepciones espirituales. Reducir la presencia del "conejo" (imagen 15) o los "mascarones" (imagen 16) a la mera inscripción del universo "pagano" en el sistema católico fuerza la interpretación a un solo significado, incorporando el sesgo ideológico-político de una fusión cultural

inexistente. Consideramos que es mucho mejor entender esta conjunción como parte de un flujo conflictivo que por escalas y niveles han reconfigurado los sistemas y sintagmas.

Por ejemplo, los "mascarones", en lugar de reducirse al universo "indígena" como sintagmas incorporados al sistema iconográfico católico, pueden leerse como rasgos de cómo las comunidades comprendían el nuevo culto, o cómo pensaban que podía ser traducido. Es probable que a través de ellos intentaran alguna conexión de reconfiguración, o que de forma sutil expusieran la negación y el rechazo a la abstracción monoteísta. Lo importante es mantener abierta la multiplicidad de significaciones, no para saber cuál es la "verdadera", sino para entender que todas operan simultáneamente. De hecho, es mucho más lógico que todas estas posibilidades estén presentes -con diferentes escalas e intensidades- a que se trate de símbolos dispuestos a subsumirse dentro del programa iconográfico "vencedor", tal y como lo ha planteado la historiografía tradicional.

3.4.3. Las reconfiguraciones "católicas"

Además de los sintagmas "paganos" introducidos en el sistema católico, tenemos otro rostro observable desde la dialéctica "alterativa": las reconfiguraciones que los misioneros tuvieron que hacer de su propio culto debido a las condiciones espacio-temporales impuestas. Más que concesiones o caprichos franciscanos, se trata de sintagmas que tuvieron que adaptarse a la cultura pame. Se trata más bien de un problema de traducción, porque no es tanto "pasar" representaciones de un sistema cultural a otro, sino articular su significado dentro de un marco de sentido distinto. ¿Cómo evitar que un símbolo sufriera distorsión? Es evidente que no lo lograron, porque una vez llegada la evangelización, varias comunidades comenzaron a reinterpretar el culto católico desde su horizonte cultural, a hacer distorsiones que los misioneros clasificaron inmediatamente como herejía (Lara Cisneros, 2002).

En *Malintzin, la lengua*, Bolívar Echeverría (2011) argumenta que la base de un intercambio cultural comienza con el problema de la traducción: al no haber equivalentes exactos entre lenguas, no hay forma de transmitir el mensaje en forma

"pura". Es necesario apelar a lo metalingüístico, a la conciencia de la imposibilidad de cifrar el mensaje tal cual y producir una solución arbitraria tomando elementos similares que conduzcan a un código parecido. Ese "parecido" aumenta su distancia con el código original hasta convertirse en un código distinto:

“La mediación del intérprete parte necesariamente de un reconocimiento escéptico, el de la inevitabilidad del malentendido. Pero consiste sin embargo en una obstinación infatigable que se extiende a lo largo de un proceso siempre renovado de corrección de la propia traducción y de respuesta a los efectos provocados por ella. Un proceso que puede volverse desesperante y llevar incluso, como llevó a la Malintzin, a que el intérprete intente convertirse en sustituto de los interlocutores a los que traduce.” (p. 22)

Echeverría denomina "utopía del intérprete" a la condición que despierta la posibilidad de crear una tercera lengua, una "lengua-puente" que, sin traducir exactamente, sea capaz de dar cuenta de las simbolizaciones de ambos códigos; "una lengua tejida de coincidencias improvisadas a partir de la condena al malentendido." (p. 22). Evitemos interpretar esto como exégesis del mestizaje cultural, ya vimos que no podemos considerar que esa "lengua-puente" sea una síntesis con vida propia; en todo caso, sería un proceso de largo alcance, pero



Imagen 17. La Trinidad isomórfica en San Miguel, Concá. Foto: J. Caballero G.

dentro de los términos de la traducción, debemos entenderla como parte de la relación entre dos lenguas, siempre dependiente de ellas.

En este sentido, los frailes, antes de formar un código nutrido de dos matrices culturales, "trasplantaron" lo mínimo necesario para que fuera relativamente

comprendido en el horizonte pame. A riesgo de distorsión, la reconfiguración de ciertos códigos se hizo impostergable. Dos ejemplos ilustran el punto.

Primero, la representación de la Trinidad isomórfica en el remate curvo de la fachada-retablo de San Miguel Concá (imagen 17), que apela al misterio fundacional de la teología cristiana. No parece coincidencia que se parta de él siendo San Miguel la primera misión construida. ¿Por qué se colocó una escultura cuya representación isomórfica estaba prohibida por la Iglesia? La prohibición aparece en el decreto del Concilio de Trento (1563), y que Urbano VIII (1628) y Benedicto XIV (1745) la reiteraron. ¿Por qué los franciscanos hicieron caso omiso? Tal vez la respuesta más sencilla sea el sentido pedagógico que la representación invoca. Incluso, en la mayor parte del territorio novohispano, esta fue la representación más popular del misterio cristiano. Tal vez explicarlo era más complejo si cada persona del símbolo se representaba de manera distinta. Como sea, el *voltus trifrons* tenía la desventaja de confundir la esencia del misterio, alejando al neófito de la idea de un Dios uno y trino. No era una noción sencilla para comunidades cazadoras-recolectoras con creencias basadas en el binomio sol-luna. Los frailes probablemente "cedieron" al código pame, para el cual no existe paralelismo con la idea de una entidad dividida en tres que es la misma. En este caso, la iconografía era intransmisible; no podían evitarse los desvíos interpretativos. ¿Fue este el resultado de una intersección transitoria entre dos pensamientos religiosos ilegibles entre sí?

Nosotros consideramos que se trata de un "pliegue" más que de un "puente" o de una tercera vía (sincretismo); asistimos a un estadio amorfo lleno de sutilezas interpretativas que se vuelcan a sí mismas. No nos parece que la imagen deba reducirse a un simple recurso pedagógico; es más importante abrir el abanico de significaciones e incluir la posibilidad de que nos encontremos ante un símbolo

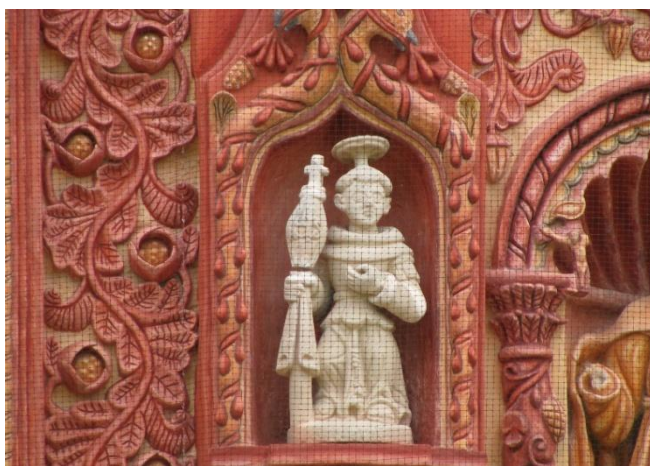


Imagen 18. San Juan de Capistrano. Santa María de Landa. Foto: J. Caballero G.



Imagen 19. Duns Escoto representado en la fachada de Landa. Foto: J. Caballero G.

transitorio, parte de un proceso dialéctico donde la traducción entre creencias de distinto nivel ontológico nunca llegará a una síntesis, sino que el sintagma se reconfigurará permanentemente.

El segundo ejemplo queremos referirlo a las aureolas de los santos que flanquean el acceso a la iglesia de Landa. Junto al pórtico, hay cuatro nichos

conopiales colocados "dentro" de las columnas estípites que bordean a Santo Domingo y San Francisco, enmarcando a las "cuatro columnas de la observancia", santos franciscanos predicadores del siglo XV. Según Gustin (1969), estos santos están reunidos con un atributo común: la bandera, que representa la fiel observancia de las reglas de San Francisco (imagen 18). Lucharon contra la herejía, y su inclusión tiene un sentido pedagógico, esto es, estaban ahí para "observar", para alejar el paganismo. Lo interesante es que las figuras tienen características que atenúan el efecto buscado. Por un lado, la aureola es inusual porque la norma en la representación europea era colocar un disco vertical por detrás de la cabeza, y no un soporte que sobresale del centro de la misma. Ello sugiere la completa incompreensión del símbolo, y más que una reinterpretación, consideramos que se trata de una factura ingenua o inocente. Y por el otro lado está la proporción de los santos, que no deja de ser "extraña", pues si usamos como referencia la proporción del cuerpo que el arte renacentista europeo había impuesto como modelo, pueden verse figuras comprimidas y más parece que se trata de infantes que de santos que lucharon contra la herejía turca. Si se "toleró" o "cedió" a su incorporación, debemos atribuirlo a la relación que existía entre misioneros y canteros indios, aunque no podemos desechar la tesis del rechazo y la resistencia que justificaría la interpretación de estos santos, sino combinarla con la ingenuidad y la falta de comprensión de lo que ello representaba.

Un último caso. La fachada de Santa María de Landa (1761-1768) fue la última construida y la más cercana al canon artístico europeo. Por ello la historiografía la considera la más "cult" y "refinada", y con el programa iconográfico más "complejo". En ella se colocaron a Duns Escoto (imagen 19) y María de Jesús de Agreda, defensores de la inmaculada concepción de María, y referentes importantes de los misioneros franciscanos (Gustin, 1969). No ponemos en duda su presencia, pero resulta inquietante que se trate de filósofos que difícilmente podían significar algo para los neófitos pames. El objetivo era difundir el dogma, pero hacerlo a través de estos teólogos resulta cuando menos extraño. Sin duda es una concesión que los franciscanos hicieron para sí mismos, para honrar tal vez a las figuras que los soportaban filosófica y teológicamente, y no tanto para "enseñar" el culto, aunque ocurriera indirectamente.

Esto coadyuva a comprender un proceso que difícilmente puede considerarse completado. Hoy, las figuras de Escoto y Agreda son desconocidas para la mayoría de los feligreses que visitan Landa. Es un aspecto especializado que devela que el trabajo misional y la conversión de los indios del siglo XVIII posee una heterogeneidad que deja muchos huecos que son inexorablemente rellenos con interpretaciones propias de otros sistemas. Esta yuxtaposición de significados debería colocarse en primer plano en el análisis arquitectónico de los siglos coloniales.

Conclusiones

En este capítulo hemos visto como la *narrativa de la evangelización*, que ha dominado la historiografía arquitectónica de las misiones de la Sierra Gorda, lejos de ser un relato neutral u objetivo, constituye una “operación sintética” profundamente ideológica. Esta narrativa, anclada en el Derecho de Conquista y las Disputas de Valladolid, ha construido la imagen de una “Conquista Espiritual” exitosa, presentando las misiones como prueba material del triunfo definitivo del catolicismo sobre las creencias indígenas. Sin embargo, el análisis desde la dialéctica “alterativa” revela que este proceso fue todo menos homogéneo o concluyente.

La genealogía de la contradicción espiritual muestra que la relación entre el cristianismo y las religiones indígenas nunca fue de simple imposición-recepción, sino un campo de tensiones permanentes. Mientras que el Derecho de Conquista y la Guerra Justa construyeron al “Otro” como un ser inferior necesitado de salvación, las Disputas de Valladolid —incluso en sus posturas más “defensoras”— no lograron escapar del eurocentrismo: tanto Vitoria como De las Casas pensaron al indígena desde categorías europeas pero nunca desde su propia voz. Esta asimetría fundacional es la que la *narrativa de la evangelización* ha perpetuado, presentando a frailes como Junípero Serra como benefactores y “salvadores”, mientras invisibiliza la violencia, el trabajo forzado, la reconfiguración forzada de formas de vida y la resistencia indígena que los testimonios históricos y la historiografía crítica documentan sobradamente.

El análisis de los textos historiográficos —desde los fundacionales de Gustin y Díaz Ramírez hasta los apologéticos y los contemporáneos— evidencian la persistencia de esta narrativa a lo largo del tiempo. Incluso en documentos oficiales como el *Expediente Técnico*, se reproduce la idea de un “encuentro fructífero” o una “pacificación” lograda, ocultando sistemáticamente que las misiones fueron también espacios de vigilancia, castigo y control. La figura de Serra es mitificada como “constructor de iglesias” y “defensor de los indios”, cuando su papel como inquisidor y su participación en un sistema colonial que diezmó a la población pame son sistemáticamente omitidos.

Frente a esta narrativa homogeneizadora, la dialéctica "alterativa" nos permite recuperar la multiplicidad religiosa efectivamente presente en la sierra. No se trata de negar la hegemonía del catolicismo en las estadísticas censales, sino de mostrar que las prácticas cotidianas —desde el culto al Santo Niño de la Mezclita hasta las peregrinaciones al Cerro de la Cruz, pasando por las prácticas curanderas de Doña Evodia— evidencian un sincretismo que no es fusión armoniosa, sino coexistencia conflictiva y yuxtaposición de capas temporales.

La arquitectura misma de las misiones —objeto central de la historiografía— se revela como un "nodo relacional" mucho más complejo que la simple "prueba de la victoria católica". El análisis de elementos concretos como el "manto vegetal" de Concá, los mascarones, el conejo, la Trinidad isomórfica, las aureolas atípicas de Landa o las figuras de Duns Escoto y María de Ágreda, muestra que no puede reducirse a una mera "iconografía cristiana" o a "supervivencias paganas". En su lugar, asistimos a un campo de fuerzas donde se cruzan: la visión animista pame (que veneraba la materia misma), la teología franciscana de la naturaleza como vestigio divino, las limitaciones técnicas de la argamasa, la incomprensión mutua en la traducción simbólica, la resistencia pasiva, la reinterpretación creativa y también las concesiones de los frailes ante la imposibilidad de transmitir conceptos abstractos como la Trinidad.

El "rasgo barroco" encuentra aquí su verificación empírica: las misiones no son barrocas por su abigarramiento ornamental o por ser producto de un mestizaje cultural armónico, sino porque en ellas se manifiesta materialmente la heterogeneidad espacio-temporal. La planta de cruz latina, las bóvedas de luneta, los contrafuertes, las portadas-retablo, no son "citas" a estilos europeos ni "síntesis" con lo indígena, sino superficies donde múltiples temporalidades (romana, paleocristiana, románica, renacentista, novohispana, pame) se pliegan unas sobre otras sin anularse.

Este capítulo ha señalado que la *narrativa de la evangelización* es un dispositivo de poder que ha operado para naturalizar la dominación colonial, ocultar la violencia y esencializar tanto la identidad católica como la indígena. Su persistencia en la historiografía arquitectónica —incluso en textos recientes— revela que el orden

colonial no es un fenómeno del pasado, sino una estructura de sentido que sigue formando nuestra manera de mirar y valorar el patrimonio, y al “objeto” arquitectónico mismo. Frente a ello, el “rasgo barroco” emerge para advertirnos que esa arquitectura no busca la síntesis conciliadora, sino que se instala en la contradicción, en la multiplicidad irreductible y en el conflicto con el “otro”. Las misiones de la Sierra Gorda, desde esta perspectiva, dejan de ser monumentos a una identidad nacional mestiza para convertirse en campos de memoria viva, donde el pasado sigue interpelando al presente, y donde la imposición religiosa y la resistencia indígena cohabitan sin reconciliarse, en una tensión que es, precisamente, aquello que permitirá configura —como veremos más adelante—, la “universalidad concreta” del Barroco.

4. El Estilo y el *ethos*

*“—¿Qué estilo arquitectónico adoptaremos? —preguntó el Adelantado.
—¡Por Dios! —exclamé—. ¿Estilo arquitectónico aquí?
En este lugar que nos ignora, que no ha sido medido,
que no tiene dimensiones humanas, ¿hablaremos de estilos?
¿Qué pueden significar aquí las proporciones griegas,
el gótico ascensional, la geometría del Renacimiento?
Estamos en un ámbito donde toda medida se pierde,
donde la escala nos es arrebatada. Hablar de estilos arquitectónicos
en este sitio sería como escribir un tratado de heráldica
en una tribu de hotentotes.”*

Alejo Carpentier, 1953

4.1. El problema del "estilo"

La crítica de Carpentier contra el trasplante de cánones artísticos europeos a contextos donde la naturaleza excede toda escala humana y tradición cultural representó un avance significativo en el cuestionamiento al papel del "estilo" en la historiografía arquitectónica. Desde luego, no fue el primero —Panofsky y Zevi ya establecían el problema de concebir la Historia de la Arquitectura bajo un esquema de periodización rígido—, pero Carpentier señaló el sesgo colonialista contenido en esa forma de clasificar e historizar el objeto arquitectónico.

¿Por qué entonces la historiografía de las misiones de la Sierra Gorda procedió como si estos señalamientos no existieran? Tal parece que la inercia del gran Otro ha determinado la dirección de quienes historizan los conjuntos misionales. En general, la historiografía arquitectónica continúa moviéndose entre periodizaciones marcadas por acontecimientos europeos y el "estilo", ese conjunto de variantes morfológicas que pretenden explicar el sentir de un tiempo. Ambas son predeterminaciones que definen lo que el objeto arquitectónico es o debe ser.

En todos los relatos históricos de las misiones se da por hecho que éstas poseen un "estilo" producto de su época, pero así se omite la incidencia de la relación entre *relato histórico* y "objeto" arquitectónico, porque si no existe separación entre estas instancias, entonces las predeterminaciones condicionarán su forma. Partir del

axioma de que toda obra arquitectónica "tiene" un "estilo" implica basarse en lo impuesto por la historia del arte europeo, en efecto, el sesgo colonial se vuelve el eje del relato.

Uno de los esfuerzos por salir de ese problema fue el realizado por académicos del posgrado de la Facultad de Arquitectura, coordinados por Carlos Chanfón en la *Historia de la Arquitectura y el Urbanismo Mexicanos* (HAYUM). Sin embargo, en el capítulo VI del tomo I volumen II se argumenta:

“Como herencia del Renacimiento, la historia tradicional de arquitectura se ha dedicado primordialmente a evaluar la calidad artística de las expresiones arquitectónicas, seleccionando y clasificando los ejemplos según los criterios vigentes sobre estilos e influencias en distintos lugares y momentos del pasado. (...) debemos en alguna forma justificar nuestros criterios para el presente estudio, cuya intención no es sustituir, sino complementar la visión tradicional.” (Chanfón, 1997, pp. 362-363)

Sin embargo, el esfuerzo por salirse de la "visión tradicional" resulta infructuoso porque la idea no es diferir sino "complementar". Existe un acuerdo tácito con esa tradición, por lo que el HAYUM no deja de ser parte de esa *narrativa*. Si desde el prólogo se insiste en que aquella no ha sido lo más adecuado, no se entiende por qué la metodología empleada termina siendo la misma.

La *narrativa* de la clasificación estilística argumenta que la única forma de comprender el fenómeno arquitectónico es agrupando los edificios por características similares, siendo la morfología la más importante. Pero si la agrupación morfológica ha mostrado su insuficiencia ante la inestabilidad de la forma, ¿por qué habría de funcionar distinto si agrupamos por géneros, clases o tipos? El problema no es el "estilo", sino la idea misma de clasificación, parte de la metodología científica que nace con el colonialismo moderno y que no puede dejar de ser profundamente política.

Por lo tanto, prescindir del "estilo" se convierte en una propuesta metodológica completamente descolonizadora, aunque la fuerza de esta narrativa sigue siendo el principal instrumento del "colonialismo arquitectónico" para comprender la

arquitectura del pasado. Carpentier pone en un plano dialéctico el mundo de los "estilos arquitectónicos" con el de la selva virgen, insinuando que la arquitectura como arte ordenador del espacio no tiene sentido en un lugar donde no puede ser decodificada. La invitación es a plantear modelos espaciales y temporales en correspondencia con nuestras propias historias y tradiciones.

Ahora bien, ¿cómo surge la clasificación estilística a la que se refiere Carpentier? Sin duda, encuentra su origen en el Renacimiento italiano, en la periodización que Vasari estipulara en *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores*, donde dividió la historia del arte en tres etapas para mostrar la superioridad del arte toscano. El "estilo" se relacionaba por tanto con la vida humana: infancia (rudeza del arte "gótico"), juventud (dominio de la perspectiva renacentista) y madurez (perfección absoluta de Miguel Ángel).

En el siglo XVIII, Winckelmann en *Historia del arte de la antigüedad* (2023) definió los "estilos" como expresiones del "espíritu nacional", manifestaciones orgánicas de las condiciones políticas, geográficas y espirituales de un pueblo. Estipuló cuatro estilos: Arcaico, Sublime, Bello y de los Imitadores, sobreviviendo la idea de comparar la evolución artística con el cuerpo humano.

Sin embargo, será en el siglo XIX donde surja la concepción del "estilo" que hoy padecemos. Por un lado, el romanticismo, que atizó el espíritu nacionalista asociando tradición constructiva con identidad; y por el otro, el positivismo que buscó leyes generales en todas las disciplinas. En arquitectura, Wölfflin (1986) presenta unos principios configurativos como leyes evolutivas universales: lineal/pictórico, superficie/profundidad, forma cerrada/forma abierta, unidad múltiple/unidad singular, claridad absoluta/claridad relativa. Un intento científicista por sistematizar la historia del arte que homogeneiza todo el mundo artístico concibiendo estos "principios" como universales. Y de ahí, establece el binomio renacimiento/barroco como una relación dialéctica pensada transhistóricamente, reflejo inconsciente del colonialismo europeo.

Las oposiciones de Wölfflin son uno de los primeros ensayos de la operación sintética en la historia del arte, pues los piensa como instancias autónomas del tiempo y del espacio, independizando los términos del binomio. La simplificación

coarta la multiplicidad y la propia condición de su posibilidad. Es por ello que el positivismo, producto de una Europa en modernización, confirmará que la operación sintética es un fenómeno propio de la Modernidad y del proceso colonial.

El "estilo" es sin duda un reduccionismo que debemos trascender porque tiene consecuencias tanto para el desarrollo del arte como para la historiografía arquitectónica.

4.1.1. Las limitaciones del axioma estilístico

Consideramos que no existe mejor instancia para mirar el colonialismo arquitectónico que el axioma del "estilo", pues su origen está signado por un profundo etnocentrismo. Los autores que reflexionaron sobre la relación entre la producción de las condiciones materiales y su temporalidad histórica, jamás imaginaron que su reflexión estaba limitada a su propio mundo. El eurocentrismo, resultado de esa operación, no es "eurofobia", sino un concepto que señala la relación asimétrica de poder entre Europa -que se construyó como centro- y el resto del orbe -construido como periferia-. Europa se colocó como modelo de superioridad, subyugando cualquier expresión que no fuera similar. Lo "Otro" reforzó la idea de dicha superioridad y lo hizo a través de la síntesis —postulación unitaria de una multiplicidad inmanente—, a través de un proceso donde "lo Real" se simplifica en *unidades* delimitadas para hacerlo asequible, aunque llevado a su mínima expresión y escindidas de su multiplicidad. La ciencia pues, es una simplificación de "lo Real", no un conocimiento complejo y de relaciones múltiples. En arquitectura, la síntesis encontró su mejor fórmula en el axioma del "estilo", pues con Wölfflin, la idea de concebir síntesis morfológicas provenientes de sus "principios" se tradujo como una operación "científica". Así que encontrar las "invariantes", las leyes universales, sería la tarea fundamental de la historiografía arquitectónica hasta antes del siglo XXI. Detrás de ello estaba la afirmación de un continente que se veía a sí mismo como cumbre de la evolución humana y que construyó, a partir de sus propios modelos arquitectónicos, la base historiográfica para todo el mundo.

Por ello los "estilos" no son inocuos; su uso extendido ha reforzado la idea de una Europa como epicentro cultural. Podríamos oponernos creando nuestra propia clasificación estilística -como de hecho lo intentaron varios historiadores-, pero eso reproduce la misma lógica de simplificación, manteniendo la base europea como referencia absoluta. El HAYUM, aludiendo a la "invisibilización" que implica usar la base estilística dominante, termina creando otra que subsana carencias, pero crear un "estilo" es desaparecer por fuerza las variantes que no reúnan todas las características para pertenecer al grupo.

Hay otro factor importante en el uso del axioma estilístico, a saber, que reproduce la narrativa del tiempo lineal. Los "estilos" se crearon en Europa para identificar una arquitectura endémica y vinculados a su singularidad histórica. Esta relación con el periodo se emparejó con la idea del progreso lineal de la civilización europea, mostrando materialmente una secuencia de "avances" técnicos. Con la expansión de las ideas ilustradas a las colonias, quedó claro que esta "evolución" era también una "evolución" de los márgenes al centro, manteniendo con ello la asimetría colonial.

Así operan y han operado los historiadores hispanófilos cuando argumentan que la arquitectura novohispana es una mera variante regional de un "estilo" creado en España. El "barroco" por ejemplo, siempre está referido a Europa y parece que ahí tiene su cuna. Incluso, la solución de crear categorías nuevas como "tequitqui" o arte "indocristiano", y colocar adjetivos a etiquetas conocidas como "barroco estípite", no es en realidad una solución el eurocentrismo; de hecho, refuerza su estatuto. La creación de "apellidos" es colonialismo interno: se desea seguir atado al modelo de referencia, aunque se quiera reconocer la singularidad de las obras. Lo cierto es que estas variantes continúan negando otras formas de hacer arquitectura. El "estilo" crea una homogeneización artificial que borra manifestaciones relevantes para ciertas comunidades o que son representativas de formas de vida diferenciadas. Y aunque la idea no es incluir todas las variantes regionales, nos importa mucho más que la clasificación estilística oblitere estructuralmente todo lo relacionado con el "Otro", porque el eurocentrismo anula todo lo que no tenga que ver con el "universo" llamado Europa.

Pero además la homogeneización tiene un efecto temporal, pues "encierra" en una época específica una forma de manifestar el "objeto" arquitectónico. No olvidemos que en una misma época concurren diversas morfologías y formas de entender la arquitectura, por lo que argumentar que solo existe una es impreciso. También ocurre el efecto inverso: diseñar un edificio con un "estilo" determinado significa acarrear la época asignada. ¿Cuál era el mensaje en las colonias cuando se reproducían edificios bajo el repertorio formal de la metrópoli? ¿No era esta una forma de inocular la idea de una actualización que podría leerse como parte de la evolución de la colonia?

Tanto la homogeneización como su relación con el tiempo histórico están concentradas en la "forma", no en la diversidad de propiedades que engloba el "objeto" arquitectónico como nodo de relaciones. El "estilo" prioriza lo visual, dejando de lado la función social, la técnica constructiva, el uso u otras experiencias sensoriales, fetichizando el valor morfológico. Esta fetichización permite que el dominio colonial aparezca como "difuminado", porque cuando la "apariencia" ocupa un lugar protagónico es posible integrar formas nativas y diluir su carga colonial. Martina Millá Bernard (1997) expone que arquitectos ingleses durante la colonización de la India recopilaron morfologías locales en un manual, de donde tomaron las formas para introducir sus propios diseños. La creación de "estilos" pseudoindios permitió apropiárselos sin distinguir el colonialismo subyacente.

Finalmente, reforzamos la imposibilidad de que el "estilo" pueda delimitar un conjunto de características y crear una definición. No podemos aceptar su existencia porque es una simplificación y un artificio discursivo que inocular un programa político. Creer que los "estilos" son viables proyecta una forma de pensar el mundo inconsecuente con nuestra búsqueda. En lugar de "purezas discursivas", existen procesos y relaciones que no pueden encapsularse en etiquetas superfluas. Deseamos desarticular esta lógica disciplinar que, más que taxonomía y "rigurosidad científica", es un instrumento ideológico-político que mantiene vigente el colonialismo del norte global.

4.1.2. Deconstruyendo el axioma

Una de las primeras críticas al paradigma estilístico la realizó Erwin Panofsky en *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico* (1951), aunque no como un cuestionamiento directo. Su desacuerdo consistía en que el "estilo" había sido fetichizado y vaciado de contenido, concentrando la atención únicamente en la "forma", y siendo esta la que tiene conexión inmediata con nuestra percepción, poco importó su relación esencial con causas materiales y simbólicas.

Panofsky decidió utilizar la arquitectura para exponer su punto en un momento inflexivo de la Historia de la Arquitectura: la expansión global del Movimiento Moderno, donde historiadores y críticos escindían el "objeto" arquitectónico al centrar sus análisis en el espacio mismo. Esta escisión quedó marcada en dos binomios: interior/exterior y estructura/ornato. En consecuencia, el interior y la estructura, quedarían como agentes "libres" que podían prescindir de su otro par, mientras que el exterior y el ornato quedarían a cargo del "estilo", resultando inocuo en la producción de la nueva arquitectura.

El historiador alemán intuye que, si la práctica arquitectónica comienza a prescindir de estos componentes y los arroja hacia la instrumentalización teórica e histórica, el "estilo" se convierte en un producto de catálogo que nada dice de las condiciones materiales y simbólicas que lo hicieron posible. Esto comenzó a ocurrir justamente en los años sesenta bajo la perspectiva posmoderna. Así que la falta de contenido y la facilidad con que puede adaptarse a cualquier problema arquitectónico volvieron obsoleto el axioma.

Panofsky buscaba anclar el "estilo" a una "mentalidad" de época, vinculando la arquitectura "gótica", por ejemplo, con la filosofía escolástica. Aunque esta relación no es absurda, efectivamente sigue siendo una simplificación. Ya argumentamos que sintetizar la mentalidad de una sociedad en una sola manifestación es problemático. Dudamos que en el siglo XII y XIII europeo el "gótico" fuese la única forma de construir, o que todos pensarán según la filosofía escolástica. Los traslapes ideológicos, políticos y culturales son inmanentes a un periodo, por lo que la idea de Panofsky no representaba en realidad una salida.

Otra crítica importante es la de Bruno Zevi, quien en *Saber ver la arquitectura* (1958) denuncia el formalismo vacío no solo en la práctica moderna, sino en la forma en que la crítica, la historia y la teoría concebían su objeto de estudio. Zevi sí denuncia que el "estilo" constituye un enfoque esteticista superfluo, y que por el contrario, la teoría y la historia deberían centrarse en cómo el objeto responde a necesidades sociales, culturales y espaciales. Zevi buscaba otorgar a la arquitectura una singularidad con métodos propios:

“¿Cuál es el defecto característico del modo de tratar la arquitectura en las historias del arte comunes? Consiste -se ha repetido a menudo- en el hecho de que los edificios se juzgan como si fuesen esculturas o pinturas, de un modo externo y superficial como puros fenómenos plásticos. Y este es un error de planteo filosófico más que de método crítico. (...) De esta forma olvidan considerar lo que es específico de la arquitectura, y por tanto, diferente de la escultura y de la pintura. Descuidan, pues, lo que, en el fondo, tiene valor en la arquitectura como tal.” (p. 9)

Zevi concebía el axioma estilístico asociado a las artes plásticas, y proponía el "espacio" como elemento principal del objeto arquitectónico, coadyuvando a las escisiones que dicotomizaron la arquitectura moderna y que impidieron concebirla como nodo de relaciones. La neutralidad del "espacio" parece absolver al "objeto" de sus cargas políticas e ideológicas.

En este aspecto, Manfredo Tafuri ofrece un balance distinto. Sostiene que los "estilos" no son meras expresiones estéticas o evoluciones técnicas, sino instrumentos conscientes del poder político para consolidar su hegemonía. El "objeto" deja de ser una entidad inocua para convertirse en dispositivo de difusión ideológica. La crítica entonces se extiende a la historiografía arquitectónica, que ha coadyuvado a despojar a la disciplina de su talante político mediante la aparente neutralidad estética.

Para comprender a profundidad esta idea operativa, hemos de tener en cuenta que su método incluye dos estrategias: el "estilo" como "verdad" aparente que oculta algo; y una síntesis que considera solo a la arquitectura académica -financiada por el Estado, la Iglesia o el capital privado-, dejando de lado los espacios

autoproducidos o contruidos sin conocimiento disciplinar "profundo". No le parece necesario realizar un balance ideológico de la arquitectura "vernácula" para determinar qué elementos integra de la ideología hegemónica.

Pero a diferencia de Panofsky y Zevi, Tafuri intenta desactivar el paradigma estilístico, aunque lo conciba como un velo conceptual. No estamos en desacuerdo con que la morfología posea un contenido político -de hecho, es algo que buscamos reforzar-, pero no por ello debería desecharse y sustituirse por un análisis exclusivo de las relaciones de poder. Precisamente este ha sido uno de los puntos perdidos por la crítica marxista en arquitectura, la cual suele pasar directamente al conflicto social, dejando en segundo término el "objeto" arquitectónico. Nuestra idea es que "dentro" de una morfología se anidan relaciones, incluyendo las asimetrías de poder a las que se refiere Tafuri.

Esto nos lleva a nuestra última consideración sobre la deconstrucción del axioma: el aporte de la decolonialidad. Mientras los estudios poscoloniales en países desarrollados tienen ya un desarrollo relevante en arquitectura, en México y América Latina han mostrado reticencia a incorporar líneas de investigación alineadas con la reflexión decolonial. La crítica decolonial emerge recientemente cuestionando los estudios poscoloniales, centrados en componentes discursivos del colonialismo más que en las realidades lacerantes de los pueblos marginales. La crítica a la academia anglosajona permite entender cómo el capitalismo, no solo como modo de producción sino como sistema con estructuras ideológicas estables, es completamente absorbido:

"La crítica que proviene de los estudios culturales y de los 'postcolonial studies' caracteriza al sistema-mundo moderno/colonial como un sistema de significaciones culturales. Creen que ámbitos semióticos tales como los imaginarios massmediáticos y los 'discursos sobre el otro' son un elemento sobredeterminante de las relaciones económico-políticas del sistema capitalista, y que la lucha por la hegemonía social y política del sistema pasa necesariamente por el control de esos códigos semióticos. Para ellos, las relaciones económicas y políticas no tienen sentido en sí mismas, sino que adquieren sentido para los actores sociales desde

espacios semióticos específicos (o 'epistemes')." (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007, p. 16)

La perspectiva decolonial, en cambio, pone en tensión la herencia cultural del colonialismo europeo y cuestiona al capitalismo como terreno propicio para el desarrollo del colonialismo interno. Esto es crucial en arquitectura: al no referirse directamente a la forma en que la acumulación de capital se efectúa en la industria inmobiliaria, los estudios poscoloniales han podido desarrollarse incluso en el epicentro del capitalismo global. En México y América Latina, el cuestionamiento al capitalismo como prolongación del colonialismo ha presionado a una academia fuertemente vinculada con el poder estatal y empresarial.

Ahora bien, cuestionar los axiomas arquitectónicos develando un orden colonial hace difícil que en las universidades públicas se incorporen programas con esta línea metodológica. Los estudios decoloniales en arquitectura son pocos y tienen mínima difusión. Nuestro trabajo pretende incorporarse en esta línea, y proponemos que la deconstrucción puede hacerse entendiendo que el "estilo" forma parte de las narrativas historiográficas a través de las cuales se reproduce el orden simbólico colonial basado en el modelo cultural europeo.

Existen enfoques alternativos que no se inscriben necesariamente en la decolonialidad. George Kubler por ejemplo, proponía reemplazar los "estilos" por secuencias de soluciones formales vinculadas a problemas concretos; Spiro Kostof prioriza el estudio de procesos constructivos, oficios y condiciones materiales; Valerie Fraser estudia la arquitectura andina desde un enfoque de "cultura mestiza". Por nuestra parte, proponemos que sea el *ethos* el concepto clave que sustituya por completo al axioma. Su tiempo ha llegado: continuar aferrados a una taxonomía simplificadora seguirá produciendo deformaciones analíticas que el colonialismo contemporáneo y el capitalismo absorberán irremediablemente.

4.1.3. Una alternativa: el *ethos*

“El término '*ethos*' se remonta etimológicamente a la palabra griega το 0078ῆθος. Originalmente tuvo, en primer término, el significado de 'lugar habitual de residencia' y 'domicilio' de personas, en animales: 'pastizal' y 'establo' así como el de 'ubicación' del sol. En segundo término, tiene el significado de 'hábito', 'uso', así como 'costumbre', y en tercero, el de 'carácter', 'manera de pensar', 'mentalidad'.” (Gandler, 2015)

El *ethos* es un concepto central en filosofía, explorado desde la antigüedad griega, y que ha pasado de ser entendido como “virtud moral” en Aristóteles, hasta formar parte de la construcción sociológica como lo expone Pierre Bourdieu. Nosotros deseamos concentrarnos en el *ethos* histórico desarrollado por Bolívar Echeverría (2011), aunque no utilizaremos su propuesta de manera integral; sólo nos servirá como base, y haremos las adaptaciones pertinentes para nuestro análisis historiográfico. Exponemos entonces brevemente su planteamiento para explicar la base de nuestra formulación, con el objetivo de mostrar que el *ethos* histórico es un instrumento de análisis más completo que el uso del “estilo” en sus diferentes modalidades, ya sea como sistema de clasificación, como narrativa historiográfica o como explicación epistémica.

Para Echeverría, el *ethos* tiene un doble sentido: “Conjunta el concepto de 'uso, costumbre o comportamiento automático' (...) con el concepto de 'carácter, personalidad individual o modo de ser'.” (Echeverría, 1996, en Gandler, 2015, p. 376). Esta ambigüedad, presente en su significado original, puede entenderse desde la dialéctica “alterativa” como una tensión permanente entre un *ethos* concreto y uno abstracto; entre uno que se genera en las prácticas y otro en las *narrativas*. Su perpetua implicación produce, por lo tanto, un concepto que puede comprender la relación entre las producciones materiales y las formas mentales, dicho de otro modo, una relación que de ser inmanente yace escindida por la síntesis de la modernidad:

“En el significado pasivo de 'costumbre' hay una presencia del mundo en nosotros, que nos protege de la necesidad de descifrarlo a cada paso; en cambio, en el significado activo, 'carácter' se refiere a una presencia de nosotros en el mundo, que lo obliga a tratarnos de una cierta manera.” (Echeverría, 1996, en Gandler, 2015, p. 376)

Esta doble determinación le permite construir el *ethos* histórico como principio de producción del mundo de la vida, un proceso dialéctico que Echeverría sitúa en el contexto del hecho capitalista, y que le permite hacer una crítica a las relaciones capitalistas existentes, percibidas como formas de vida cotidiana que permiten resistir y adaptarse a su propia inviabilidad:

“El *ethos* histórico es el conjunto de usos, instituciones sociales, formas de pensar y actuar, herramientas, formas de producción y consumo de los valores de uso que hacen posible vivir como ser humano o como sociedad en las relaciones capitalistas de producción, en verdad inhumanas, sin tener que inventarse continuamente una solución al problema que resulta de esas relaciones.” (Gandler, 2015, p. 381)

La contradicción fundamental es el "hecho capitalista", el cual determina por completo al *ethos*, pues se trata de una subordinación real de la producción del valor de uso a la producción de valor abstracto:

“Se trata, en esencia, de un hecho que es una contradicción, de una realidad que es un conflicto permanente entre las tendencias contrapuestas de dos dinámicas simultáneas, constitutivas de la vida social: la de ésta, en tanto que es un proceso de trabajo y de disfrute referida a valores de uso, por un lado, y la de la reproducción de su riqueza, en tanto que es un proceso de 'valorización del valor abstracto' o acumulación de capital, por otro. Se trata, por lo demás, de un conflicto en el que, una y otra vez y sin descanso, la primera es sacrificada a la segunda y sometida a ella.” (Gandler, 2015, p. 382)

Echeverría encuentra cuatro formas básicas de enfrentar esto, correspondientes a cuatro épocas de la modernidad. Para nuestra propuesta, bastará con lo hasta aquí

expuesto. Así que lo primero es acotar la base contextual, ya que el hecho capitalista no puede aplicarse automáticamente a la realidad de la Sierra Gorda en el siglo XVIII. Aunque la Modernidad está presente como sustancia práctica y discursiva durante el proceso colonial, y a pesar de que orden colonial y capitalismo son procesos en realidad imbricados, no podemos admitir que la contradicción entre valorización del valor y valores de uso haya sido determinante en la construcción y uso de las misiones. La apropiación del trabajo indígena era constituyente del sistema colonial, pero los frailes no se quedaban con él; la economía de subsistencia no permitía producción de excedente para el mercado. El beneficio era contar con producciones materiales para la aculturación y adoctrinamiento, y no para una forma específica del hecho capitalista.

Aplicar el *ethos* echeverriano directamente a nuestro problema sería anacrónico, por lo que consideramos que, dado que el *ethos* construye un contexto para las relaciones sociales, y dado que el orden colonial impone sus prácticas y discursos a las formas de vida y pensamiento, se construye por tanto un *ethos* específico que bien podría denominarse “colonial”. Así que diferenciar el hecho capitalista del orden colonial —reservando para el primero la subsunción del valor de uso al valor de cambio— permite diferenciar los *ethe* de cada proceso, aunque en el fondo estén vinculados. Esta yuxtaposición e interacción forma parte de un *ethos* que Echeverría llama “barroco” que no es solo una actitud para evadir el hecho capitalista, sino una respuesta al orden colonial.

El *ethos* presente en la construcción, concepción y uso de las misiones es precisamente uno de los productores esenciales del “rasgo barroco”, ya que se trata de la manifestación material de los “nodos relacionales” espacio-temporales que de hecho lo conforman. Atribuimos esto a la forma individual y colectiva de resolver la imposición del orden colonial; una forma de resistir, evadir, adaptarse, reconfigurar y resignificar un contexto que trasciende al sujeto y que lo quiere subsumido. Un *ethos* que de hecho no era exclusivo de los indígenas, sino también de afrodescendientes, criollos, mestizos o peninsulares, que resolvían sus modos de vida en un contexto adverso del que ninguno podía adjudicarse el control. Así que

consideramos que utilizar este *ethos* como explicación, bien puede ayudarnos a comprender la heterogeneidad morfológica de los conjuntos misionales

4.2. La creación de un "estilo": el barroco mestizo

Ya explicamos que el "estilo" es una síntesis, una simplificación de la multiplicidad de formas que puede tener un "objeto" arquitectónico a partir de las prácticas y *narrativas* -que adjudicamos al *ethos*- con las que es construido, entendido y experimentado. Pero la etiqueta que este impone no es inocua: posee, un significado connotativo, una dirección narrativa producto de su origen e historia. Por ejemplo, la palabra "barroco" es polisémica, pero tiene un origen que continúa marcando su derrotero. Sabemos que nace de *barueco*, término portugués para una perla irregular; o del francés *baroque* (extravagante), y aún de *baroco*, figura silogística de la lógica aristotélica usada en el siglo XVI para describir algo absurdamente complejo. Pero independientemente de cuál origen prevaleció, todos son peyorativos y no se refieren a algo positivo. Los historiadores de arte europeos del siglo XVIII comenzaron a usar el término para delimitar el "mal gusto" artístico del siglo precedente y ensalzar el suyo, tónica que también siguieron los historiadores mexicanos del siglo XIX. Sin embargo, la palabra se diversificó y perdió gran parte de su carga negativa.

Ahora bien, toda etiqueta estilística contiene significados contextuales que deben considerarse para comprender su carga ideológica. Nuestra hipótesis sobre el término "barroco mestizo" -que es el que se ha utilizado para "explicar" los conjuntos misionales desde el punto de vista arquitectónico- es que no solo forma parte de la multiplicidad de significados del "barroco", sino que ha construido un sesgo más político que artístico, amortiguado por el aparente distanciamiento que la arquitectura tiene con lo político. Su auge en la segunda mitad del siglo XX es relevante, pues coincide con una reafirmación identitaria pautada por la globalización.

Los historiadores de arte latinoamericanos, y con ellos los de arquitectura, comenzaron a enfatizar las diferencias de las obras coloniales con sus contrapartes europeas para destacar que no eran meras imitaciones provinciales, sino algo nuevo y complejo -fruto de la aculturación- que merecía su propia designación estilística. La etiqueta "barroco mestizo" buscó visibilizar al indígena y al mestizo

que quedaban desplazados con el uso simple de "barroco" o aún, de "barroco novohispano", especialmente cuando los objetos evidenciaban participación indígena. Fue de hecho una reivindicación política dentro del mundo académico artístico, con un propósito de clasificación que lamentablemente terminó por desplazarla.

Aunque reconocemos el intento reivindicativo, es importante señalar que se hizo dentro del marco de un eurocentrismo aún sin cuestionar, proponiendo alcances similares. La reivindicación no podía apelar al simple derecho de poseer un lugar en la Historia del Arte europeo, o a una etiqueta que distinguiera a la arquitectura latinoamericana. El concepto de diferencia tuvo como horizonte la operación sintética que homologa para "universalizar" -más bien para estandarizar-, en lugar de reconocer la multiplicidad que le permitiría una verdadera universalización. Era imperativo identificar la singularidad histórica de las producciones arquitectónicas latinoamericanas, y no agruparlas en una categoría para solicitar entrada a una falsa universalidad constreñida al *relato histórico* europeo.

En este sentido, las críticas han sido recurrentes. La más potente argumenta que el término "barroco mestizo" no solo simplifica el problema, sino que continúa invisibilizando a los oficiales y maestros indígenas. En América Latina se han usado algunas alternativas: José de Mesa y Teresa Gisbert (1985) emplearon "barroco indígena", luego "barroco andino"; Mariano Picón Salas (1975) usó "barroco de indias". En ambos casos, se buscó definir una forma específica del "barroco" para dotarla de identidad y reconocer a sus artífices, intentando con ello crear una agrupación estilística.

Otra crítica importante es la ambigüedad del término "mestizo", el cual agrupa morfologías muy diversas, y elimina regiones, periodos y grupos étnicos. Lo mismo ocurre con "barroco indígena", que invisibiliza aportaciones africanas, árabes o asiáticas presentes en muchos objetos coloniales. A pesar de los esfuerzos por crear conjuntos con características morfológicas determinadas, no solo es imposible conseguirlo sino innecesario, pues la etiqueta -además de no eludir su fetichización- siempre será estrecha.

Nuestra crítica al término es política y tiene dos focos. El primero es que más que invisibilizar grupos o alimentar *narrativas* identitarias, normaliza el estatuto colonial: en la enseñanza y difusión de la arquitectura se continúa explicando que la arquitectura latinoamericana es una fusión cultural y no, como consideramos, producto de una invasión política, militar, económica y cultural³⁶. Y segundo, la etiqueta estilística en sí misma es un recurso de la obsesión taxonómica occidental, del cual vale la pena intentar salir. Comprender la trayectoria de esta categoría es importante para identificar las cargas políticas presentes en la *narrativa del estilo* con la que se elaboró la historiografía de las misiones de la Sierra Gorda. Hagamos un breve compendio de ello.

4.2.1. El "barroco mestizo"

En 2010, Alexander Bailey publicó *The Andean Hybrid Baroque*, intentando revivir el debate sobre la etiqueta estilística para objetos arquitectónicos marcados por la participación indígena, con nuevas evidencias que permitirían nuevas interpretaciones. Es una investigación sobre la arquitectura andina del sur peruano, donde iglesias fueron clasificadas desde el siglo XX precisamente como "barroco mestizo". Nos ocupamos de su primer capítulo, en el que se resumen las principales líneas del debate en América Latina sobre las implicaciones de usar esta etiqueta. La pertinencia para nuestro trabajo radica en que, curiosamente, en la historiografía arquitectónica mexicana la etiqueta (barroco mestizo) comenzó a usarse en el presente siglo sin muchas objeciones. Sin embargo, muchos argumentos de

³⁶ El postular la arquitectura del periodo colonial como producto de una invasión no tiene por qué ser entendido dentro de los márgenes de la "victimización"; más bien, lo que deseamos subrayar es que, utilizar eufemismos como intercambio cultural o fusión cultural, impide reconocer que en la Nueva España -y en el México contemporáneo- existió todo un mundo de prácticas y discursos que fundaron lo que Enrique Semo denomina "racismo colonial", el cual teniendo su epicentro en América, se expandió al resto del mundo colonizado "(...) como fundamento de la especificidad de las relaciones de poder entre Europa y las poblaciones del resto del mundo." (Semo, 2019, Pg. 42)

académicos sudamericanos han tenido paralelismo con el desarrollo de etiquetas estilísticas aquí utilizadas para explicar la arquitectura colonial.

A Bailey le preocupan las líneas exclusivas de la región, cuidando de no extender la problemática a todo el continente. Creemos que ello es imposible, pues América Latina como conjunto fue afectada por el mismo proceso de invasión e imposición cultural, aunque sus efectos se observen en múltiples modalidades. El vínculo que nos une es mayor que aquello que nos separa; en realidad, las fronteras nacionales son designaciones narrativas con poco soporte. Pero la historia del debate debe aportarnos mucho, porque lo discutido tiene como trasfondo el colonialismo eurocéntrico vigente en nuestros países y en nuestros medios académicos.

El foco del "gran debate" -como Bailey lo denomina- está en dos cuestiones. La primera es la participación indígena en la arquitectura colonial. Aunque hoy hay cierto consenso sobre su incidencia, sigue siendo problemático para algunos -como lo vimos con el caso de Gómez Martínez-. Y es que en la historiografía de las misiones es común restarle importancia a la participación indígena, especialmente en la autoría, que es un rubro intelectual del que se les suele apartar. Si el indio es fuerza de trabajo y se queda como tal, entonces parece no haber problema en incorporarlo a la historia arquitectónica. Pero si se trata del diseño, hay serias objeciones porque no existen evidencias que prueben esta posibilidad. Los sesgos racistas son vigentes y desdeñados por la crítica y por el gremio, y que en muchos casos, a pesar de ser evidente su participación -sobre todo cuando algunos historiadores parten desde el prejuicio- argumentan que las misiones fueron construidas por los frailes.

La segunda cuestión concierne a que el "estilo" esté asociado con la ornamentación mucho más que con las cualidades espaciales del edificio. Ello vuelve problemática la categoría "barroco mestizo", pues como Graziano Gasparini (1980) argumenta, no hay nada que indique que la morfología espacial de las iglesias americanas haya aportado algo al "barroco" como categoría universal. Por lo tanto, el "barroco mestizo" parece referido exclusivamente a la cuestión ornamental.

Nosotros agregamos una más. Puesto que el debate ha estado concentrado en dos campos —indigenistas e hispanófilos, siempre en contexto iberoamericano—, es

interesante analizar las miradas de críticos e historiadores "foráneos" que han participado. El libro de Bailey muestra una mirada menos dramática por estar, de algún modo, ajeno a las incidencias coloniales. Por ejemplo, Emilio Harth-Terré desestimaba la argumentación de George Kubler por ser anglosajón:

"No creo que la opinión del crítico en cuestión pueda considerarse bien fundamentada...El sajón en general, y en particular el puritano, aún no comprenden suficientemente el significado del mestizaje; ni intentan comprenderlo por muchas razones; una, la principal, es que él, al colonizar, siempre fue apartando al nativo; y aplicó este adjetivo sobre él con un sentido cada vez más peyorativo en su lenguaje banal. El mestizo...es una palabra y concepto totalmente ajeno a su mentalidad sentimental, que en cambio es muy familiar para el latino." (Harth-Terré, 1961, en Bailey, 2010)

Sin duda es un reclamo legítimo a la obstinada creencia de Kubler de que los motivos indígenas estaban extintos en el arte colonial, pero la reacción es algo chovinista e incluso xenófoba, aunque no yerra en el omnipresente sesgo colonialista de las perspectivas anglosajonas. Es relevante abrir la posibilidad — como ocurrió en el debate— a que investigadores "foráneos" aporten nuevas miradas a una discusión restringida a la esfera iberoamericana.

Antes de mostrar los puntos relevantes del debate —centrado en el *Simposio Internazionale sul Barocco Latino Americano* de 1980 en Roma—, vale tener presentes ciertos precedentes, pero sobre todo, tener presente que todos los autores —incluido Bailey— se mueven en la abstracción conceptual. Esto significa que su discusión se mantiene en el ámbito de la operación sintética y no baja al análisis concreto que les hubiera permitido incorporar la complejidad de la multiplicidad. No inferimos que sea un análisis inocuo —las abstracciones narrativas terminan siendo productoras de lo concreto—, sino que la *narrativa del estilo*, presente en la historiografía de las misiones, tiene como precedente una producción abstracta, de síntesis, y no una incorporación de la multiplicidad que permita el análisis relacional del objeto dentro de lo concreto. Sigamos a Bailey (2010) en lo que viene.

Las primeras menciones de "barroco mestizo" se encuentran en la obra del arquitecto argentino Ángel Guido (1896-1960), quien desde 1925 tenía la inquietud de acuñar una etiqueta para reivindicar la participación indígena en la arquitectura andina. Concibió el estilo "fusión hispano-americano-aborigen" y en 1940 acuñó "barroco mestizo" en *Redescubrimiento de América en el arte*. Según Guido, existieron cuatro ciclos en el arte americano: supresión del arte indígena (siglo XVI); resurrección del arte indio que influye en la arquitectura hispana (siglo XVIII); regreso de la imposición del canon europeo (principios del XIX); y una nueva reconquista con el modernismo latinoamericano del siglo XX. Guido localiza el estilo en el segundo ciclo.

Sin embargo, la aportación más importante de Guido, más allá de acuñar una etiqueta vigente después de ochenta años, fue entender la correspondencia entre el estatuto artístico indígena y la forma del "barroco" importado. El "barroco" era un arte libre y sin limitantes que podía absorber los distintos escenarios a los que llegaba. Esta permeabilidad explicaba por qué pudo integrarse el universo andino al arte cristiano.

Esta idea fue el soporte que historiadores como Alfredo Benavides Rodríguez (1894-1959) usaron para crear otras hipótesis. Según el arquitecto chileno, los motivos no-cristianos de la arquitectura barroca andina no se encontraban necesariamente en las culturas indias sudamericanas, sino en el arte hindú, japonés y chino que llegaba con los intercambios comerciales con Filipinas y la red jesuita en Oriente. Aunque Benavides reconocía estas fuentes, se inclinaba por la hipótesis de la "raza": los habitantes de Sudamérica se sentían atraídos por el arte asiático porque intuían ser sus herederos directos. Benavides compartió con Guido el uso de la etiqueta, aunque terminó por usar "fusión hispano-aborigen".

Con el arquitecto peruano Ricardo Mariátegui Oliva (1907-1991), la etiqueta "barroco mestizo" adquirió su característica "sintética" o de "equilibrio civilizatorio", aunque paradójicamente no la usara del todo (Bailey, 2010):

“Los indígenas peruanos y los maestros españoles crearon sin duda (el estilo); ambos en comprensión recíproca, en un acto simpático de intuición; los primeros,

artistas en formación, al ejecutar la ornamentación según sus capacidades, llegaron gradualmente a modificar los estilos, dejando algo propio... inspiración de su fantasía, palpitación de su alma; una fibra secreta, en definitiva, que tejieron con cuidado y cautela. Es así como se observa...la relación recíproca entre la técnica y el arte, la comprensión mutua entre el maestro hispano —supremo dominador del estilo artístico— y el albañil indígena, un indio peruano, aymara o quechua, de vigoroso y fuerte legado, tez bronceada, [un] trabajador inteligente e incansable." (Mariátegui en Bailey, 2010, pp. 21-22)

Pero Mariátegui anula el contexto de opresión religiosa y militar sobre el que trabajaban los artesanos indios —de la misma manera que la historiografía de la Sierra Gorda borra la aniquilación y la violencia física y psíquica—, presentando un panorama idílico donde indio y español, aprendiz y maestro, conviven en armonía para desarrollar un arte singular y universal.

En la misma tónica, Héctor Velarde (1898-1991) afirmó en *Arquitectura peruana* que la arquitectura de la región es híbrida, producto del maridaje entre conquistador y conquistado, y que tal vez sea la fusión perfecta de toda la arquitectura mestiza en América. Velarde fue el primero en relacionar el bajo relieve de las fachadas con los textiles coloniales, cuidándose de no mencionar los de origen andino: "uno ve la arquitectura española a través de los ojos indios de Arequipa." (Velarde en Bailey, 2010, p. 25)

Y hay, dos académicos "foráneos" que también contribuyeron a la definición del "barroco mestizo": el alemán Alfred Neumeyer (1901-73) y el estadounidense Harold Wethey (1902-84). Sus aportes convergen en la idea de que el arte y la arquitectura colonial son producto de colectividades y culturas ajenas al arte occidental, que buscan imitar, dando como resultado un arte naif o "popular". Esta idea parte del prejuicio de la formación en paradigmas artísticos europeos, y parece casi imposible reconocer desde ahí cualquier otra aportación.

Estos historiadores crean el bloque "arte popular" a nivel global, pensando que la "ingenuidad" de las culturas no-occidentales y rurales se expresa de modo similar en todas partes: "La representación del espacio tridimensional y la corporeidad integral son elementos ajenos al decorador popular...Son productos de

civilizaciones urbanas y demandan una potencia de percepción que va más allá de lo que un pueblo rural puede y quiere desarrollar." (Neumeyer en Bailey, 2010, p. 25)

En acuerdo con Kubler, Neumeyer propone tratar la arquitectura colonial como un conjunto, incluso la que está fuera de América Latina, porque sufre un proceso de "provincialización" generalizado. Fue el primero en acuñar "neo-colonial" para toda la arquitectura popular. Sorprendentemente, Neumeyer sí usa en algunos de sus trabajos el término "estilo Mestizo". Y Harold Wethey hace una observación importante, antecedente de lo que Gasparini apelaría en el debate de Roma, pues argumenta que el "barroco mestizo" es aplicable a la decoración de las iglesias coloniales, pero no a su arquitectura.

Por su parte, Bailey contrargumenta que la ornamentación -interna y externa- es un elemento fundamental de la arquitectura andina que es inherente a ella. Querer separarla es sin duda un producto de la visión difundida por Bruno Zevi que impide observar que el objeto arquitectónico, tanto en el periodo colonial como en contextos no académicos, no es solo espacial, sino morfológico y simbólico.

En su introducción, Bailey explica que usar "mestizo" aplicado a una categoría artística corre el riesgo de confundirse con un fenómeno étnico o "racial". Además, "mestizo" es sumamente ambiguo, como dijera Pablo Macera: "la cultura mestiza no fue hecha por mestizos" (Macera en Bailey, 2010, p. 2). En consecuencia, Bailey propondrá la etiqueta "barroco híbrido andino", que mantiene la relación con la cultura andina, con su geografía y mixtura cultural, y que es más manejable para la historia del arte porque implica una localización específica en el espacio y tiempo del desarrollo artístico global (Bailey, 2010).

Desde nuestra perspectiva, la etiqueta de Bailey sigue inmersa en el circuito de la taxonomía artística, porque la delimitación sobre lo que pertenece a su denominación hace muy complejo el análisis. Justamente el debate de Roma es un bucle sin salida porque los bandos se enfrascaron en una discusión sobre "etiquetas" y no pudieron o no quisieron perfilarse en la complejidad del fenómeno singular, que es lo que lo vuelve verdaderamente universal.

4.2.2. El debate

Antes del simposio, George Kubler fue el primero en cuestionar la clasificación de la arquitectura barroca latinoamericana. En una conferencia en Princeton en 1963, tachó la etiqueta "Estilo Mestizo" como racista y argumentó que la arquitectura indígena era una expresión estandarizada a nivel mundial: “Muchos historiadores del arte insisten en clasificar como *mestizas* o híbridas aquellas expresiones planiformes de América Latina, que en realidad son típicas del arte provincial y rural en cualquier parte del mundo.” (Kubler en Bailey, 2010, pg. 28).

Las respuestas a Kubler dividieron a la academia en dos bandos: los indigenistas —Emilio Harth-Terré, Teresa Gisbert, José de Mesa, Leopoldo Castedo, Ramón Gutiérrez y Damián Bayón— y los hispanistas liderados por Graziano Gasparini —Ilmar Luks, Erwin Walter Palm, Antonio Bonet Correa, Yves Bottineau y Robert Smith—. Como apunta Bailey, es notable que ningún miembro del bando hispanista naciera en América Latina ni estuviera especializado en arquitectura colonial andina.

El simposio comenzó con una carta de Gasparini a investigadores europeos y americanos preguntando si la etiqueta "Estilo Mestizo" era adecuada. La reunión terminó en una disputa más política que académica, pues ninguno de los ponentes reconoció que el uso de etiquetas era limitado. Gasparini, líder indiscutible del bando hispanista, desestimó por completo la argumentación a favor de una arquitectura diferente que mereciera una etiqueta propia para desmarcarse de las producciones europeas. Influenciado por la visión espacial de Zevi, Gasparini resolvió que lo singular de la arquitectura barroca latinoamericana era la ornamentación, elemento que nada tenía que ver con lo arquitectónico:

“Afirmó que los latinoamericanistas no habían captado el punto en absoluto al enfocarse en motivos [ornamentales] (revelando una «ignorancia supina de la arquitectura y sus valores»), declaró que su trabajo estaba fatalmente viciado por una «ausencia de interpretación espacial de la arquitectura», e incluso atacó su uso de documentos de archivo, a los que calificó de «dependencia fetichista de los hechos objetivos.” (Bailey, 2010, p. 31)

En el simposio, Gasparini desestimó la mano de obra indígena: "La cuestión de una mano nativa no constituye un factor de cambio en la arquitectura colonial, y las diferencias atribuidas a los aportes de la 'sensibilidad indígena' no son más que alteraciones y deformaciones del proceso de reproducción de conceptos y formas importados." (Gasparini en Bailey, 2020, p. 31). Su argumentación, desde luego resonó en historiadores como Walter Palm, Robert Smith y Antonio Bonet, quien incluso solicitaron la completa supresión del concepto de "cultura indígena" como algo que había sobrevivido a la colonia:

"La tradición iconográfica se expresa, por tanto, de manera 'primitiva' y 'medieval'. Su origen podría derivar del paganismo occidental o del cristianismo. Era lo mismo. El indio, replegado en su mundo rural, tuvo que aceptar por completo, como algo propio, los nuevos conceptos; quizás porque había perdido casi por completo las formas culturales que le eran propias, irremediablemente destruidas por la conquista." (Bonet en Bailey, 2010, p. 33)

El otro bando, con José de Mesa y Teresa Gisbert, propuso mediar integrando las propuestas de los pioneros —como Guido y Buschiazzo— con las de los hispanistas. Trabajaron con la tipología de motivos ornamentales, tomando una muestra mayor de edificios e incorporando investigación de archivo, algo criticado por los hispanistas. Así que conciliaron la búsqueda de elementos prerrenacentistas, medievales e incluso del Medio Oriente, logrando un panorama más holístico. A pesar de esta visión conciliatoria, decidieron mantener la etiqueta "Estilo Mestizo" bajo la convicción de que el universo indígena había contribuido profundamente a cambiar la arquitectura colonial:

"Sostenemos que la arquitectura barroca desarrollada en América se desligó de los moldes europeos a principios del siglo XVIII. La decoración planiforme con motivos únicos, [y] la nacionalización de las plantas... apuntan hacia diferencias fundamentales entre la arquitectura barroca americana y la española. Este barroco

americano requiere una etiqueta que lo distinga.” (Mesa y Gisbert en Bailey, 2010, p. 33)

Esta enunciación forma parte de una visión más progresista que intenta suspender los prejuicios ideológicos. Y aunque no es posible eliminar por completo el sesgo, el reconocimiento de una arquitectura diferenciada de la matriz europea -fuera de pasiones nacionalistas- sí representó un gran avance. Más tarde, explicaron:

“Los términos 'ultrabarroco' o 'churrigueresco' no bastan porque aluden a formas externas del barroco europeo, pero no a conceptos distintos. Por ello hemos empleado el término 'mestizo', que, aunque no sea totalmente adecuado —como indica el profesor Kubler—, es el más apropiado para referirse a una arquitectura estructuralmente europea, pero producida con sensibilidad indígena. La arquitectura barroca del siglo XVIII es resultado de una mezcla no solo de elementos, sino también de culturas y modos de interpretación; por eso la llamamos 'mestiza'.” (Mesa y Gisbert en Bailey, 2010, p. 33)

Para Bailey, esta argumentación enterró las objeciones de los hispanistas. Después del debate, continuaron los esfuerzos por perfeccionar el uso del término "mestizo". El historiador argentino Ramón Gutiérrez, quien inicialmente se negó a usar la etiqueta por considerar que el problema en Roma había sido la falta de acuerdo sobre su definición, contribuyó notablemente, porque la abundancia de las etiquetas -argumentaba- tales como "provincial", "popular", "folk" o "rural", evidentemente contenían una fuerte carga peyorativa.

Así que Gutiérrez incorporará la investigación de archivo, donde existe información sobre construcciones que aclaran temas como autoría, procesos constructivos, transformaciones y participación de la mano de obra. Desestimar esta información fue uno de los principales errores de los estudiosos de la arquitectura colonial. De ello provino su gran contribución: el reconocimiento de la mano de obra indígena más allá del simple "acarreo":

“La importancia de las cuadrillas laborales indígenas en la construcción de iglesias andinas, cada vez más durante los siglos XVII y XVIII, cuando maestros amerindios y mestizos reemplazaron a sus homólogos españoles o criollos. Gutiérrez escribió: 'Esta creciente presencia del artesano indígena cambiará, junto con circunstancias contextuales, las características arquitectónicas de la región y producirá el fenómeno que se ha definido como 'arquitectura mestiza'.” (Bailey, 2010, p. 37)

Aunque Gutiérrez aceptó la idea de una etiqueta que diferenciara la arquitectura colonial americana de la simple mimesis, otros académicos continuaron ensayando terminología: Luis Enrique Tord cambió "arquitectura mestiza" por "decoración mestiza" y "arquitectura mestiza surperuana"; Antonio San Cristóbal prefiere "arquitectura planiforme y textilográfica"; Roberto Samanez Argumedo usa "arquitectura mestiza" y "barroco andino" en la línea de Mesa y Gisbert. No desestimamos estas contribuciones, son de hecho significativas dentro de la historiografía del "barroco latinoamericano"; nuestro desmarque es solo con respecto al uso del "estilo" como instrumento metodológico para el análisis histórico y la crítica arquitectónica.

4.2.3. El "barroco mestizo" en México

En México, el debate fue otro: una búsqueda enmarcada por la narrativa nacionalista liberal decimonónica y posrevolucionaria. María Celia Fontana, en su texto *La conversión del churrigueresco en estilo nacional mexicano* (1981), recorre los términos y sus soportes narrativos, mostrando cómo una morfología —un "estilo"— forjada en la adjetivación peyorativa llegó a considerarse "nacional". Fontana da cuenta de la historia de un concepto y cómo, a través de ajustes "quirúrgicos" en las narrativas, estos se modifican sustancialmente.

Si Fernández de Lizardi esperaba dar la vuelta a ese capítulo funesto de nuestra historia artística (Fontana, 1981), no contaba con que el "barroco" se convertiría en

el estilo mexicano por excelencia³⁷. Ello no ocurrió de la noche a la mañana por supuesto, ni por una línea causal; intervinieron muchos factores. El entonces llamado "Churriguera" -en alusión al arquitecto español cuya extravagancia ornamental era conocida- era el término para referirse a la arquitectura colonial, vista con ojos neoclásicos y racionalistas como poco refinada y de "mal gusto".

Según Justino Fernández, el periodista Eduardo A. Gibbon fue el primero en revalorizar el estilo "ultrabarroco", que ya contenía trazas distintas del canon europeo. Fontana argumenta que Gibbon forma parte de un periodo donde "se vuelven los ojos hacia lo que se considera propiamente mexicano, hacia lo nacional." (p. 53). Gibbon sentó las bases de la recuperación del "Churriguera", aunque sin abandonar del todo el canon estético europeo. Escribe Fontana: "(...) ensalza el arte que posee unidad y por el contrario rebate el ecléctico que en busca de efecto hace perder al arte su pureza y su unidad perfecta." (p. 54). Desde el inicio del camino que desembocaría en el "barroco mestizo", el dominio de la operación sintética es absoluto. Si el "barroco novohispano" proponía la complejidad de elementos, estos historiadores del arte "nacionalistas" propusieron integrar en una unidad la diversidad de ellos.

³⁷ La idea de México como cultura barroca no es la postura de un solo autor, sino un consenso intelectual construido por figuras clave que vieron en esta categoría la clave para descifrar la compleja y contradictoria identidad del país: José Lezama Lima (1910-1976), quien sienta las bases para entender el Barroco no como un estilo artístico del pasado, sino como una constante cultural de América Latina; Octavio Paz (1914-1998) quien argumenta en su *Laberinto de la Soledad* que el mexicano es un ser que se esconde detrás de máscaras (la fiesta, el lenguaje recargado, el hermetismo), una actitud profundamente barroca; Bolívar Echeverría (1941-2010) que propone la existencia de un "ethos barroco" como una de las formas en que la modernidad capitalista puede ser vivida y resistida; Carlos Monsiváis (1938-2010) quien propuso que el Barroco no murió en el siglo XVIII, sino que se transformó. Según el autor, la cultura popular mexicana moderna es barroca y se manifiesta en el lenguaje, los medios de comunicación, la estética visual y la vida social; Serge Gruzinski (1949) quien argumenta que el Barroco novohispano fue el resultado del primer proceso de globalización, donde las imágenes y los conceptos europeos, asiáticos y americanos, se mezclaron de manera violenta y creativa.

Fontana cita un pasaje de Gibbon sobre el altar de los Reyes: "En realidad, es una regia obra donde el arte, la historia y el sentimiento de lo bello producen sus efectos en el espectador. Se respira una atmósfera en este lugar, que nos transporta a una época de inquisición y de virreinato, pero igualmente de grandeza y arte." (p. 54). Gibbon no solo reivindica lo que Lizardi descalificaba, sino que lo hace en los términos de la unidad exigida por la apreciación estética decimonónica.

El siguiente historiador en la reivindicación de la categoría fue Manuel G. Revilla, profesor de historia del arte en la Academia de San Carlos a finales del siglo XIX. Partiendo de los elementos de Gibbon, Revilla incorporó el carácter cristiano al "estilo", porque en Europa ello había ocurrido con los estilos medievales. Ese componente bastaba para valorarlo como obra de arte, colocando al "churrigueresco" a la par del clasicismo. De esta manera, Revilla relacionó el "barroco" con la ornamentación, argumentando que la grandeza del estilo radicaba en los retablos, pues "(...) en el exterior de los templos se pierde parte del efecto ornamental. Por esta razón los retablos son motivos de preferencia, y también porque transforman con su sola presencia un espacio interior." (Fontana, 1981, p. 55)

Desde entonces, el ornamento "barroco" se leyó como elemento esencial de su artificio y teatralidad, pero también tendió a relegarlo de sus cualidades espaciales. La escasez de estudios sobre la espacialidad novohispana se explica por la atención prioritaria al ornamento como cualidad definitoria de esta supuesta variante del "barroco".

Tenemos entonces ya dos elementos que caracterizarán al "barroco mestizo": la operación sintética en una unidad de elementos heterogéneos, y la referencia exclusiva a lo ornamental. El tercer elemento lo pondrá Francisco Diez Barroso, quien en *El arte colonial en la Nueva España* (1921) usó la teoría estética de Taine para integrar el contexto histórico a la obra de arte nacional. Argumentó que "(...) pocas producciones arquitectónicas exteriorizan de manera más intensa y completa el medio que las produjo, pocas responden más al espíritu de un lugar y un momento dado y pocas, en fin, evocan con mayor colorido una época pretérita." (p. 56)

Esta concepción tuvo fuertes repercusiones en la historia del arte nacional, pues por primera vez, el objeto arquitectónico "churrigueresco" pudo comprenderse como un documento histórico que atestigua una época del país. Esta será la base para que Manuel Toussaint hiciera del estilo "Churriguera" un tópico nacional. Aclaremos algo importante: "barroco" y "Churriguera" no eran sinónimos; este último estaba más ligado a la versión novohispana porque su "extravagancia" y exceso ornamental no tenían parangón con las variantes europeas. El "barroco" se asociaba a las primeras décadas del siglo XVII, mientras que a finales del XVIII la "decadencia estilística" era palpable. Quizá por ello el "barroco" no tuvo importancia en la crítica mexicana del siglo XIX, sumado evidentemente al arraigo del positivismo y las ideas ilustradas.

Ahora bien, Manuel Revilla, al poner el "Churriguera" dentro de una línea ornamental, logrará concebirlo como un "estilo" nuevo, diferente al "barroco" europeo, que merecía otro nombre. Fontana señala que Revilla realizaba la misma operación neohelenista del siglo XVIII, donde se reconocieron en las ruinas griegas proporciones distintas a las descritas por Vitrubio. Revilla hizo entonces lo que Wölfflin hiciera un siglo antes, hacer del "Churriguera" un estilo por sí mismo, y no una simple degradación de otro, aunque reconocía que era meramente ornamental, superponiendo elementos a estructuras consolidadas del mundo europeo. Curiosamente, Revilla no percibió la originalidad de la columna estípite, que sería para historiadores posteriores la base del estilo "barroco".

Finalmente, el camino hacia el "barroco mestizo" se bifurca con Manuel Toussaint y Gerardo Murillo, quienes comenzaron a exaltar el "fuerte componente indígena" de esta ornamentación como parte de su sensibilidad, no de su tendencia idolátrica. Fontana señala:

"(...) nada impidió que a partir de Toussaint el factor indigenista en las etapas finales del barroco y en general en todo el arte colonial se rastreara y exaltara de forma muy especial, lo que sólo se explica en aras de una construcción nacional heredera de la Revolución." (p. 59)

Hubo voces moderadas, como la del historiador español Diego Angulo, quien advirtió que, aunque el factor indígena explicaba gran parte de la definición "barroca novohispana", no debía olvidarse que el español también era propenso a la extravagancia. Ello da cuenta del cauce ideológico de la crítica artística en México después de la Revolución: la "sensibilidad" indígena comenzó a ocupar un lugar relevante, soslayando la proclividad hispana a lo mismo —no en vano el nombre "Churriguera" aludía a un arquitecto español.

Por ello, Díez Barroso y Gerardo Murillo argumentaron que "churrigueresco" no podía ser un nombre adecuado para el estilo recién descubierto, o para la nueva narrativa que nacía con el Estado moderno mexicano. Díez Barroso propuso "neoplateresco"; Murillo usó "ultra-barroco", ambos para designar al "barroco mexicano" que se nutría de la combinación de manifestaciones europeas con variantes regionales, organizando "un lenguaje individual, nuevo, exuberante y completo." (p. 60). Se trata ya de la narrativa que utilizará la posición indigenista denunciada por los hispanistas sudamericanos, con dos vertientes: una que consideraba la arquitectura colonial como arte completamente español, y otra que sostenía que era esencialmente distinta a la metrópoli. Detrás de ambas subyace la sentencia nacionalista de que lo indígena es la esencia de lo nacional, del espíritu "mexicano" como ser diferenciado.

Pertenecen a esta última línea los más insignes historiadores de arte mexicanos: Fernando de la Maza, Manuel Toussaint y Justino Fernández, fundadores del actual Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, quienes perfilaron la síntesis mestiza con énfasis en el componente indígena:

“Cuando nuevos grupos sociales, formados por la fusión de los pueblos españoles y sus descendientes con sus elementos aborígenes, son los que habitan en el país, dotado ya de personalidad, su arte, el barroco, se ve influenciado por el viejo espíritu indio, convertido ya en mestizo.” (Toussaint, 1948, en Fontana, 1981, p. 62)

En esta cita queda perfectamente definido lo que a partir de los años setenta del siglo XX será el "barroco mestizo" en México.

4.3. La narrativa del estilo en la historiografía de las misiones

Tal vez no haya entre los historiadores de arquitectura mayor consenso sobre cómo abordar histórica y críticamente el objeto arquitectónico que a través del "estilo". Aunque hoy existe diversidad de estudios que prescinden de él, sigue siendo relevante el conocimiento de tipologías y morfologías edilicias. Es como si el "estilo" fuera un aspecto esencial del "objeto", una característica insoslayable al grado de que si este no existe, tampoco existe dicho "objeto". Si en la formación disciplinar se suprime el estudio de la arquitectura no académica, es precisamente porque carece de "estilo" y, por tanto, no tiene derecho a la existencia. Su invisibilización es un tema que hoy se discute, pues lo tradicionalmente excluido es lo que paradójicamente más abunda. La exclusión obviamente está motivada por la ausencia de "estilo", y traducida como ausencia de axiomas compositivos y conocimiento histórico. La producción de objetos uniformes y estandarizados con poco "interés" arquitectónico -tónica de la modernidad- mantiene al "estilo" como axioma indispensable de la metanarrativa disciplinar.

¿Qué es entonces lo que lo hace tan indispensable? Hemos mostrado gran parte de su inoperatividad, pero a pesar de ello se mantiene vigente. La *narrativa del estilo* permite conservar delimitadas las fronteras disciplinares, diferenciando qué es o no arquitectura, qué merece ser estudiado, e incluso si puede tener continuidad histórica. Solo a través de su elemento esencial puede entonces enseñarse arquitectura, apreciarse su axiología y deontología; solo así las edificaciones del pasado pueden tener valor patrimonial. El "estilo" es un axioma casi imposible de desarticular, a pesar de toda la tinta que se ha derramado en su contra, constante en casi todos los estudios arquitectónicos. El historiador asume automáticamente que su objeto de estudio posee *per se* un "estilo", soslayando otros rumbos metodológicos.

Nuestro corpus historiográfico en su totalidad se soporta en este axioma: todos los textos sobre las misiones de la Sierra Gorda conciben que éstas forman parte del "estilo barroco". Lo que se discute no es si tienen "estilo" -se asume que ello es evidente-, sino cuál sería su variante o dónde residiría su singularidad. Las etiquetas

usadas son variables: "barroco mestizo", "barroco novohispano", "barroco indígena", "barroco latinoamericano": no hay discrepancia sobre su pertenencia al "barroco". Solo el estudio de Ortiz Lajous y Covarrubias expone que además de "barroco" existen rasgos estilísticos. Revisamos los textos cronológicamente, pues no hay diferencias sustantivas; todos coinciden en ubicar las misiones dentro del "barroco novohispano" tardío.

El texto fundacional de Monique Gustin (1959) ya vimos que ha sido guía para estudios posteriores. Gustin no argumenta por qué las misiones son "barrocas", sino que lo da por hecho: "Su riqueza es la del arte barroco de la época" (p. 139). Sabemos que desde la academia artística el "barroco" caía en desuso en esa época, pero los estilos se traslapan y no responden específicamente a un tiempo -en contra completamente de la idea estética de Taine-, y mucho menos tratándose de América Latina (Waisman, 1993). Gustin condensa el "estilo" en las fachadas-retablo y su programa iconográfico, soslayando el resto del sistema arquitectónico. Es la fetichización de la morfología que Panofsky señalaba, o la reducción del objeto a valores escultóricos que Gasparini criticaba. Gustin escribe:

"Las iglesias de la Sierra Gorda no han sido construidas, como otras iglesias rurales, por arquitectos locales. No se trata de un arte provinciano sino de un arte trasplantado directamente de la capital, en una época en que el churrigueresco llegaba rápidamente a su apogeo. (...) La lozanía y la pujanza de una fe nueva rejuvenecieron el barroco de la vieja España." (p. 133)

Aquí, la historiadora francesa enfatiza que no se trata de iglesias rurales sin "estilo", sino edificaciones concebidas en la capital y trasladadas a la sierra, suprimiendo todas las particularidades del lugar. Quizá por ello usa indistintamente en todo su libro "churrigueresco", "barroco" y "obras mestizas", todas etiquetas usadas en el ámbito académico para sacar a las misiones de su cualidad local. Curiosamente, explicando la presencia del conejo en San Miguel Concá, escribe:

"Además del conejo, hay en la iglesia de Concá un no sé qué que la hace la más mestiza de todas: lo tosco de las esculturas, el ingenuo dragón de San Miguel y

sobre todo la ornamentación de grandes flores y abundantes follajes. Es con toda seguridad la iglesia donde más se nota la mano del artista indio." (pp. 175-176)

El término "un no sé qué" recuerda la frase de Manuel Toussaint para definir el "barroco novohispano": "(...) tiene un no sé qué distinto, de peculiar, de indígena, sin duda" (Fernández, 1959 en Gómez, 1997). O sea que sólo lo indefinido encierra lo que el indígena aporta, sin alcanzar concepto para ser definido. La "mano del artista indio", que reconoce tácitamente su incidencia más allá de la fuerza de trabajo, es negado a través de la narrativa del estilo develando su sesgo colonial. Los textos de Díaz Ramírez (1974), José Guadalupe Ramírez (1983) y Eduardo Loarca (1984) no mencionan el "estilo" ni reflexionan sobre él. No son estudios arquitectónicos en sentido estricto; historizan la creación de las misiones enfatizando la proeza de los misioneros y el significado iconográfico de las portadas. Lo arquitectónico es complementario. Díaz Ramírez usa como base el texto de Gustin e incluso incorpora sus esquemas gráficos. En estos textos se asume sin más que se trata de arquitectura "barroca" llevada a la sierra, sin explicación de por medio.

Dos textos son relevantes al respecto de 1991, el de Marie-Therese Réau y el de Emilio Quesada, los cuales revelan su concepción arquitectónica. Por un lado, Réau va más allá de la escisión morfológica que Gasparini realizara:

"En realidad, en la Nueva España es por demás legítimo conceder tanta importancia a la ornamentación, pues precisamente es en la decoración misma -y no en la concepción general de los edificios- donde se canalizó la creatividad de los indígenas, los mestizos y los criollos. Por eso, en las cuatro regiones seleccionadas las plantas y las estructuras de las iglesias son muy sencillas y la articulación de los diferentes espacios sólo excepcionalmente reviste alguna originalidad." (p. 21)

Para nosotros, la "sustracción" implícita de la fachada es imposible, pues cada elemento está sujeto a relaciones con todos los otros componentes. La misma Réau reconoce esta interacción:

“El diseño general de Jalpan -reproducido en Tilaco, en Tancoyol y en Landa- es el de una portada-retablo superpuesta como una pantalla en la sección artificial de la nave. Pero esta portada-pantalla constituía así mismo un trasfondo para las innumerables procesiones y ceremonias que tenían lugar en el atrio y para la enseñanza de la doctrina cristiana que cotidianamente se impartía a los indígenas.” (p. 341)

Como puede verse, la historiadora concibe a las cinco misiones como un conjunto interrelacionado:

“La disposición emblemática de las portadas, su calidad de portadas-retablos, el diseño de su decoración vegetal que pende y el uso de ciertas formas como los arcos conopiales, constituyen los principales rasgos comunes que justifican la comparación entre las obras.” (p. 334).

De esta forma, Réau concluye que todas pertenecen a la misma clasificación estilística, a pesar de las variantes. Con todo, no usa las etiquetas otrora polémicas, sino que incorpora las misiones a la "arquitectura barroca mexicana", sosteniendo que “(...) debemos reconocer que muchas obras se asemejan más a la arquitectura española gótica, mudéjar o plateresca que a la arquitectura barroca europea en general.” (p. 334). A pesar de ello

“(...) no justifica esta continuidad estilística de la arquitectura iberoamericana, más que por su analogía con el fenómeno específicamente ibérico correspondiente; no nos explica por qué la arquitectura barroca mexicana parece basarse en los mismos valores que la arquitectura española y mexicana anterior al auge del barroco, como si no hubiera diferencias de estilo entre la portada del Colegio de San Gregorio Valladolid y la de San Miguel Concá, sino únicamente matices decorativos y estructurales.” (Pg. 334).

La observación de Réau no deja de ser interesante, porque de alguna manera afirma que la arquitectura de la sierra no pertenece a su “época” y que el “estilo” corresponde mucho más con la España renacentista que con la que estimulaban

por entonces los borbones. En esta dirección apunta cuando afirma que la iglesia de San Miguel Concá posee un vocabulario ornamental restringido que se resume "(...) en unas cuantas molduras, mascarones con follaje que cuelga de la boca, cuyo origen se remonta al arte romano y a los grutescos del Renacimiento." (Pg. 334). En otras palabras, tal parece que no hay lugar para un "barroco mestizo" o algo similar, sino que encontramos una arquitectura anacrónica -que Réau evita afirmar cuando escribe: "(...) pero sin que se justifique hablar de ellos [los elementos arquitectónicos antiguos] como anacronismos o arcaísmos, por la forma tan armoniosa como se integran al conjunto." (Pg. 334)-. Lo que será importante señalar, para terminar con Réau, es que la historiadora no se pierde en disquisiciones estilísticas, pero inserta -a través de la *narrativa*- la existencia del "estilo" como base para realizar su investigación.

Por el otro lado, Emilio Quesada (1991) hace una explicación del "barroco" referido al europeo para establecer un fondo sobre el que ocurren las variantes. Su visión es completamente esencialista: comprende el "barroco" como producto transhistórico que puede presentarse en cualquier lugar: "¿No tendrá un espíritu barroco el arte árabe, hindú, birmán, tailandés o chino? ¿Será menos barroco el arte maya o el zapoteca?" (p. 33). Su interés se centra en lo nacional más que en la sierra:

"El barroco apunta en México en buena parte el signo de la secularización, sin que de ninguna manera sea exclusivo del clero secular. Como muestra estupenda tenemos el caso de la Sierra Gorda. Las causas fueron múltiples: la Nueva España no sólo adquiere carácter y conciencia de ser, sino también se enriquece, y esa capacidad económica y social le darán su calidad creadora en el arte". (p. 34)

Esta idea de que la Nueva España adquiere "conciencia de ser" es problemática, pues Quesada parece referirse al problema identitario criollo que no es central en la producción arquitectónica de la sierra. El párrafo siguiente ilustra su desorientación:

"El barroco estípite se debe al sevillano José Benito Churriguera, pero la Nueva España gracias a su auge económico, le da talla a su mejor expresión, por lo que lo

convierte en mexicano. Es el producto de una sociedad generadora y peculiar que ya distingue entre lo indígena y lo español y se coloca étnicamente en medio.” (p. 34)

No se entiende por qué el auge económico hace del “barroco estípíte” un producto nacional o por qué el colocarse “en medio” étnicamente da como resultado la talla de un “barroco mexicano”. El problema es aún mayor cuando lo que está intentando explicar son las razones de la existencia del “barroco” en las misiones de la Sierra Gorda. Lo cierto es que el texto está regido por la *narrativa del estilo*, aunque aplicada sin mucho éxito.

El siguiente texto es el *Expediente Técnico* (2001), que tiene como premisa central que los indígenas-constructores hicieron una interpretación singular del modelo europeo. La *narrativa* aparece en el último de los valores artísticos señalados y que el documento expone como relevantes: “La creación de las magníficas portadas barrocas, reflejan la participación, libertad e imaginación de los indígenas, que al interpretar los patrones importados, enriquecen las portadas con iconos propios de estas tierras, imprimiendo con ello su carácter regional.” (p. 120). Y comparando con las misiones jesuitas sudamericanas, se escribe:

“Las misiones franciscanas de la Sierra Gorda y las jesuitas de Sudamérica son contemporáneas, pues ambas levantaron sus fundaciones en el periodo comprendido entre los siglos XVII y XVIII, época en la que aparece el barroco como el estilo dominante. En ambos casos, sus obras arquitectónicas y artísticas son del estilo barroco, pero en nuestro caso, más que un estilo misional, surgen como un barroco indígena característico de la Sierra Gorda.” (p. 121)

No hay explicación de por qué pertenecen al “barroco”, salvo por algunas citas asociables a éste. Así que argumentar que pertenecen a él porque se construyeron cuando este era dominante no explica nada y evidencia la fuerza de la *narrativa*. Incluso, más adelante deciden cambiarla por una más general: “Por lo anteriormente expuesto, es evidente que las misiones de la Sierra Gorda constituyen expresiones

únicas del barroco latinoamericano, por los valores que representan para la historia de la humanidad y por las sociedades que las generaron.” (Pg. 122).

Según el *Expediente*, existen ocho factores que responden al criterio de *autenticidad* que solicita la UNESCO. Entre ellos, está la *concepción*, el *diseño* y la *iconografía* donde de alguna manera se intenta responder a esta pregunta. En este momento, hemos de acudir al texto que dejamos pendiente, esto es, el de Ortiz Lajous y Covarrubias *Las misiones de la Sierra Gorda* (1985) que es el texto base que se usa en estos apartados. En este caso lo que nos interesa, es la forma en que los arquitectos argumentan que las misiones no son exclusivamente “barrocas”, sino que, además, pueden encontrarse otros “estilos”. La *narrativa del estilo* parece entonces definitiva:

"El siglo XVI resume en México elementos formales provenientes de la arquitectura románica, gótica e islámica en sus programas arquitectónicos, expresión formal y sistemas constructivos; la que se enriquece además con la participación artística de los indígenas, creando esquemas arquitectónicos que por su naturaleza son únicos." (p. 124)

Así que si el *Expediente* decidió incorporar esta idea, ¿por qué asume que las misiones pertenecen al "barroco mestizo"? Esta contradicción es parte de cómo opera ideológicamente una *narrativa*: su fuerza radica en pasar inadvertida. Con todo, en el apartado de *Diseño* se intenta explicar que las misiones son "barrocas" porque el estilo era parte de la contrarreforma "(...) en el aspecto conceptual del ornato fastuoso" (p. 125), pasando de lo espacial a lo ornamental:

“(...) la mano de obra indígena de las misiones de la Sierra Gorda, en su traducción plástica, no vaciló en intercalar la ideología que conservaba en su abundante acervo imaginario de figuras y fórmulas mágicas, provenientes de la cosmogonía prehispánica. (...) Sin embargo, el barroco mexicano debe su originalidad a la diversidad y opulencia de su lenguaje decorativo, que se advierte claramente en las cinco extraordinarias fachadas de las misiones de Sierra Gorda.” (p. 125)

Parece que lo único que las hace "barrocas" son las fachadas, dándole la razón a Gasparini. Pero nosotros no podemos estar de acuerdo, y creemos que esta "tradición" intelectual con la que se piensa el "estilo" dentro de nuestra disciplina debe desaparecer.

Pasemos a los dos últimos textos. El de Arminda Soria (2014) se adscribe a la narrativa de forma automatizada, porque incluso comienza: "Este libro destaca la importancia de una breve historia y la estética del 'estilo regional' del arte barroco en México de las Cinco Misiones." (p. 17). No hay explicación, solo aceptación incondicional del "barroco mestizo" como variante del estilo europeo. Soria escribe: "También por la arquitectura de tan singulares portadas denominadas 'barroco mestizo', por su gran colorido y estar ricamente ornamentadas, ejemplo de una modalidad regional de trabajo conjunto entre indígenas y misioneros." (p. 26). Es evidente que su foco son las fachadas-retablo, apelando a ellas como producto sincrético: "La mezcla de la cultura indígena y la española da como resultado un barroco mestizo." (p. 52).

Y el otro texto es el de Cristina Ratto (2019), centrado en la retórica visual, y que no menciona la idea del "estilo". La ausencia de esta *narrativa* se debe a su enfoque en la iconografía como estrategia de evangelización; por ello el "estilo" deja de ser una categoría explicativa y en su documento no aparece la palabra "barroco". Al concentrarse en ese foco, descarta el resto del edificio y la participación indígena más allá de ser receptores pasivos del mensaje visual. Solo así puede justificarse la ausencia de la *narrativa del estilo* y de su correspondiente explicación.

4.4. El *ethos* del “rasgo barroco”: Texcoco y la Sierra Gorda

No será coincidencia que la clasificación estilística de los “objetos” arquitectónicos comenzara poco después de que Linneo publicara su *Systema Naturae* en 1735. La clasificación del mundo natural como sistema estructurado fue un paso decisivo para la ciencia, que por entonces comenzaba a desprenderse de la fe, marcando una diferencia fundamental entre lo que formaba parte del mundo científico y lo que quedaba exento. Con el tiempo, esta división se volvió fractura y construyó la idea de que solo una de ellas era conocimiento “verdadero”. En este contexto, es donde la arquitectura se institucionalizó como disciplina, incorporando lo que la ciencia estaba configurando: un método (el análisis de identidades y diferencias), una estructura (un sistema taxonómico) y una serie de representaciones sobre el sistema de signos (Foucault, 2020).

La clasificación estilística de la arquitectura sin duda formó parte de ello, sumándose a la operación sintética que había utilizado Linneo. Aunque suele interpretarse que su taxonomía fue resultado de la observación empírica, en realidad lo que hizo el científico sueco fue postular la unidad para poder organizarla y sistematizarla. Según Foucault (2020), la episteme del siglo XVI ya advertía esta operación a través de la *semejanza*, pero el paso decisivo consistió en postular la unidad como entidad fija y, a partir de ello, crear un sistema de unidades.

En el campo arquitectónico, la unidad básica estaría formada por cada edificio, concebido como entidad autónoma con características propias. Se trataría de una unidad que no podría mutar sin perder la delimitación y el control sobre el sistema total. Las unidades podrían interactuar, compararse y ordenarse, e incluso reformularse siempre que se definieran como alteración. Así, el “estilo” podría organizar entidades fijas con similitudes que variarían sutilmente a través del tiempo.

El problema es que cada “estilo” produce un modelo abstracto sobre el que se comparan las unidades concretas. No hay un edificio que represente en lo concreto al “barroco mestizo”; se requiere hacer comparaciones constantes entre unidades para “ver” el modelo al que se acercan. Así que la cantidad de variables producidas

a partir de ese modelo lo hace prácticamente inoperante, como se vio en el nivel de especificidad al que llegó Elisa Vargas Lugo.

Lo que deseamos mostrar es que la *narrativa del estilo*, determinante en la historiografía para "explicar" la morfología de las misiones de la Sierra Gorda, no tiene soporte alguno. No hay una definición establecida que delimite hasta dónde se trata de una variante del barroco europeo, hasta qué punto tiene factura endémica, o con qué elementos debe contar para incluirse. El universo que se abre es de tal extensión que la simple idea de asignar un "estilo" a obras producidas bajo parámetros distintos se vuelve inoperante e innecesaria.

Nuestra propuesta es utilizar el *ethos* como sustituto de la forma en que la subjetividad se desarrolla dentro de un contexto específico. El *ethos* al que nos referimos es el que las comunidades de la Sierra Gorda desarrollaron para enfrentar el contexto colonial, ya sea como modo de explotación o como forma de imposición "espiritual" y cultural. Así que sin aspirar a construir un concepto como la episteme foucaultiana o el *Zeitgeist* hegeliano -dos formas de explicar la "mentalidad" colectiva de un momento histórico-, el *ethos* que produce al "rasgo barroco" pretende dar cuenta de la forma singular en que fue concebido, percibido, producido y experimentado el objeto arquitectónico en el siglo XVIII en la Sierra Gorda, y que creemos se despliega hasta nuestros días en varias regiones. No postulamos que haya sido un modo de comportamiento generalizado y homogéneo, sino una forma singular que se presentó bajo características específicas, relacionada con otros *ethos* que también enfrentaron ese contexto colonial.

¿Cómo se produjo este *ethos* en la Sierra Gorda? ¿Es exclusivo de ella? La pista está en uno de los informes de 1761 que los visitantes enviaban al Colegio de San Fernando:

"En las cuales obras -dice- aunque han ayudado los indios y ayudan trayendo los materiales y sirviendo de peones, pero la paga de los albañiles, canteros, carpinteros y talladores en algunos colaterales y otras obras que se han hecho, ha salido de las limosnas de misas y parte del situado que da el Rey a los ministros. (Gómez Canedo, 2011, p. 143)

Ninguno de los autores que mencionaron estos informes interpretó "la paga a los maestros" como algo inusual; se mantuvo la versión de que fueron los pames junto con los misioneros los autores exclusivos de las obras. En otros informes, parece que se confunden los indígenas especialistas con quienes participaban en labores menores bajo la categoría estándar de "los indios". Así lo hace el informe de 1758 sobre la iglesia de Concá: "que se hizo con cuidado, solicitud y trabajo de dichos ministros -los padres Murguía y Osorio- y con el trabajo corporal de los indios de esta misión, sin intervención ni ayuda de alguna de las otras personas que llaman españolas o de razón." (Gómez Canedo, 2011, p. 143)

Esta confusión ha evitado profundizar en la importancia de los alarifes indígenas que fueron a la sierra a construir los conjuntos. El único caso es el de Marie Therese Réau, quien, obstinada en hallar quién había construido y diseñado las misiones, encontró la imposibilidad que la historiografía previa daba por buena. Citamos en extenso:

"En efecto sabemos que el responsable de la misión, Junípero Serra, hizo un viaje a la Ciudad de México en septiembre de 1752 y la mayoría de los autores de historia de las misiones [Monique Gustin y Lino Gómez Canedo] o de la vida de Junípero Serra [Maynard Geiger] están de acuerdo en admitir que durante ese viaje, el responsable de Jalpan consultó y sin duda trajo consigo de regreso a un arquitecto de la Ciudad de México. (...) Evidentemente se entiende que este maestro de obras haya ido a la Sierra Gorda acompañado de un equipo de obreros, pues los pames, aún cuan eran hábiles para los trabajos artesanales, no podían ejercer espontáneamente los oficios de albañiles o escultores sin estar dirigidos ni guiados por verdaderos profesionales. (...) Sea lo que sea, la presencia de este equipo -o de estos equipos, porque después de todo, pudieron haber llegado en varias etapas sucesivas- es un hecho certero, probado por los textos y la lógica más elemental. Las cinco iglesias fueron la obra conjugada de los padres, autores espirituales de los proyectos, del maestro de obras que aportó las soluciones técnicas capaces de realizar la obra, de artesanos calificados que ejecutaron las tareas difíciles y dirigieron toda la mano de obra, especializada o no, primordialmente constituida por los indios pames reunidos en las misiones." (Réau, 1991, pp. 340-341)

Queda claro que hubo una o varias cuadrillas de indígenas trabajadores de la construcción que, sin ser originarios de la sierra, colaboraron con su conocimiento y experiencia en la producción de los conjuntos. No inferimos que estos especialistas trajeran un proyecto ya determinado; desde la dialéctica “alterativa”, argumentamos que fue una serie de intercambios, resistencias, interpelaciones y conflictos entre todos los participantes lo que produjo no solo la iconografía de la portada, sino la heterogeneidad de los elementos que materializan esos flujos de contradicción. Eso es lo que denominamos “rasgo barroco”.

Pero queda un hilo suelto: el origen de esas cuadrillas. Consideramos que ello es importante, pues esos alarifes llevaban consigo un *ethos* que interactuó con los habitantes de la sierra; un *ethos* que, además de reproducirse y reconfigurarse durante su estancia, influyó tanto a los pames como a los misioneros. Nuestro interés por conocer su origen radica en completar ese panorama.

La tesis entonces en la que nos aventuramos proviene de una hipótesis insinuada por Réau, quien notó semejanzas que difícilmente podían ser mera coincidencia. Aunque en ningún momento afirma que esas cuadrillas pudieran vinieran de Texcoco, la inclusión en su libro de las iglesias de esa localidad, nos arroja un dato importante. Así que decidimos hacer una comparación con las iglesias ahí levantadas. Desde luego estos alarifes también pudieron provenir de las otras regiones que Réau examinó (el Valle de Toluca o de Tepalcingo), todas parte de la orden franciscana.

Así que ¿por qué Texcoco? Consideramos que hay tres razones. Primera: es la región desde donde comienza la evangelización franciscana. Fray Pedro de Gante arriba a esas tierras y funda el Colegio de San José de los Naturales en 1527, y por esos años se comenzó la construcción del convento de San Antonio de Padua, centro de operaciones de la región. La tradición constructiva franciscana nace ahí, y existe gran similitud morfológica entre la Sierra Gorda y las iglesias de esta región. Segunda: George Kubler (1982), en *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI*, enfatiza la primacía de los artesanos texcocanos, tanto en la época prehispánica como en la colonia. Sostiene que “la educación de los nobles de Tezcoco se dedicaba, en parte, al aprendizaje de oficios tales como albañilería, carpintería, pintura, ebanistería y

orfebrería. (...) Como sabemos, en la reconstrucción de Tenochtitlán se ocuparon 20 mil trabajadores de Tezcoco." (p. 153). Citando a Motolinía, expone que estos trabajadores viajaban por la región en busca de un salario, ya fueran como capataces o trabajadores especializados. No es difícil imaginar que las cuadrillas que Serra pudo haber llevado a la Sierra Gorda pertenecían a los trabajadores texcocanos, que por entonces trabajaban en varias iglesias de la región. Y tercera: la propia Réau plantea la hipótesis, en su análisis estilístico sobre Concá, que esta iglesia tiene las mismas dimensiones que La Purificación en Texcoco (imagen 20), además de proporciones internas casi idénticas y construidas casi en el mismo tiempo. La ornamentación

"(...) presenta elementos comunes como los frisos verticales o la idea de un fondo vegetal discontinuo, pero la comparación se basa principalmente en la oposición entre un primer cuerpo sobrio, de composición muy sencilla y claramente delimitado, y una parte superior mucho más rica donde se confunden el segundo cuerpo y el remate de costumbre." (Réau, 1991, p. 333)

Además, Réau aclara que la comparación no pretende inferir influencia directa:

"La evocación de la portada de la Purificación tiene como único objeto hacer resaltar la analogía de ciertos procedimientos de composición y de cálculo de las proporciones internas, el empleo de una gramática y de un vocabulario estructurales y ornamentales del mismo orden (...) y la misma gama de posibilidades técnicas que, conjugadas, pueden en ocasiones dar lugar a soluciones muy parecidas." (p. 333)

Así la historiadora evita caer en la tentación de identificar la misma sintaxis en producciones geográficamente distantes y concluir que se trata de la misma mano de obra. Más bien busca una salida elegante ante la falta de evidencia contundente. Pero no se trata de una sola analogía; hay muchos elementos que tienen eco en la Sierra Gorda sin negar la innovación y originalidad de sus propias soluciones. Por ejemplo, en Concá, el remate curvo que enmarca la portada no es usual en iglesias



Imagen 20. Comparativa entre La Purificación, Texcoco, y San Miguel, Conchagua. Foto: J. Caballero G.

rurales, como tampoco lo fue usar el emblema franciscano en lugar del óculo. Son elementos no presentes en otras iglesias de Texcoco, pero no por ello podemos descartar la participación de esta mano de obra.

Lo que nos interesa subrayar es que dichas similitudes -el arco mixtilíneo de la entrada, el manto vegetal como fondo, la separación de los cuerpos manteniendo la sobriedad ornamental del inferior, las columnas pareadas, el torreón octagonal sobre base cuadrada-, más que enlazarlas estilísticamente, las vinculan dentro de la continuidad de un *ethos* que produce y reproduce el “rasgo barroco”. No se trata solo de ideas arquitectónicas que constituyeron enlaces entre los diversos grupos que participaron en la construcción, sino de un *ethos* extendido que, al igual que en la sierra, se desarrollaba en la región de Texcoco.

Sostenemos que en ambas regiones existían condiciones materiales y culturales muy similares -un contexto colonial que normalizaba la violencia y la opresión-, que dieron lugar a “objetos” arquitectónicos con una morfología espacio-temporal muy parecida. Desde luego, no queremos decir que en todo lugar donde exista un

contexto de dominio político, económico y cultural se produzcan obras similares, pero sí afirmamos que en todos los casos se produce el “rasgo barroco”. En la sierra y en Texcoco, se produjo el *ethos* que hizo posible los objetos que mezclaron diferentes fragmentos y elementos espacio-temporales, desde esquemas tradicionales probados hasta novedosas reformulaciones; la heterogeneidad de elementos que se contradicen, interpelan y modifican mutuamente apareció en una y otra región, haciendo que lo fijo y estable dejara de ser el horizonte para que la transformación y lo transitorio tomaran su lugar.

Por lo tanto, las similitudes morfológicas entre los objetos arquitectónicos de Texcoco y la Sierra Gorda —relaciones hechas piedra y argamasa (imagen 21)—



Imagen 21. Torres de campanario en San Miguel Coatlinchan y Jalpan de Serra

no son resultado de un grupo de especialistas que las ejecutaron en uno y otro lugar, más bien creemos que el vínculo es mucho más profundo. Lo que emergió en ambas regiones es producto de un contexto de choque

y contradicción generalizado, que produce prácticas y discursos donde los participantes intentan superar el hecho colonial mediante la interpelación y la reformulación. En la Sierra Gorda, las comunidades indias resolvían la vida cotidiana en la misión entrando en conflicto con los misioneros, que intentaban imponer un régimen específico. Pero ambos estaban inmersos en un contexto que imponía la forma en que se producían las condiciones materiales, y ambos intentaban superar sus contradicciones: el misionero aprendió pame para oficiar la misa; los indios aprendían la vida cristiana para subsistir en un entorno que les impedía desarrollar su vida seminómada.

En Texcoco, las reformas borbónicas atacaron a las cofradías, células sociales importantes, y se recuperó la persecución de la religiosidad indígena, "considerada signo de ignorancia, superstición y atraso inaceptable desde el punto de vista de los ideólogos del despotismo ilustrado." (Cruz Rangel, 2006, p. 94). Así que la resistencia indígena mostró que no era sencillo despojarlos de uno de los espacios sociales que les daba autonomía. Las cofradías eran corporaciones para solucionar el acoso externo, por lo que su disolución ocasionó disputas políticas importantes:

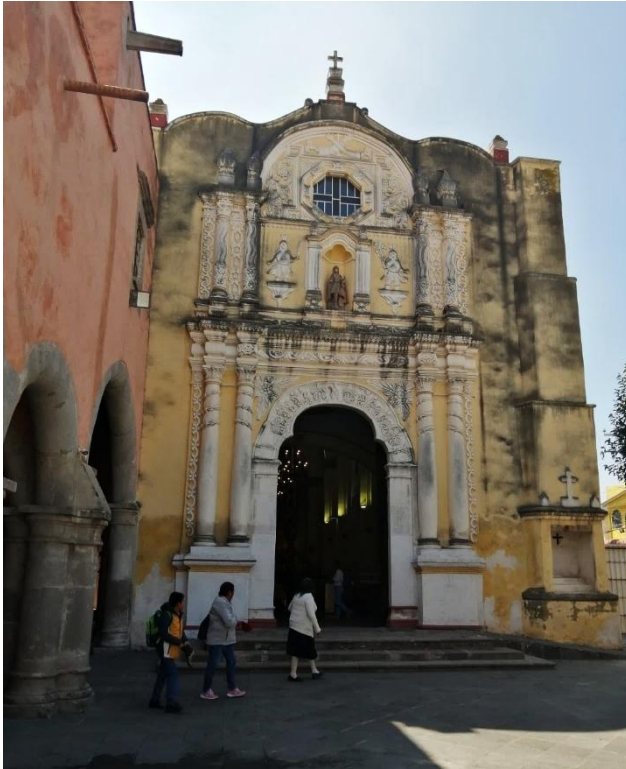
"La distribución del espacio y de las relaciones sociopolíticas y culturales indígenas, fueron elementos que dificultaron más a las autoridades hispanas el control de una comunidad reorganizada estratégicamente para que hubiera múltiples centros de poder alternos al radicado en la cabecera. (...) Así, fueron frecuentes las disputas entre los clérigos y las comunidades indígenas por la administración de los bienes de cofradías y por la elección de los cargueros. Esta problemática estuvo frecuentemente relacionada con el grado de interdependencia entre las hermandades y la República de indios y, por el nivel de injerencia y parcialidad mostrada por el clero o el grupo de caciques." (Cruz Rangel, 2006, p. 97)

El *ethos* producido por esta serie de tensiones, resistencias y reformulaciones, dentro del contexto de las reformas borbónicas, creó una sensibilidad que tuvo eco en la sierra. Dos territorios donde la conflictividad política y económica marcaba la subjetividad, y en consecuencia las prácticas y discursos. El vínculo que se entabla entre ellas a través de sus condiciones materiales y sociales es el *ethos* que emerge como su producto, superando el enlace del "estilo" que marca la historiografía. Lo que proponemos es mirar los esquemas arquitectónicos de todos los grupos participantes y observar cómo fueron reconfigurados y transformados; cómo produjeron el espacio misional, no solo en su base material, sino en la forma de construirlo, usarlo, concebirlo y experimentarlo.

En la arquitectura de Texcoco, por su cercanía con la Ciudad de México, existen notas, citas y fragmentos formales y espaciales provenientes de la arquitectura

Imagen 22. Fachada de la Capilla de la Tercera Orden Franciscana en Texcoco. Foto: J. Caballero G.

académica, debido a que se contó con profesionales, presupuesto y un



grupo dispuesto a pagar por ello (Réau, 1991). Así que los elementos que se desplegaron y luego se tomaron como "modelo" serán aquellos que se pondrán en tensión y conflicto en la arquitectura regional, llegando a soluciones particulares propias del *ethos* reproducido.

La Capilla de la Tercera Orden Franciscana en Texcoco (imagen 22), reconstruida en 1725, contiene muchos elementos presentes en las iglesias de la Sierra Gorda – el óculo octogonal, el arco de acceso mixtilíneo, la división en dos cuerpos

con remate, las columnas pareadas, la ornamentación vegetal y el escudo franciscano—, pero no es una copia "textual" ni fueron simplemente transpuestos. Las variantes son notorias, aun cuando se replica el esquema general de planta y fachadas.

La relación entre las iglesias de ambas regiones debe entenderse más allá de la simple comparación de semejanzas y diferencias; más bien deseamos que se lean como parte de una dialéctica donde los elementos arquitectónicos se relacionan de múltiples formas. Cada uno será interpelado y reconfigurado por las otras iglesias, creando soluciones morfológicas singulares. Por ello nos negamos al planteamiento de Réau:

“Las páginas anteriores prueban que el origen de los motivos utilizados en la decoración exterior de las iglesias texcocanas es europeo. No sólo no se advierte ninguna supervivencia prehispánica (los únicos elementos ambiguos, junto con las flores tan particulares ya mencionadas de San Juan de Dios, Resurrección y San Joaquín son los penachos de plumas de la Trinidad, agregado folclórico sin significado profundo a una decoración ya de por sí compuesta), sino que el entorno

natural de los indígenas y los mestizos prácticamente no está presente.” (Réau, 1991, p. 120)



Imagen 23. Fachada de la Trinidad, Texcoco. Foto: <https://www.flickr.com/photos/eltb/>

Réau busca el detalle "indígena" - solo hallado en los penachos de las tres figuras que rematan la cresta en la Trinidad (imagen 23)- y olvida el contexto, de donde emerge la singularidad de la arquitectura "novohispana". El trasplante del motivo es en sí mismo una singularidad que puede leerse como manifestación del "rasgo barroco" producido por el *ethos*, no como mediocridad

creativa producto de la copia. Si el símbolo, como los querubines en la portada de la Trinidad, proviene de Europa, la representación que se hace aquí es completamente nueva, aunque la idea del trasplante pretenda negarlo. Al respecto tendríamos entonces que argumentar que los ángeles no son europeos, sino persas; pues en Mesopotamia ya existía la creencia de seres alados intermediarios. La génesis europea a la que Réau apela es una muestra del intenso eurocentrismo presente en la historiografía de las misiones.

En este sentido, afirmamos que no es el penacho o las alas en forma de plumas de quetzal lo que vuelve singulares a estas producciones, sino que un querubín se utilice como capitel en una iglesia franciscana en Texcoco. Eso es el crisol de la multiplicidad al que queremos referirnos, y al *ethos* que permite esta articulación.

Conclusiones

A lo largo de este capítulo hemos sometido a una crítica radical el axioma del "estilo" como categoría fundamental de la historiografía arquitectónica, demostrando que su aparente neutralidad científica oculta una profunda operación colonial y eurocéntrica. El "estilo" —ya sea barroco, gótico, renacentista o cualquiera de sus variantes— no es un descriptor objetivo de características morfológicas compartidas, sino una síntesis arbitraria que reduce la multiplicidad de relaciones espacio-temporales a una etiqueta homogeneizadora. Su origen en el pensamiento ilustrado y positivista, desde Linneo hasta Wölfflin, lo vincula inextricablemente con la necesidad de clasificar, ordenar y jerarquizar el mundo desde una perspectiva europea que se autoerigió como centro y medida de toda producción cultural.

Las limitaciones del axioma estilístico son múltiples e insalvables. En primer lugar, fetichiza la forma y el ornamento, desatendiendo las condiciones materiales, los procesos constructivos, los usos sociales y las experiencias subjetivas que constituyen al objeto arquitectónico como "nodo relacional". En segundo lugar, impone una periodización lineal que desconoce la simultaneidad de temporalidades y la imposibilidad de encasillar cualquier producción singular en un período estanco. Y en tercer lugar, y lo más importante para nuestro propósito, el "estilo" perpetúa la asimetría colonial: la arquitectura novohispana es invariablemente evaluada como "variante regional" del barroco europeo, nunca como producción autónoma con su propia lógica y significado.

La etiqueta específica de "barroco mestizo", que ha dominado la historiografía de las misiones de la Sierra Gorda, concentra todas estas contradicciones. Nacida del esfuerzo reivindicativo de intelectuales latinoamericanos como Ángel Guido, que buscaban visibilizar la participación indígena en la arquitectura colonial, terminó convirtiéndose en una nueva prisión conceptual. El debate del simposio de Roma (1980) evidenció la polarización irreductible entre hispanistas que negaban toda originalidad a la arquitectura americana e indigenistas que, al aceptar los términos del debate, reforzaban la misma lógica taxonómica. En México, la construcción del "barroco mestizo" como estilo nacional respondió a las necesidades ideológicas del

Estado posrevolucionario, que requería una narrativa de fusión armónica que ocultara la violencia colonial y legitimara un proyecto de homogeneización cultural. Frente a este callejón sin salida, hemos propuesto sustituir el "estilo" por el concepto de *ethos histórico*, tomado y adaptado de Bolívar Echeverría. El *ethos* no es una clasificación morfológica, sino el conjunto de prácticas, disposiciones y formas de vida que una comunidad desarrolla para enfrentar su contexto material y simbólico. En la Sierra Gorda del siglo XVIII, el *ethos* colonial —producto de la tensión entre imposición religiosa, explotación económica, resistencia indígena y reconfiguración cultural— generó un modo específico de concebir, construir, usar y habitar el espacio arquitectónico. Ese *ethos* produce así el "rasgo barroco": no como estilo, sino como la manifestación material de las relaciones contradictorias, la yuxtaposición de temporalidades, la coexistencia no resuelta de fragmentos de diversos sistemas culturales. El "rasgo barroco" no busca la fusión ni la síntesis conciliadora, sino que hace explícita la tensión, el pliegue y la heterogeneidad irreductible.

La perspectiva de la dialéctica "alterativa" al corpus historiográfico de las misiones revela que, a pesar de las diferencias cronológicas y metodológicas, todos los textos analizados comparten la premisa incuestionada según la cual las iglesias pertenecen al "barroco novohispano" o al "barroco mestizo", pero ninguno argumenta esta adscripción; todos la dan por evidente, demostrando la fuerza performativa de la *narrativa del estilo*. Incluso cuando autores como Réau o Covarrubias y Ortiz que introducen matices interesantes, no logran salir del paradigma clasificatorio. El único texto que prescinde de la categoría es el de Cristina Ratto, pero a costa de reducir su análisis a una retórica visual, soslayando la dimensión arquitectónica y espacial.

Finalmente, el análisis comparativo entre la Sierra Gorda y Texcoco nos ha permitido avanzar más allá de la simple hipótesis de la influencia directa de cuadrillas de alarifes texcocanos. Si bien es plausible que maestros indígenas de la región de Texcoco participaran en la construcción de las misiones lo que realmente vincula ambas regiones no es una relación causal o estilística, sino la emergencia de un *ethos* compartido. Tanto en Texcoco como en la Sierra Gorda, las reformas

borbónicas, la presión sobre las cofradías, la persecución de la religiosidad indígena y la resistencia de las comunidades generaron condiciones de conflicto y negociación que produjeron soluciones arquitectónicas análogas. Las similitudes morfológicas —arcos mixtilíneos, columnas pareadas, remates curvos, mantos vegetales, escudos franciscanos— no son evidencia de un "estilo" que se difunde, sino de un *ethos* que se reproduce a través de prácticas, saberes y sensibilidades compartidas.

El "rasgo barroco" se manifiesta así en la capacidad de estas arquitecturas para contener y expresar contradicciones: entre lo europeo y lo americano, lo católico y lo pagano, lo académico y lo popular, lo espacial y lo ornamental, lo pasado y lo presente. No es una cualidad que pueda aislarse en una lista de rasgos formales, sino una potencia relacional que emerge de la singularidad histórica e irrepetible de cada edificio. Por ello, las misiones de la Sierra Gorda no son "barrocas" ni "mestizas" porque se parezcan a otras iglesias coloniales, sino porque en ellas se pliegan múltiples temporalidades —la Roma antigua, la Europa medieval, la España renacentista, la Nueva España barroca, el México contemporáneo— y múltiples subjetividades —el misionero mallorquín, el alarife texcocano, el pame reducido, el turista global— en un espacio que es a la vez testimonio de opresión y escenario de resistencia.

En consecuencia, la *narrativa del estilo* debe ser abandonada no solo por sus insuficiencias explicativas, sino por su complicidad con el orden colonial que pretendemos deconstruir. El "estilo" es una herramienta de control epistemológico que reduce lo heterogéneo a lo homogéneo, lo singular a lo clasificable, lo relacional a lo sustancial. En este sentido, el "rasgo barroco" no se propone como un nuevo estilo ni una nueva etiqueta, sino como una invitación a pensar de otro modo: a mirar la arquitectura no como un conjunto de formas que se repiten, sino como un campo de fuerzas donde se materializan las contradicciones del intercambio cultural.

5. La autoría y la producción colectiva

“En un ciclo infinito de vida no existe nada único, originario, singular o definitivo. Sólo hay repeticiones y reproducciones. (...) La iteración y no la creación, la recurrencia y no la revolución, los módulos y no los arquetipos.”

Byung Chul Han, 2017

5.1. La autoría como narrativa

No exageramos al afirmar que, en los conjuntos misionales de la Sierra Gorda, tanto la materia como la idea, están sublimadas. Ambas han sido ensalzadas por una historiografía que concibe el tiempo como una secuencia donde algunos acontecimientos poseen más importancia que otros. Así, las misiones serían una *creatio ex nihilo* que fractura el tiempo, marcando un antes y un después en la región. Esto es lo que se nos ha transmitido.

Quienes visitan los conjuntos, e incluso quienes los experimentan cotidianamente, atestiguan una obra singular -única e irrepetible- donde yace grabado un momento del proceso evangelizador. Sus muros, contrafuertes, atrios y portadas-retablo estarían "marcados" así, por un acontecimiento que parte el tiempo e impide ver que, como todo "objeto" arquitectónico, idea y materia se transforman constantemente. Sostenemos pues, que el punto de inflexión o momento de creación sencillamente no existe – pues nada surge espontáneamente- y que contrario a ello, darle consistencia a esa inexistencia ha sido el objetivo de su historiografía.

Los historiadores de las misiones -casi todos marcados por su advocación católica- han concebido un punto de arranque análogo a la *creatio ex nihilo* divina, negando que la eternidad de la materia y postulando un origen para toda producción humana, especialmente para obras de arte y patrimonio cultural. Se trata desde luego de una exaltación del origen, del momento en que el "objeto" arquitectónico es creado.

¿Es posible que esta glorificación al origen produzca un efecto negativo? ¿Existe un conflicto en ella? Los conjuntos tienen dos significados disociados: el académico, que los mira como documentos históricos y apuesta por su conservación; y el vivencial, que los entiende como epicentro de la vida social y como recurso económico para la reproducción de la vida. Cada uno se mueve en su campo sin conflicto, aunque en ocasiones es inevitable que se enfrenten.

En los últimos años, el significado académico-histórico ha desplazado al vivencial. La narrativa historiográfica depositada en la declaratoria de la UNESCO, el museo de sitio y/o la difusión turística, nos presenta objetos de "culto" mistificado, al grado de que los habitantes comienzan a mirarlos con "extrañeza". Ignacio González-Varas (2014) ahonda en esta problemática:

"En la instrucción de esta causa pública intervienen numerosos agentes de todo tipo, desde las asociaciones y plataformas culturales de ciudadanos a la concurrencia de las administraciones culturales en todas sus escalas, local, regional, nacional e internacional con informes y dictámenes por expertos en diversas ramas del saber cultural, además del seguimiento del proceso por los medios de comunicación, sin olvidarnos de la industria turística y otros agentes mercantilizadores que actúan una vez consumado el ritual de extrañamiento del objeto -en cuanto lo extrae de la cultura local y lo abstrae en beneficio de la Humanidad-." (p. 81)

Este "extrañamiento" es pues una respuesta natural al cese de transformaciones orgánicas del "objeto" arquitectónico; una forma de oponerse a la operación sintética que intenta configurar una unidad con un solo significado -el impuesto por su reificación patrimonial-, por lo que desarticular el nodo relacional del "objeto" forma parte de la modernización, que así controla los efectos negativos que los edificios históricos le infringen. No olvidemos que los "objetos" arquitectónicos históricos son un producto paradójico de la modernidad: por un lado, se sublima su valor porque, como vestigios del pasado, dan consistencia y legitimidad al orden colonial que los funda; y por el otro, se mantiene esa sublimación dentro de los límites del pasado mismo, sin vínculo con el presente ni el futuro.

Esto es lo que se denomina "museificación", esto es, la acción de conservar un vestigio del pasado en el espacio museístico con un doble sentido, ser evidencia de un "pasado" y petrificar, congelar o descontextualizar el vestigio, limitando su capacidad de evolución e interacción (González-Varas, 2014). Se trata de sacar al vestigio de su participación presente y colocarlo en un pasado escindido, estrategia inherente al concepto mismo de Modernidad.

Cuando la "museificación" se consuma, identificamos plenamente la operación sintética. En arquitectura, como un edificio no puede llevarse a un museo, se apela a su patrimonialización, es decir, la declaración institucional de un valor "histórico" que debe mantenerse a toda costa. La operación intenta coartar al "objeto", disecarlo y limitar así su vínculo contextual, porque sólo así estos edificios pueden volverse mercancías para la industria turística y aprovechar en consecuencia los *relatos históricos* que la academia provee.

¿Es entonces la operación sintética de la historiografía responsable de ello, o es simplemente la lógica del mercado capitalista? Creemos que se trata de ambas porque la fetichización del "objeto" -su paso de valor de uso a valor de cambio- es un producto secundario de la investigación académica y de cómo esta expone la

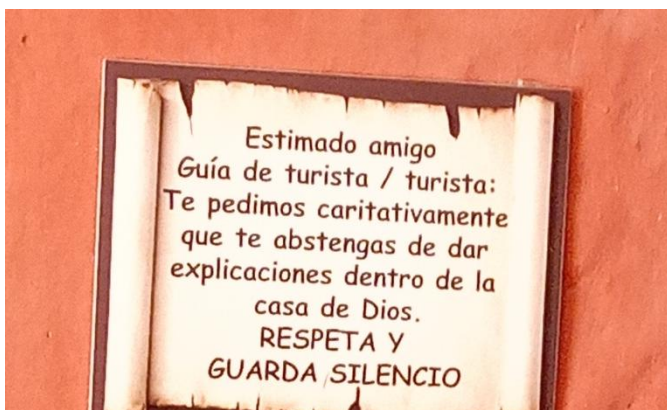


Imagen 26. Aviso en el interior de la iglesia de Landa.
Foto: J. Caballero G.

relevancia del objeto; pero también es resultado de la búsqueda de nuevos mercados que es la operación predilecta de la acumulación capitalista.

En efecto, la fetichización o sustracción contextual, es la instancia final de un proceso que comienza con un determinado tipo de valor³⁸ y, de tener una

³⁸ En su ensayo titulado *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen* publicado en 1903, Aloïs Riegl define no sólo lo que es un monumento histórico, sino los "valores" que la sociedad reconocía en ellos. Gonzalez-Varas escribe: "El estudio del ensayo de Riegl se debe articular según

multiplicidad de significados y relaciones, termina convertido en un cascarón vacío útil solo para su mercantilización. Las misiones y las locaciones atractivas de la Sierra Gorda están pasando por este proceso; aunque no está logrado del todo, la tendencia es clara. Como respuesta, existe una férrea resistencia producida por el valor de uso de los edificios y las tradiciones culturales, y de hecho, siendo que la continuidad del culto religioso es potente, de alguna manera, impide a la industria turística usufructuar plenamente las locaciones.

En la imagen 26 puede verse un anuncio que da cuenta de esta problemática, porque, de hecho, es inevitable el traslape de valores; el turismo coexiste con el culto religioso, pero este ha empezado a sentirse invadido. El aviso es una muestra de resistencia a la fetichización desde lo que la comunidad siente: las iglesias aún conservan su objetivo y son fundamentales en la vida social. El turismo empuja y comienza a dominar la vida económica. Es por ello que la reificación de la vida misma de las comunidades parte de su prospectiva. Pero ¿cómo contribuir a evitarlo?

Sin duda se trata de un proceso complejo que depende de contingencias más allá de los esfuerzos colectivos de resistencia; pero ello no exime de responsabilidad al mundo académico, que ha contribuido a esa reificación a través de sus *narrativas*. La *narrativa de la autoría* que trataremos en este capítulo, nace con el problema de la concepción patrimonial y con las preguntas: ¿qué es el patrimonio? ¿Qué debe conservarse y bajo qué premisas? ¿Para qué y para quiénes deben realizarse las acciones de conservación y difusión? Y aunque las instituciones mexicanas parecen dar respuestas satisfactorias a ello, consideramos que tienen una fuerte carga ideológico-política que vale la pena cuestionar. Tomaremos uno de los pilares para evidenciar el compromiso ideológico que la *narrativa de la autoría* tiene con la

la estructuración empleada por el autor que consiste en la oposición de dos categorías de valores en cuyo interior se definen valores más concretamente explicitados: 'valores rememorativos', 'valor de antigüedad', 'valor histórico', 'valor rememorativo intencionado-', por un lado, y 'valores de contemporaneidad', 'valor instrumental', 'valor artístico', por otro. (Pg. 36)

conservación de un patrimonio que intenta legitimar la "unidad nacional" con base en una historia y un pasado único, exento de diversidad.

La premisa fundamental de la conservación patrimonial en México, importada desde luego de Europa, pero perfectamente encajada en la actividad política y social del país es el "valor de antigüedad". Aloïs Riegl lo desarrollará en 1903 dentro del romanticismo alemán, con un rasgo evidentemente esencialista. En este sentido, podemos definir el "valor de antigüedad como

"(...) el reconocimiento y aprecio de los signos impresos por el tiempo sobre el monumento; es un valor conectado a la memoria por un sentimiento vagamente estético o sensorial, puesto que lo que se aprecia del monumento es sobre todo 'la idea del tiempo transcurrido desde su surgimiento'." (González-Varas, 2014, p. 36)

Este valor instituye pues, la fetichización del "objeto", ya que apela a la materia sensible y a la percepción como condición esencial para su apreciación, facilitando su apropiación para las masas -pensadas como colectividades de consumo- debido a "la fácil seducción que es capaz de ejercer" (p. 36). Por lo tanto, el reconocimiento de este valor reclama la conservación de "(...) las huellas del deterioro, la no intervención, para percibir al monumento como algo no moderno y que pertenece al pasado." (p. 37)

La materia del objeto se fetichiza, y relega otros valores y significados a un segundo plano. Es este el valor primordial que defienden las políticas del patrimonio nacional, y que México ha promovido y difundido cuando menos desde las primeras décadas del siglo XX. Pero su origen está en el debate entre John Ruskin, el crítico de arte inglés, que a decir de González -Varas, sumergió sus reflexiones patrimoniales dentro de un tinte poético desde el que impulsará la actitud contemplativa propia del romanticismo del siglo XIX; y el arquitecto francés Viollet-le-Duc que, como buen apasionado de los avances técnicos de su tiempo, planteará la problemática del patrimonio desde una perspectiva mucho más operativa y llena de confianza por el futuro que advertía.

Ruskin creía que el valor del patrimonio radicaba en ser vestigio de la actividad humana, evidencia civilizatoria del pasado para su contemplación erudita. De

alguna manera, el crítico de arte inglés anticipa lo que Benjamin llamaría el "aura": el "aquí y ahora" de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra" (p. 126). Pero la materia sublimada requiere garantía de autenticidad y un vínculo "verdadero" con su pasado, por eso las piedras deben ser las "originales" y deben estar colocadas en el lugar de origen. La pátina del tiempo es su sello de garantía, asegurando que se trata de la materia original para que tenga lugar la experiencia de contacto con ese pasado lejano:

"John Ruskin condensa los anhelos románticos de proyección sentimental del espíritu sobre los objetos como cauce para la experiencia anímica de evasión espacial y temporal; no se trata de la experiencia intelectual de reconocimiento del monumento por su valor histórico, sino también de su fruición sensible a partir de la experiencia anímica de percepción de aura inmaterial." (p. 127)

Este es el criterio que utilizó la UNESCO para la declaratoria patrimonial de las misiones franciscanas y para su restauración. Las dos intervenciones realizadas partieron de cuidar la materia sublimada, modificar lo menos posible el material original y "restaurar" los elementos deteriorados y regresarlos a su estado original. En efecto, podemos afirmar que la idea del "origen" vaciado en la materialidad continúa siendo la base para la asignación patrimonial y para dar sustancia al concepto de "mantenimiento" que el Estado usa para legitimar su propia *narrativa*. Por otra parte, Viollet-le-Duc, creyente del progreso y la modernidad, separó el pasado del futuro mediante la modificación completa del monumento. Para él, la obra del pasado debía conservarse independientemente de la actuación del tiempo, por lo que la materia pasaba a segundo plano:

"(...) la materia, lejos de la sublimación ruskiana, adquiere una condición puramente instrumental -como material al servicio de la forma- y, como tal, puede ser sustituida y renovada, sin importar que la materia sea auténtica, para recuperar la supuesta idea original, la forma original." (p. 129)

El problema es la pérdida de seguridad sobre la autenticidad de la obra, haciendo viable la falsificación. Esta se da en consecuencia, en un doble sentido; la adulteración de la sustancia material y la mixtificación de la historia: "(...) en cuanto se falsifica la antigüedad de los monumentos, al hacer pasar las obras reconstruidas, completadas o reintegradas por obras antiguas y originales." (p. 129). Aunque las ideas de Viollet-le-Duc fueron proscritas, vale la pena recuperar su intención de salvar los monumentos del deterioro y la desaparición temporal. Sin embargo, su idea no ha logrado superar el obstáculo de la falsificación, algo trascendental para conservar el orden civilizatorio occidental.

Dos anotaciones son aquí relevantes. Primero, la aparente contradicción en cada tesis: en Ruskin, el "espíritu" se coloca en la "materia" siendo él un esteta idealista; y paradójicamente, en Viollet-le-Duc, que yacía inscrito en el positivismo, se deshace de la materia procurando salvar la "idea". Pero desde la dialéctica "alterativa", la tensión aparentemente contradictoria entre ambos supuestos es precisamente lo que da sentido y consistencia a ambas teorías. Y además, detrás de ellas se esconde el sujeto moderno, protagonista tácito en la concepción del patrimonio. Ambos defienden a un supuesto autor -un sujeto autónomo que ha sido paradigma del liberalismo político- el cual revelaría su presencia en la materia sublimada o en la conservación de su "idea"; un autor que garantizaría la autenticidad del objeto y la conexión nostálgica con el pasado perdido. La exaltación del autor será trascendental, y será el eje de la valoración del patrimonio cultural, que gira "(...) en torno a los conceptos de autenticidad, originalidad, individualidad, carácter único y subjetividad." (p. 128). La *narrativa de la autoría* será incorporada a todo *relato histórico* arquitectónico o artístico desde el siglo XIX, y en la historiografía que analizamos quedará completamente normalizado.

5.1.1. El surgimiento de un artista: el arquitecto

En nuestro tiempo, es normal entender que una obra arquitectónica tiene un creador, esto es, que detrás de la función y morfología del "objeto" hay o hubo una mente que la pensó y decidió materializarla. Y en esta dirección, creemos que

existen buenos y malos arquitectos: los primeros son premiados y mediatizados, mientras que los segundos pasan al olvido. Esta *narrativa* se inculca en la formación disciplinar, y estudiantes y profesionales viven convencidos de ello aunque la realidad sea otra y siempre se pueda justificar y ajustar.

Pero la *narrativa de la autoría* no es mera ficción; de hecho, produce una realidad y permite su reproducción sin “engaño”. Revistas, concursos, documentales, premios internacionales y nacionales giran en torno al “genio” arquitecto que debe glorificarse por su contribución intelectual o, con quizá con menos sarcasmo, fortalecer su presencia como servidor social. Pero detrás de esta fastuosidad, hay otra intención.

El “genio-arquitecto” es, por un lado, un producto mercantil al que aspiran estudiantes y profesionales, la aspiración misma que produce prácticas que legitiman una forma de vida, consumo e ideología política; y, por el otro, es un sujeto “autónomo” que vale por sí mismo más que el sujeto colectivo. No inferimos que deba ser esto al revés -sería una simplificación absurda-, pues se trata de una interacción dialéctica bajo la cual se construye el mundo humano. Pero poner por encima a cualquiera de sus componentes es una reducción explicable sólo por la reproducción ideológica contenida en la *narrativa*.

Así que el hoy llamado “starchitect”, según Lorenzo Rocha (2019) comenzará su presencia con el “efecto Guggenheim” -aunque es un hecho que ello no comienza ahí-, y a partir de ahí marcará la pauta de lo que la arquitectura es y debería ser. No es simplemente el sujeto exitoso promovido por la ideología de hiperconsumo, sino alguien con derecho a decidir qué ha de hacerse y el rumbo que el mundo urbano-arquitectónico debe tomar. Desde luego no es esto un ideal o un *telos*, sino una ilusión que solo busca conservar los valores de la élite que lo fabricó.

La fuerza de esta *narrativa* ha sido tal que los propios *relatos históricos* están cargados de ella. Casi toda la historiografía promueve al “genio-arquitecto” como pivote de la disciplina, ligando siempre un edificio a un nombre, normalizando que no existe labor colectiva sino trabajo intelectual individualizado. Por eso Rocha se atreve a afirmar:

"El ser humano tiene la creencia de que la autenticidad de un edificio deriva no solo de la personalidad de su autor, sino del grado en que representa los más altos valores de la sociedad en que está situado. Hoy en día estos 'valores unitarios' son difíciles de identificar, muy frecuentemente han sido sustituidos por las ideas del supuesto genio, o por el deseo de autorrealización de los arquitectos." (Rocha, 2019)

Sin embargo, no podemos estar completamente de acuerdo con ello, pues es un tanto exagerado generalizar que los habitantes urbanos creen que un edificio solo es auténtico si está vinculado a su autor. Y aunque compartimos que la producción del espacio urbano encuentra material en los valores de la sociedad, rechazamos que hoy no puedan identificarse esos valores porque han sido sustituidos por la narrativa del "genio-arquitecto"; de hecho, es precisamente esto lo que manifiesta esos "valores" colectivos.

Si la *narrativa* ha tenido éxito es porque ha encontrado soporte colectivo, porque parece sensato promover la figura del arquitecto como personaje socialmente relevante, y porque ese prestigio es compartido por el minúsculo grupo que tiene acceso a contratar a uno de ellos. Ya sea porque la *narrativa* representa los deseos de una comunidad o porque esta ha sido convencida, el "genio-arquitecto" es hoy la realidad social de la disciplina. ¿Cuándo ocurrió? ¿En qué momento el arquitecto pasó de ser maestro-constructor a intelectual que guía una obra tras el escritorio? Las respuestas están relacionadas con el proceso de modernización y con cómo el capitalismo organizó la industria de la construcción. Anotamos aquí cuatro razones. Primero, la paulatina definición disciplinar. Con la arquitectura asentada como disciplina formal -arte y ciencia-, el constructor dejó de ser relevante. Quienes deseaban incorporarse requerían estudios especializados y dedicación completa. La separación dejó las obras a cargo de maestros que ya no tomaban decisiones, sino que las ejecutaban. Fue entonces que la planeación tomó un lugar importante y se volvió la esencia de la obra arquitectónica: sin proyecto, las obras dejan de pertenecer a la disciplina.

Segundo, la teorización. La producción cada vez más abundante de estudios históricos y teóricos soportó la conversión de la arquitectura en disciplina formal. Esta intelectualización impulsó la figura del "genio-arquitecto", el artista creador que

alojaría en su mente la idea abstracta a materializar. La teoría jerarquizó el trabajo en una pirámide de orden social: arriba, un "genio-creador", casi siempre hombres estudiosos de clases dominantes; abajo, la mano de obra anónima, fundamental pero arrojada al olvido. Esto tiene vínculo estrecho con el orden colonial que la modernidad configuró.

Tercero, el mecenazgo. Si bien era norma desde el siglo XV, a partir del XIX se diversificó. Ya no solo contaba con patrocinios gubernamentales o eclesiásticos, sino cada vez más con grupos empresariales que acudían a arquitectos para diseñar edificios icónicos que representaran, en el imaginario colectivo, la importancia del poder económico. El desborde creativo del "genio-arquitecto" tuvo entonces solo el límite del financiamiento, perfilando así la entidad urbana. Hoy, las ciudades más importantes cuentan con edificios icónicos que representan el poder financiero de sus promotores y señalan la importancia del sujeto abstracto en la sociedad capitalista.

Y cuarto, los medios de comunicación. A través de publicaciones, programas, documentales y redes sociales, se difunde obsesivamente la *narrativa* del "genio", realizador único de la morfología arquitectónica que "todos" desean. Mediante la repetición, la *narrativa* deja de ser tal y se vuelve sentido común, normalizándose y dictando incluso la dirección de los planes de estudio universitarios. Las universidades coadyuvan a reproducirla y reforzarla con cátedras, conferencias, concursos, publicaciones y premiaciones. Todo un sistema trabajando bajo una *narrativa* que ha ido modificando el papel de lo que significa ser el "primero en la construcción".

Así que ¿significa esto que la figura del "genio" es un invento ideológico-político? Recordemos que, si bien la idea del "genio" es viable en ámbitos como el pictórico o musical, donde el sujeto aislado trabaja casi de manera individual, en la construcción e incluso en la prefiguración de la idea arquitectónica, el trabajo es casi siempre colectivo. Aunque exista una figura que coordine, no se le puede achacar toda la responsabilidad. De ello se deriva la idea historiográfica de que Junípero Serra fue el autor principal de los conjuntos misionales, pero en verdad ello carece de lógica y de un análisis concreto.

5.1.2. La originalidad

La idea del "genio-arquitecto" es difícil de sostener a pesar de su enorme difusión; de hecho, desaparecería si no tuviera detrás otros dos conceptos esenciales capaces de darle soporte: la "originalidad", ligada a la genialidad creativa, y la "autenticidad", validación material de ese genio. Veamos el primero.

Aunque no lo parezca, la "originalidad" está vinculada al tiempo. Habitualmente se entiende en relación con un autor u "originador" que dota a lo producido de una cualidad especial y que lo diferencia de copias, falsificaciones o réplicas. El objeto "original" es completamente nuevo y está relacionado con su autor, pensado como creador *ex nihilo*. La influencia católica es innegable: al creer en un Dios que lo hizo todo de la nada, por analogía pueden existir creaciones fractales que surgirían igual, *ex nihilo*. Esta concepción construye un tiempo lineal, que avanza sin retroceder porque tuvo un origen y avanza hacia su fin.

La "originalidad" es así un punto de inflexión, un acontecimiento que nada tiene que ver con la secuencia que lo precede; emerge de la nada y aparece sin razón dentro de la secuencia temporal. Solo así la novedad puede tener lugar, y solo entendiendo el tiempo como línea recta existe como instancia que hace aparecer el objeto "original". Ello debe atarse a la "(...) creencia en la inmutabilidad de la substancia" (Han, 2017, p. 12), a la idea de que el objeto "original" que emerge no se transforma, solo aparece y desaparece.

En Occidente, la esencia o el ser -concebidos en su inmutabilidad- pueden emerger de la nada, y en la obra de arte, adquirir el "aura" que Benjamin (2003) describió como "Un entretelado muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar." (p. 47). Ese entretelado es la dialéctica del instante, la relación perenne entre el aquí y el ahora, grabada en la obra. El aura es producto de la "originalidad" que relaciona la producción con su creador, convirtiéndolo en un dios a escala capaz de crear desde la nada algo completamente nuevo.

Según Benjamin, la reproductibilidad del objeto "aurático" no solo destruiría su "originalidad", sino que encontraría en ella su anhelada identidad estática, su

esencia. Ello por supuesto no auguraba algo negativo; Benjamin veía en ello el futuro del arte:

"Cuando Benjamin habla de la decadencia y destrucción del aura, se refiere a algo que sucede con la unicidad o singularidad perenne y excluyente que es propia solamente de las obras de arte cuyo valor se afina en el servicio al culto. Se trata de un hecho que, siguiendo una fidelidad a la tradición artística en la que se formó, él tiende a lamentar, pero que, al mismo tiempo, y en plena ambivalencia, saluda en nombre de la realización de la utopía en la que tal hecho parece inscribirse." (Echeverría, 2003, p. 17)

Benjamin piensa en las artes que hasta entonces se habían caracterizado por su "valor de culto" más que de "exhibición". La música carece de aura porque su "aquí y ahora" aparece cada vez que se reproduce, por lo que esa reproductibilidad es la que no destruye su valor. La pintura, la escultura y, paradójicamente, la arquitectura, entraban en la idea del aura; no así la poesía, literatura, música o danza, que dependen de su reproducción para realizarse. La fotografía y el cine, a los que Benjamin dedicó la mayor parte de su trabajo, tienen como sustento su reproductibilidad, porque su única posibilidad de existir es reproduciéndose.

La paradoja con la arquitectura es que, como argumenta Bolívar Echeverría en *Arte y Utopía* (2003), también es un arte reproductivo: "habitar" es reproducir variaciones en torno a la propuesta única materializada: "No es posible habitar la obra de arte arquitectónica sin reactualizar en ella ese que podría llamarse su 'estado de partitura', en el que, como la música, ella también, paradójicamente, está siempre preexistiéndose." (p. 17)

¿En qué momento el objeto arquitectónico comenzó a tener aura? ¿En qué momento la "originalidad" de su morfología se hizo tan importante? La operación sintética de la modernidad tuvo definitivamente un impacto importante, pues a pesar de "(...) estar hecha de una vez y para siempre, en una sola versión acabada de sí misma, y existir en estado de obra única, irrepetible, incopiable e irreproducible" (p. 16), la obra arquitectónica no puede dejar de transformarse permanentemente y de reproducirse para mostrarse. La operación sintética la sustrajo de ser concebida

como producción colectiva para introducirla en las artes que dependen de la figura de un "genio" creador. Esto es particularmente importante en la historiografía que analizamos, pues ha inoculado en la comunidad serrana la idea de que Junípero Serra fue el autor único de los objetos arquitectónicos, y que a él se debe incluso la existencia de las propias poblaciones.

La síntesis tiene fuerza porque se sustenta en la idea del tiempo lineal, la "estructura" invisible de nuestra civilización. Así que la idea del fundador, del primero que hizo "algo" en esa línea continua, se adhiere a la idea del arquitecto creador solitario que puede prescindir de su pasado. ¿Qué ocurre si cambiamos los términos? ¿Puede existir la "originalidad" en una *narrativa* donde el tiempo no es lineal? En un tiempo cíclico o permanente, sin principio ni fin, la *nada* se convierte en parte del proceso mismo, y que, según Byung-Chul Han (2017), es el vacío del budismo chino el que se refiere a la negatividad de la "des-creación" y a la "ausencia". Así, la nada es el camino que deconstruye al ser y lo transforma:

"En este sentido, no existe la idea del original, puesto que la originalidad presupone un comienzo en sentido estricto. El pensamiento chino no se caracteriza por concebir la creación a partir de un principio absoluto, sino por el proceso continuo sin comienzo ni final, sin nacimiento ni muerte. (...) El ser se des-sustancializa haciéndose camino." (p. 13)

Por ello *ex nihilo nihil fit* (de la nada, nada sale), justo porque la nada no es una instancia en el espacio-tiempo, sino una fuerza en las cosas mismas que las va "des-creando". El "vacío" en el Budismo Chan es la ausencia de esencia fija en todos los fenómenos. Ello conecta con la dialéctica "alterativa", que encuentra en la *negación* la mutabilidad del ser. La "originalidad" carece de sentido porque no hay un punto de inflexión donde ocurra: el devenir de las cosas, instantes replicándose permanentemente, impiden la ruptura que propone lo "original". La transformación es discreta, imperceptible y continua.

Si partimos desde ahí, la *narrativa de la autoría* utilizada en la historiografía de las misiones deja de tener sentido. Y esto debe ser así no solo para sacar a la arquitectura de su concepción fetichizada, sino porque en verdad es una práctica

donde la idea de un autor o de un "genio-creador" no llega a ninguna parte. Su ser siempre se va des-creando, y es esta transformación la que permite que el objeto sea permanentemente resignificado. Una concepción que las prácticas, discursos y políticas patrimoniales intentan suprimir a través de la producción y reproducción de una Historia también congelada.

Paradójicamente, "objetos" arquitectónicos como los conjuntos misionales, que por su propio despliegue material y contextual niegan la idea de lo "original" y del tiempo lineal, son subsumidos a una concepción ideológica que, además de alejarlos de su lógica interna, termina por negar su condición de permanente resignificación.

5.1.3. La autenticidad

La autenticidad es el segundo concepto que sostiene la *narrativa de la autoría*. Se trata de una cualidad que el sistema de valores occidentales exige como fundamento ontológico, no solo en el arte, sino en lo más profundo del orden social. El ser, siendo idéntico a sí mismo y con estabilidad congénita, no puede ser duplicado; si lo es, la autenticidad emerge como única forma de probar su identidad. Aunque lo auténtico está relacionado con lo verdadero, también está sometido a variaciones locales y culturales.

Por ejemplo, en el mundo posmoderno -como en el barroco- lo auténtico ha entrado en crisis debido a la fractura del concepto mismo de "verdad". Se cuestiona que la autenticidad sea hoy un valor relevante, inmersos en un mundo digital donde la réplica, la hiperrealidad, la virtualidad y la simulación son cada vez más dominantes (González-Varas, 2014). El historiador español escribe: "La autenticidad, en suma, no es una esencia ontológica del objeto, sino que es más bien un concepto producido y alimentado por la modernidad y sometido a profunda crítica y hasta cuestionado en la posmodernidad." (González-Varas, 2014, p. 107)

Para Walter Benjamin, la autenticidad está construida por "el aquí y el ahora" del objeto, de tal suerte que no puede replicarse. Siendo una cualidad del "original", se vuelve su prueba irrefutable. El problema es que muchas producciones —como la

música, la danza, la literatura o la arquitectura— no pueden ser marcadas por su "aquí y ahora", por lo que requieren otra prueba de autenticidad:

"El término auténtico remite a aquellos otros de autor, autoridad o autonomía, pues en griego, *authentikós* y en latín *authenticus* implican un autor, término que a su vez deriva de *auctor*, como protagonista que realiza, que actúa, responsable de la obra que ejerce plena autoridad sobre ella. La determinación inequívoca de la 'autoría' de un cuadro es muchas veces equivalente a su certificado de autenticidad." (González-Varas, 2017, p. 118)

La marca del "aquí y ahora" es reemplazada o complementada por la relación del objeto con su autor, pues es quien lo originó y, por tanto, una extensión de su persona. En pintura o escultura, esto puede verificarse con relativa sencillez, pero no en producciones inmateriales o conceptuales como la música o la poesía. Y en el caso de los "objetos" arquitectónicos que no están directamente marcados por el autor, es la idea la que tiene relación con él, ya que su materialidad es producida por muchos participantes y es imposible determinar un responsable único.

En lugar de crear un valor de autenticidad basado en la producción colectiva, la modernidad capitalista y el liberalismo político -centrados en la individualidad- fueron subsumiendo las artes conceptuales al régimen del responsable directo. La *narrativa de la autoría* comenzó a ocupar un lugar relevante en la crítica y los enfoques históricos, hasta incidir en los principios del patrimonio. En el *Expediente Técnico* (2001), hay un rubro específico que explica por qué las misiones de la Sierra Gorda son auténticas:

"En el caso de las misiones queretanas es factible asegurar la autenticidad que han conservado los conjuntos arquitectónicos, a pesar de los procesos de abandono y de saqueo a las que fueron sometidas en las distintas épocas históricas posteriores a su construcción. En este mismo sentido, la existencia hoy en día de las localidades fundadas como centros misionales, es una de las pruebas más claras de su preservación en el tiempo. Por lo anterior, podríamos considerar a las misiones franciscanas de la Sierra Gorda, parte del patrimonio vivo de la humanidad, ya que

aún conservan su estructura, su uso original y siguen siendo centros ceremoniales de gran importancia en el área serrana." (p. 122)

En primera instancia, podemos observar que el valor de autenticidad no está amarrado a la autoría; parece más relevante la conformación urbana que detonaron y el uso actual de aquellas. Contradictoriamente, aunque se menciona que las misiones sufrieron modificaciones por abandono y saqueo, se afirma que en lo general conservan sus características originales, como si estuviera prohibido que sufrieran modificaciones, cuando ello es inherente al "objeto" arquitectónico. Lo mismo ocurre con su función: se argumenta que se "conserva" el uso original, pero las misiones ya no sirven como centros de producción ni evangelización. Son espacios donde se practica el culto católico y nodos de vida social, pero su uso no es el mismo. La idea de autenticidad ligada al origen es parte del problema que enfrentan las directrices teóricas sobre el patrimonio arquitectónico y el fundamento ontológico de lo "original" como atributo unívoco de valor.

Con todo, la autoría no deja de ser un factor relevante, de hecho, el documento sí pone un peso específico en ello. La marca de la autenticidad se ha convertido en una exigencia, y la historiografía ha tenido que dar cuenta de ello. Contrastemos esta obsesión occidental con lo que ocurre en el otro hemisferio, donde la idea del tiempo es otra y, por tanto, la originalidad y la autenticidad toman otras formas.

Byung-Chul Han (2017) argumenta que, a diferencia de la entidad "original" auténtica y estable apreciada en Occidente, en la filosofía china existe el *zhenji*, que significa "huella verdadera". Más que un modelo de origen, se trata de una fuerza centrífuga similar al vacío expuesto en el apartado anterior, pues "(...) deconstruye toda idea de un original que encarna una presencia y una identidad invariables e inconfundibles que descansan en sí mismas." (p. 20). La idea de la "huella verdadera" o *zhenji* se parece más a la "huella mnémica" freudiana, "(...) que está sometida a un reordenamiento y transcripción constantes. La idea del 'original' chino no se entiende como una creación única sino como un proceso infinito, no apunta a la identidad definitiva sino a la transformación incesante." (p. 21)

Esta forma de alejarse continuamente de la "huella verdadera" mediante un proceso de transformación temporal coincide con la dialéctica "alterativa", que entiende la resignificación de un objeto arquitectónico como un proceso inmanente producto de su multiplicidad relacional. Ligar una producción arquitectónica a un autor único, marginando la producción colectiva, no solo es una distorsión promovida por la historiografía arquitectónica y el orden colonial, sino también una forma de intentar controlar la operatividad de la organización edilicia.

El arquitecto se convierte así en la pieza fundamental de la disciplina, en quien otorga originalidad y autenticidad al edificio. Quienes lo construyeron y quienes lo habitarán quedan en segundo plano, solo para ratificar si la idea fue la correcta. ¿Cómo ocurrió esta inversión? ¿Por qué los habitantes y los constructores fueron relegados? En el mundo contemporáneo, quienes usan el espacio se han vuelto objeto de estudio; sus comportamientos son analizados por el especialista para realizar su creación. Eufemísticamente se llama a ello "estudiar las necesidades del usuario", pero en el fondo esas "necesidades" son solo materia prima para determinar la morfología del edificio, que es lo determinante para volverlo mercancía.

Lo que es o debe ser un arquitecto está enmarcado por los distintos enfoques teóricos de la disciplina. Ahora bien, para comprender cómo la *narrativa de la autoría* se ha convertido en instrumento de esta inversión disciplinar, será importante hacer un rastreo histórico.

5.2. Genealogía de la narrativa de la autoría

Durante el siglo XX, la *narrativa de la autoría* se fue sedimentando en la historiografía y crítica arquitectónica casi como un axioma, dando paso a formas cada vez más sofisticadas de construir la figura del "genio-arquitecto". Antes de analizar su presencia en la historiografía de las misiones, conviene indagar cómo surgió esta *narrativa* porque una cosa es la profesionalización del arquitecto y otra su mistificación como figura artística. Sobre la primera, ya expusimos las razones más importantes ligadas al desarrollo de la segunda. Pero el desarrollo de la *narrativa* es más complejo porque de hecho, no es un proceso lineal, sino que tiene puntos de arranque diversos, ramificaciones que se desvanecen y otras que se entremezclan. Por lo tanto, es difícil determinar una genealogía unívoca. En la *narrativa de la autoría*, identificamos dos puntos de inflexión que establecieron su consistencia al menos hasta la primera mitad del siglo XX.

5.2.1. La *narrativa* del "Renacimiento"

La primera pista sobre la glorificación de artistas y arquitectos la encontramos en el clásico *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos* de Giorgio Vasari (1550). El pintor y escritor italiano inició la tradición de escribir biografías artísticas como auténticas apologías, y es tentador afirmar que Vasari fue el que prácticamente construyó el "sujeto" de la modernidad.

Su tratado es un parteaguas en la concepción del artista como figura central del arte moderno, pero sin desestimarlos, debemos centrarnos en que el problema surge cuando concluimos que el Renacimiento fue una ruptura radical con el pasado medieval. Sin embargo, Arnold Hauser (2023) argumenta que ahí no comienza nada nuevo, y que incluso, es mejor situar esa "ruptura" en el siglo XII, cuando "(...) la economía monetaria se revitaliza, surgen nuevas ciudades y la burguesía adquiere sus perfiles característicos." (p. 317). Sin duda, la visión del Renacimiento ha sido una directriz del pensamiento moderno -una narrativa histórica- que vale la pena cuestionar.

En su *Historia social de la literatura y el arte*, Hauser sugiere que el Renacimiento es una *narrativa* producida en el siglo XIX para rechazar la visión romántica del mundo medieval. Burckhardt, máxima autoridad en esa Historia, argumentaba que en este periodo emerge un fuerte naturalismo ausente en el medioevo, pero Hauser rechaza esta idea, porque más que naturalismo, lo que impulsó el Renacimiento fue el método de indagación y los rasgos científicos; porque no "(...) fue la observación y el análisis de la realidad los que superaban los conceptos de la Edad Media, sino simplemente la conciencia y la coherencia con que los datos empíricos eran registrados y analizados." (p. 318).

La *narrativa* del "Renacimiento" como periodo de "fractura" soslaya que muchas de sus aportaciones fueron estructuras ya dadas en el periodo anterior. En efecto, habría que hablar más bien de continuidades o evoluciones. Hauser ilustra esto con las esculturas de la catedral de Chartres (imagen 27), que no abandonan su carácter hierático, aunque emerja ya su sentido inmanente en conexión con el mundo sensible. Así que el arte no prescindió de su carácter simbólico de la noche a la



Imagen 27. Pórtico Real Chartres. Estatuas-columna. Foto: <https://shorturl.at/7Tzx3>

mañana: "El descubrimiento de la naturaleza por el Renacimiento es un invento del liberalismo del siglo XIX. El liberalismo contrapone el Renacimiento sencillo y amante de la naturaleza a la Edad Media para combatir así a la filosofía romántica de la historia." (p. 319).

Hauser aventura que la ideología del liberalismo es más clara en Michelet, quien argumentó que el Renacimiento es el inicio de un camino hacia la razón y la libertad humana (Hauser, 2023). El punto es que Michelet creó una genealogía del

liberalismo y una narrativa del “Renacimiento” que evidenciara sus conexiones con esa filosofía política. Lo mismo ocurrió con Bayle y Voltaire, que subrayaron el carácter irreligioso del periodo, aunque esto era completamente inverosímil: "(...) era en realidad solamente anticlerical, antiescolástico y antiascético, pero en modo alguno incrédulo." (p. 320).

A este contenido racionalista se añadió una cualidad también ambigua: la rebeldía. Supuestamente sustraída de ese carácter irreligioso, se atribuye al “Renacimiento” estar contra la autoridad eclesiástica, pero esto es relativo: la rebeldía era contra el clero, no contra la Iglesia como institución, y conforme cedía la autoridad de aquel, se sustituía con la Antigüedad Clásica (Hauser, 2023).

Con base en la rebeldía, la razón y el naturalismo, la *narrativa* del “Renacimiento” configuró una idea del individuo que correspondía más al romanticismo: "El individualismo del Renacimiento fue nuevo solamente como programa consciente, como instrumento de lucha y como grito de guerra, pero no como fenómeno." (p. 321). Esto sugiere que el sujeto abstracto universal –el concepto imprescindible de la modernidad-, no es un producto exclusivo del “Renacimiento”, y que la figura del "genio-arquitecto" es una consideración más bien del pensamiento liberal y romántico.

Las consecuencias de todo ello son importantes en la historia de la arquitectura. La tradición historiográfica suele localizar en el Renacimiento el nacimiento del arquitecto como especialista y como "genio-artista". Personajes como Miguel Ángel, Brunelleschi o Alberti son expuestos como pioneros de la disciplina, pero más que arquitectos, fueron artistas dedicados a múltiples actividades, que daban cauce a su libertad creativa mediante encargos de mecenas, así que el efecto implícito fue la construcción de una subjetividad autónoma. De ellos se tomó su genialidad creativa para combinarla con la forma disciplinar del siglo XIX, en la que apareció entonces el "genio-arquitecto", en perfecta sincronía con las narrativas del siglo XX, sobre todo con la del Movimiento Moderno. En efecto, esta *narrativa* no solo se nutrió del cambio en la práctica constructiva, sino que esta dio forma a la teoría y la historia, convirtiéndose en un axioma esencial de la disciplina.

El resultado fue que el binomio artista/objeto arquitectónico será uno de los supuestos más importantes para configurar el *relato histórico* de las misiones. La necesidad de asociar obras importantes a un solo responsable no solo obedece a fundamentos disciplinares, sino también a las propias comunidades y al colectivo nacional, que lleva consigo esta tradición conceptual nacida en el seno de la "ilustración" liberal mexicana.

5.2.2. Una creación romántica

No podemos en consecuencia soslayar que la escuela neoclásica en arquitectura - iniciada por la Ilustración y la Academia de Bellas Artes de París- fue la responsable de que la narrativa del "genio-arquitecto" fuera distinta a la del romanticismo, ambas traslapadas durante el siglo XIX. Las diferencias son importantes. La primera, y quizá la más relevante, es la percepción del arquitecto neoclásico como un especialista con conocimiento científico y racional, que conocía la antigüedad clásica, los órdenes arquitectónicos, las proporciones y las tipologías. Era una figura que encarnaba los ideales de la Ilustración: progreso y universalidad.

Pero a diferencia del artista concentrado en la expresión individual, la *narrativa* del arquitecto neoclásico enfatizaba su formación como servidor público, un especialista que ponía su conocimiento al servicio del desarrollo social. Esto era provisto por una rigurosa formación académica que a principios del siglo XIX se había convertido en institución. La Academia era el depósito último del saber y la "verdad", y no aceptaba injerencias ni cuestionamientos. En este sentido, el arquitecto dependía de que la Academia lo validara y reconociera; fuera de ella, su actividad perdía sentido.

La formación del arquitecto neoclásico tenía como trasfondo la idea de un colectivo que lo amparaba y de un conocimiento compartido del que no podía desprenderse. Las normas y principios no solo eran directrices, sino fundamentos esenciales de la disciplina. Por ello el barroco y los artistas barrocos se convirtieron en sus antagonistas centrales, justo porque el barroco empezaba a ser considerado como expresión de la irracionalidad, de las emociones exacerbadas y del caos que la

razón y la ciencia intentaban erradicar. Apegados a los parámetros académicos, se podía aspirar a un mundo bello, útil y ordenado, en contraste con la libertad creativa barroca. Pero no es posible soslayar que la ideología del liberalismo burgués estaba detrás, intentando obliterar un arte vinculado con el Antiguo Régimen.

Sabemos ahora que el arquitecto neoclásico es la antítesis del "genio-arquitecto" que se postuló en el romanticismo como forma de salir de la prisión académica, pero visto desde la dialéctica, toda corriente artística podría entenderse como una tesis a la que se le opone otra; en efecto, el romanticismo no sería la excepción, aunque paradójicamente haya intentado todo menos ser dialéctico (Hauser, 2023). Y es aquí que comenzará a crearse una narrativa distinta partiendo del "creador individual", o del "visionario" portador de emociones, en consonancia con su temor al presente. La rebelión romántica surge del miedo a una época que ya ponía los cimientos del capitalismo como sistema de acumulación y de empobrecimiento general.

La Primera Revolución Industrial, la Revolución Francesa y la Independencia Norteamericana sacudieron el ámbito social y cultural europeo. La inestabilidad sentida por un futuro incierto y un presente caótico llevó a muchos artistas de la primera mitad del siglo XIX hacia la introspección. La *narrativa de la autoría* usaría ese sentir para configurar, primero como artista a este servidor público, y después como un creador de inspiración "divina" que desafía las reglas colectivas con su creatividad individual. Aquí la *narrativa de la autoría* comienza a escindirse de las prácticas colectivas, y surge la necesidad de vincular al objeto arquitectónico con un responsable creativo.

El artista usará entonces su expresión personal para diseñar espacios resultado no de una función predeterminada, sino de sueños e ilusiones que representaran sus ambiciones oníricas. Usará la luz, las texturas, el color y la relación con la naturaleza para crear ambientes de ensueño, equiparables a los paisajes de Constable y Turner. Esto establecía una conexión con la explotación de los "estilos", pues esas visiones apelaban a un pasado que se pensaba había sido mejor:

"El romanticismo buscaba constantemente recuerdos y analogías en la historia, y encontraba su inspiración más alta en ideales que él creía ver ya realizados en el

pasado. Pero su relación con la Edad Media no corresponde exactamente a la del clasicismo con la antigüedad, pues el clasicismo toma a los griegos y a los romanos meramente como ejemplo, mientras que el romanticismo, por el contrario, tiene siempre el sentimiento de *déjà vécu* en relación con el pasado". (Hauser, 2018, p. 182)

Esta conexión con la recuperación de los "estilos" marcará el historicismo característico del romanticismo y, de alguna forma, el "escape" del presente, motivado en gran parte por su propia conciencia histórica (Hauser, 2023b). El romanticismo es tal vez el único entorno hecho corriente artística que fue plenamente consciente de su trascendencia. Es probable que esa conciencia haya coadyuvado a configurar una ficción que era el único camino para evitar ser succionado por una realidad inaprehensible, porque esa "fuga" o exaltación emocional terminará creando una *narrativa* que sigue vigente. Escribe Hauser: "Efectivamente, no hay producto del arte moderno, no hay impulso emocional, no hay impresión o disposición de ánimo del hombre moderno, que no deba su sutileza y su variedad a la sensibilidad nerviosa que tiene su origen en el romanticismo." (p. 181)

Las *narrativas* que el romanticismo creó del arte, la historia, el sujeto e incluso de sí mismo, continúan soportando gran parte de su andamiaje teórico. Es imposible hacer un análisis serio de la modernidad sin contemplar la conciencia histórica que en esta época se desarrolló. Es por ello que el historicismo que promueve el arte romántico es crucial para la *narrativa de la autoría*, porque aquel se había convertido en la expresión más importante de los profundos cambios sociales que la Europa decimonónica experimentaba, y validaba "(...) la concepción del mundo de una generación que no creía ya en ningún valor absoluto, que no quería creer ya en ningún valor sin acordarse de su relatividad y de su determinación histórica." (p. 187).

El punto de observación del sujeto, que lo vinculaba con su universalidad precisamente por su absoluto relativismo, pasa a ser el nodo central del proceso moderno, del paradigma de progreso que en pleno siglo XXI continúa marcando el paso. En efecto, la *narrativa de la autoría* no es una mera simpleza intelectual, sino

uno de los tópicos centrales sobre los que se ha construido toda la historiografía arquitectónica occidental.

5.2.3. La narrativa de la autoría en la perspectiva

Consideramos evidente el camino que tomó la *narrativa de la autoría* hasta llegar al siglo XXI, donde parece incuestionable no solo salirse de esa práctica historiográfica, sino intentar desarticular la figura del "genio-arquitecto". Sacar la radiografía que permita comprender su enorme influencia es vital para apelar a nuevas consideraciones historiográficas. Así que existe otro elemento que ha acompañado sutilmente a esta *narrativa*: la perspectiva cónica, cuyo carácter instrumental ha velado su enorme efecto simbólico y narrativo.

En 1927, Erwin Panofsky (2003) escribió *La perspectiva como forma simbólica*, argumentando que la perspectiva cónica no era una técnica "objetiva" que reproducía la forma en que el ser humano percibía la realidad, sino una construcción cultural e histórica que reflejaba el pensamiento de una época. Panofsky explicaba que la perspectiva no era una copia fiel de la visión humana -nuestra visión es binocular, curva y subjetiva-, sino una construcción geométrica del espacio:

"Si queremos garantizar la construcción de un espacio totalmente racional, es decir, infinito, constante y homogéneo, la 'perspectiva central' presupone dos hipótesis fundamentales: primero, que miramos con único ojo inmóvil y, segundo, que la intersección plana de la pirámide visual debe considerarse como una reproducción adecuada de nuestra imagen visual." (p. 12)

Esta interpretación manifiesta que en algún punto se había creado una nueva concepción espacial, y que, de ser una instancia simbólica y jerárquica, pasó a ser un continuo uniforme, mensurable e infinito sujeto a leyes universales. Además, el sujeto establece una distancia clara con los objetos, creando una separación tácita. Queda así establecido el "reino" del sujeto, pues la realidad queda ordenada bajo su selección visual.

El marco que encuadra el punto de vista del sujeto era una síntesis de la realidad presentada como unidad. Panofsky argumenta que la representación perspectiva es la unificación del mundo sensible bajo un principio racional único. Tal vez sea por ello que la perspectiva renacentista no sea la forma "correcta" de ver, sino una forma simbólica específica, históricamente condicionada, que expresa la relación entre el ser humano y el mundo. En efecto, se crea una narrativa sutil pero trascendente: el sujeto es considerado como algo completamente "externo" a la realidad.



Imagen 28. Perspectiva con un observador. Imagen:
<https://shorturl.at/nJQBU>

Y es que en el dibujo perspectivo existe un observador doble: el observador "interno" de la representación pero no presentado (solo aquello que ve), y el observador "externo" de esa realidad representada. En la imagen 28 se expone una imagen del observador "interno" para

explicar el punto de vista de la perspectiva; el "externo" somos quienes vemos esta imagen. En una perspectiva tradicional (imagen 29), la imagen está producida con la observación de un sujeto tácito, por lo que la *narrativa* que se desprende es la "universalidad" de ese sujeto tácito, un individuo cualquiera que observa como "cualquiera". Así, es la narrativa del sujeto cognoscente la que valida la certeza científica de la realidad. Pero lo que consolida la *narrativa de la autoría* es que lo observado se concibe como una "expansión del Yo" (Panofsky, 2003): no es solo un espacio homogéneo, infinito y mensurable fuera del sujeto, sino una proyección del mundo que el sujeto lleva consigo. En arquitectura, esta proyección no es figurada; la perspectiva cónica, como el render contemporáneo, tiene como base una idea no materializada.

Lo expuesto como "observado" es una imagen prospectiva que plantea una realidad posible. En la imagen 29 puede advertirse la perspectiva de un interior que en el

momento del dibujo era solo una "idea". De ello se desprenden dos postulados: primero, es la figuración espacial creada por un arquitecto, del mundo prospectivo que posee un sujeto; segundo, es una figuración que solo un especialista del espacio homogéneo puede construir. El uso de la perspectiva como posibilidad de la realidad, no como representación, desarrolló una narrativa silenciosa pero omnipresente: la relación entre el espacio edificado y un autor singular.



Imagen 29. Perspectiva interior. Dibujo: J.J. Caballero Z.

Por ello en la historiografía arquitectónica se suele localizar la figura del "genio-arquitecto" en el Renacimiento italiano, y no es casual que Alberti, Brunelleschi y Durero — arquitectos que estudiaron y desarrollaron la perspectiva— sean los artistas centrales (Wilkinson en Kostof, 1984), pero Panofsky atribuye esto a una condición mucho más profunda, esto es, el cambio cultural con emergencias dispares, discontinuas y aleatorias que se sedimentó en el proceso llamado Modernidad.

5.2.4. Una *narrativa* en transformación

El "espíritu" romántico comenzó a desvanecerse cuando quedó claro que la sociedad industrial y sus consecuencias habían llegado para quedarse. Las vanguardias artísticas, con su ruptura historicista y su perspectiva distópica, enterraban la utopía romántica. Pero el romanticismo siguió latiendo sutilmente; el "sujeto" abstracto -productor y receptor de la expresión artística- siguió marcando la pauta de las narrativas historiográficas.

Los arquitectos historiadores, aunque influenciados por el positivismo de Ranke, no pudieron abandonar la veta romántica que veía en el objeto arquitectónico una

materialización del "espíritu" del tiempo, disecada desde luego por el genio del arquitecto. Esto era constante, especialmente al construir *relatos históricos* de edificios del pasado. Así que un obstáculo era que no siempre se conocía al autor, probablemente por tratarse de producciones colectivas o anónimas que no habían reparado en ello. Hurgar en la documentación para forzar, como en la historiografía de las misiones, la autoría a un solo responsable se convertiría más en obsesión, que en evidencia histórica.

Pero además de la *narrativa de la autoría*, la historia de la arquitectura comenzará a estar marcada por la historia de la arquitectura moderna, que planteaba el problema del autor y de la definición misma de la disciplina. Los estudios sobre lo que ocurría desde principios del siglo XX desafiaron el concepto de arquitectura, argumentando que las nuevas técnicas y tecnologías modificaban por completo lo que se había entendido por ella. El responsable era esa figura narrativa que el romanticismo había promovido, o en otras palabras, el "genio-arquitecto".

Según Panayotis Tournikiotis (2018), los primeros trabajos sobre la historia del Movimiento Moderno -crítica y manifiesto a la vez- fueron escritos por Nikolaus Pevsner y Emil Kaufmann. En ellos coincidían en hacer una crítica severa a la arquitectura del "pasado" (la del siglo XIX para Pevsner, la del XVII para Kaufmann) y exponer la arquitectura del siglo XX como algo completamente diferente. La "fractura" se debía fundamentalmente al genio de un arquitecto que visualizaba algo distinto. Para Pevsner, ese genio fue William Morris; para Kaufmann, Claude-Nicolas Ledoux. A partir de ellos, se sigue un camino de figuras geniales: Wright, Garnier, Loos, Behrens; Duran, Schinkel, Klenze y Semper. La *narrativa de la autoría* toma aquí una de sus principales formas: el "genio" es aquel que "rompe" con una continuidad -tradición o normativa- a partir de una "visión".

Esta perspectiva exigía a los historiadores de la arquitectura del pasado trazar un hilo de continuidad evolutiva -norma de la Historia de la Arquitectura en el siglo XIX- y colocar el punto de fractura con el nacimiento del Movimiento Moderno. Lo que permitiría esa escisión sería la *narrativa* de un arquitecto que ya trabajaba como tal en siglos anteriores, sin lograr nada extraordinario, sino hasta el siglo XX.

La única variante de esta *narrativa* fue la de Bruno Zevi, quien mostró que la arquitectura del Movimiento Moderno era solo el principio de "otro" camino evolutivo. Para Zevi, la figura del "genio" no radicaba en la ruptura como visionario, sino en la continuidad evolutiva. La arquitectura orgánica era el siguiente eslabón, evolución del funcionalismo. El individuo libre era el fin último de la arquitectura, y el "genio" era Frank Lloyd Wright, capaz de crear la atmósfera espacial adecuada para ese individuo.

Contrario a esta visión, Reyner Banham configuraría una crítica consistente al Movimiento Moderno. Su perspectiva histórica podía evaluar los fracasos de la arquitectura moderna, las promesas incumplidas y las utopías. Banham era un ferviente creyente de la incorporación de las máquinas a la vida social. Si arquitectos como Le Corbusier habían capturado parte de la esencia de la era de la máquina, aún faltaba mucho. Banham tenía certeza de que el "genio-arquitecto" era quien captaba el espíritu de la época para ponerlo como sello en sus creaciones. Aunque se separaba de la idea de un genio como creador *ex nihilo*, confiaba en que un edificio era un documento histórico, impulsando con ello la concepción historicista de la posmodernidad.

En consecuencia, la conciencia histórica del arquitecto, es decir, la idea en su mente creadora de que construye algo que pasará a la historia escrita, tendría un impacto profundo por el trabajo de Peter Collins, quien apelará a la figura de un "arquitecto-artesano" que no estipula una ruptura con el pasado ni representa la arquitectura de su tiempo, sino que postula un diálogo con aquel para "innovar" con sentido próximo a su realidad. Collins traza una continuidad con la tradición arquitectónica para una comprensión cultural profunda de lo construido en la modernidad. Su visión es una reacción humanista contra el reduccionismo funcionalista, defendiendo al arquitecto como custodio de la cultura construida en diálogo con el pasado. Collins impone la idea de un arquitecto-intelectual que conoce su especialidad, sus recursos técnicos, y es conocedor profundo de la historia y la cultura.

Y en esta misma línea, no podemos dejar de mencionar a José Villagrán García, pues la *narrativa de la autoría* en México se debe en gran parte a su reflexión teórica. Influenciado por el ámbito arquitectónico europeo —Guadet, Semper, Vitrubio,

Viollet-le-Duc—, su idea de un arquitecto que es técnico en construcción y artista consecuente con su identidad nacional es pionera en México y América Latina. Sin duda, se trata de una crítica al ensalzamiento del arquitecto a través del culto a la personalidad, pues creía firmemente que era, ante todo, un servidor público. Pero a pesar de ello, no abandona la *narrativa de la autoría* y le da un giro influyente en la formación arquitectónica mexicana del siglo XX. En esa sintonía, Manuel Toussaint, Francisco de la Maza y Justino Fernández construyeron un *relato histórico* que intentaba definir la arquitectura nacional, develando el camino de la arquitectura mexicana como correlato del devenir europeo. Las obras "sin arquitecto" fueron concebidas como expresiones auténticas del sentir nacional, encajando en el hilo evolutivo de la morfología estilística. Así, el "barroco mestizo", sin tutor específico, logra formar parte de la genealogía de la "arquitectura mexicana", incluso al precio -como en la historiografía de las misiones- de tener que inventar un responsable único.

Finalmente, y contrario a estas variantes, tenemos la aportación del crítico italiano Manfredo Tafuri que construye un arquitecto en forma de "antihéroe". Aunque Tafuri intenta despegarse de la *narrativa de la autoría*, no puede evitar referirse a un especialista consolidado. Más bien, su mérito consiste en querer salirse de ahí y de construir un arquitecto que era, ante todo, un intelectual al servicio de la acumulación capitalista. Según Tafuri, este profesional es un ideólogo que, con sus proyectos, permite el desarrollo del capitalismo, manteniendo la ilusión del progreso que enmascara las contradicciones del sistema. Así, todas las variantes del "genio-arquitecto" forman parte de la estructura hegemónica y son funcionales a ella; el arquitecto pierde cualquier autonomía crítica genuina. Su libertad creativa estará entonces delimitada por los requerimientos del mercado, los clientes y las estructuras burocrático-técnicas.

Se trata desde luego de una visión radicalmente desencantada, que despoja al arquitecto del aura romántica de creador libre o agente de cambio social, situándolo como engranaje en la maquinaria del capitalismo tardío. Así que para Tafuri, la única posibilidad de crítica auténtica residía en el análisis histórico desmitificador, no en la práctica proyectual. Esta visión no domina en el medio académico ni en el ámbito

historiográfico, que se mantiene en la senda del "responsable único". Sin embargo, es importante porque es la primera crítica a la figura del arquitecto genial y creativo, y abre la puerta hacia la idea de una narrativa que ponga en el centro la producción arquitectónica colectiva. Dejar de lado la figura del arquitecto aislado fue sin duda un paso importante para crear otras posibilidades historiográficas.

5.3. La narrativa de la autoría en la historiografía de las misiones de la Sierra Gorda

Como en los casos anteriores, la historiografía de las misiones de la Sierra Gorda está completamente influenciada por la *narrativa de la autoría*. Todos sus autores parten de la premisa de que identificar al autor o autores de los conjuntos es trascendental para una justa valoración de ellos como patrimonio. Sin embargo, pese a las razones expuestas, ninguno ha incorporado una visión colectiva de la producción arquitectónica.

Nos referimos a que, aunque se reconoce la participación de muchas personas en el diseño y construcción de los conjuntos, no se asume que fue un "sujeto colectivo" el responsable. No se trata de una unidad en el sentido de la operación sintética que nos llevaría a identificar un autor único ahora en plural, sino de concebir una autoría colectiva reconociendo la heterogeneidad y diversidad de los participantes. Lo uno y lo múltiple como plataforma dialéctica permitiría comprender el conflicto perenne de esta resignificación constante.

En efecto, no existen evidencias contundentes sobre quién diseñó el conjunto, cómo se decidieron las soluciones constructivas o quién realizó las esculturas y los retablos. A pesar de ello, la conclusión generalizada es que fueron los misioneros con ayuda de los indígenas pames los responsables: la visión del sincretismo y del mestizaje utilizando únicamente las dos matrices dominantes. No importa que, como argumenta Réau, la lógica elemental indique que intervinieron oficiales, maestros y albañiles foráneos, esto es, de otros entornos culturales; el empeño por construir una idea de arte sincrético obnubila la visión de quienes han estudiado y producido la historia arquitectónica de las misiones.

Ahora bien, guiados por la *narrativa de la autoría* -que ya vimos equivale a identificar a un responsable único escindido de todo-, encontramos en la historiografía cuatro modalidades que se conectan con cierta periodización. La primera es una variante ambigua: no hay definición clara de quién fue el autor, pero se asume que debió haberlo. La segunda atribuye al padre Serra la autoría intelectual y material de los conjuntos. La tercera, apela a un "sincretismo arquitectónico", reconociendo el

aporte indígena en diseño y factura, pero manteniendo que los misioneros fueron los autores intelectuales del conjunto. Y la cuarta, que insinúa una autoría externa: especialistas no habitantes de la sierra, sin especificar si eran maestros indígenas, españoles o mestizos. Lo relevante en ella, es reconocer que el conocimiento para diseñar los conjuntos no necesariamente se localizaba en la sierra.

5.3.1. La autoría ambigua

Incluimos aquí un único texto: el de Monique Gustin, el texto pionero y el más influyente. Curiosamente, su ambigüedad no fue heredada; los textos posteriores se decantaron por definir quiénes habían sido los autores. Pero en el caso de Gustin no hubo una postura definida. Unas veces señala al padre Serra como el responsable, otras veces a los indios, y aún otras infiere maestros foráneos. Ante la falta de pruebas contundentes, sin duda era difícil decantarse, pero en lugar de reconocer que esa falta de evidencia podría indicar una autoría colectiva, Gustin mantuvo la idea de un autor "desconocido" que al tiempo sería revelado. Ello demuestra la fuerza de la *narrativa* y lo dogmáticos que pueden ser los principios de la investigación histórica.

Con todo había una evidencia difícil de negar: la tipología del conjunto. Era sencillo concluir que habían sido los misioneros los responsables, pues los indígenas no tenían conocimiento constructivo para tales estructuras, pero afirmar la hipótesis según la cual los responsables era los misioneros-arquitectos, era igualmente de osado y poco riguroso, pues Gustin debió saber que los franciscanos enviados no tenían experiencia constructiva. No hay prueba de que pudieran diseñar o dirigir, por ejemplo, la construcción de una bóveda octogonal o resolver la intersección de bóvedas. La simple observación no basta.

Así que, si no fueron los indígenas ni los misioneros, ¿quiénes levantaron esas iglesias? La ambigüedad fue un recurso, pues de alguna manera tiene la ventaja de que no puede atacarse académicamente y no representa peligro alguno. El texto está lleno de pasajes contradictorios. Por ejemplo, Gustin escribe refiriéndose a un texto de 1766:

"Esto no deja lugar a dudas: los oficiales asalariados fueron muy pocos, únicamente lo imprescindible. Los indios aprendieron rápidamente todos los oficios necesarios. Los misioneros sacaron el mayor partido posible de los indios. En conclusión, podemos decir que las iglesias son realmente obra común de los misioneros, de los técnicos criollos o ladinos y de los indios pames." (Gustin, 1969, p. 128)

Ello sugiere desde luego participación colectiva, pero cinco páginas antes escribe sobre los autores:

"En las misiones los frailes no sólo dirigían las obras sino que también solían trabajar con sus propias manos, así como también eran sus arquitectos. (...) Los textos no faltan que nos relaten como Fray Junípero decidió y organizó las obras, y como ayudaba con su personal de trabajo. (...) Pero es más difícil averiguar quiénes fueron los arquitectos propiamente dicho. Los textos afirman que fueron únicamente los misioneros, ayudados por Dios." (pp. 123-124)

No queda claro: ¿son los misioneros los arquitectos? Gustin cita fuentes primarias que indican que ellos eran los responsables, aunque matiza: "(...) hay que tener siempre en cuenta la parte de exageración y de apologética." (p. 124). Más adelante señala textos que mencionan la contratación de maestros españoles o ladinos. Al final, cierra con esta reflexión:

"Los misioneros pues, indudablemente contaron con la colaboración técnica de algunos maestros y albañiles asalariados cuyos nombres ignoraremos siempre. ¿Fueron ellos quienes dibujaron las fachadas? ¿O tan sólo colaboraron con su técnica para edificar bóvedas y cúpulas? No lo sabremos jamás a ciencia cierta. El fondo del problema se nos escapa y no tenemos ninguna prueba escrita. Al fin y al cabo hay suficiente participación anónima en la concepción de las iglesias para que podamos llamarlas obras 'populares'. Sin embargo, siguiendo la tradición, nos es lícito afirmar que sus autores, espiritualmente sobre todo, fueron los propios misioneros." (p. 125)

La pregunta "¿Fueron ellos quienes dibujaron las fachadas?" demuestra desconocimiento arquitectónico: los alzados no eran indispensables, ya que en ese tiempo se acudía más a la maqueta o al diseño *in situ*. Gustin busca la autoría de forma anacrónica, con una práctica que no corresponde al tiempo investigado. Así, resulta increíble que, afirmando con claridad que los conjuntos pueden considerarse obras "populares" por su participación colectiva, esto sea negado para afirmar que los autores fueron los franciscanos. Es como si le pesara no hacer ese reconocimiento, como si la evidencia tipológica le impidiera llegar a aquella conclusión. Finalmente, reconoce la aportación indígena y un "espíritu de época", aunque ello implique negar la autoría franciscana:

"Las iglesias de la Sierra Gorda no han sido construidas, como otras iglesias rurales, por arquitectos locales. No se trata de un arte provinciano sino de un arte trasplantado directamente de la capital, en una época en la que el churrigueresco llegaba rápidamente a su apogeo. A este arte excesivamente refinado, término último de una civilización, se fue incorporando el trabajo indígena, con su torpeza, su ingenuidad y su entusiasmo. Esto hace la personalidad de estas iglesias." (p. 133)

5.3.2. El padre Serra como arquitecto

El segundo criterio corresponde a la idea de un autor único: el padre Junípero Serra. Incluimos en este los libros de Fernando Díaz (1974), de Eduardo Loarca (1984) y de Emilio Quesada (1986). Pero aquí hay un dato interesante, pues todos ellos fueron historiadores declaradamente adscritos al culto católico. En consecuencia, sus textos son todas apologías a los misioneros y fundamentalmente al padre Serra. No obstante, más que atribuirle la autoría desde el plano arquitectónico, se le atribuye desde el plano religioso, por lo que la obra evangelizadora de Serra encuentra su correlato en los edificios. Los conjuntos vienen a ser la representación del trabajo evangelizador. Loarca escribe:

"Y se levantaron las misiones portentosas que fueron, son y seguirán siendo nuestro orgullo, porque nos recordarán siempre la hazaña del amor de unos santos misioneros, que hicieron realidad tangible el mensaje de Cristo, y junto con ellos, cinco comunidades prósperas y respetadas." (Loarca, 1984, p. 14)

Es sencillo confundir la empresa misional con sus edificios, pues estos se deben fundamentalmente a aquella, pero fundirlos y concluir que Serra fue el misionero, diseñador y constructor responsable atenta contra el sentido común y exige una explicación de cómo ello fue posible. Como esa respuesta no aparece, el planteamiento queda a la deriva. En el siguiente párrafo, Loarca confunde los planos:

"Diez y siete años bastaron para que de la nada se llegara a este emporio espiritual, cultural y material, a grado tal, que entre 1751 y 1768, asimilaron los pames y jonaces la última expresión del barroco en boga. Si esto no fue un milagro, no sabremos entonces definir lo que fue. Desafortunadamente para los habitantes de la Sierra Gorda, una absurda disposición política dada a muchos miles de leguas, como entonces se decía, vino a trozar, muy tierno aún, el árbol misional de la Sierra Gorda Queretana, que apenas empezaba a dar frutos." (pp. 14-15)

El primer enunciado se refiere a los edificios; el segundo, al abandono de la misión evangelizadora. Este intercambio de planos invita a los apologistas a ensalzar la evangelización a partir de la obra material. Así, por su parte, José Guadalupe Ramírez (1983) escribe:

"Estos templos no fueron tan sólo monumentos perennes del barroco mexicano que tuvieron por función únicamente la expresión de sentimientos religioso y estético; fueron, sobre todo, verdaderas cátedras empleadas por los misioneros para solidificar la fe de los neocatólicos; por ello son gigantescos dioramas en los que se trata de expresar una cantidad considerable de principios de la fe y de ejemplificarlas con imágenes de culto católico." (p. 32)

Si las portadas son dioramas para transmitir el dogma, ¿quién las diseñó y construyó? La respuesta es obvia, pero el problema es que nos lleva a considerar, primero, que las portadas son la obra arquitectónica *per se*, clausurando otros procesos donde los participantes no españoles tuvieron primacía; y segundo, que esos dioramas son unidireccionales y no aceptan interpelación. Lo curioso es que su sistema abierto, su tensión dialéctica o profundidad de intercambio cultural es lo que suele ensalzarse, no su solipsismo teológico. No negamos por ello que la iniciativa haya venido de los misioneros, pero lo problemático es que se omitan sus canales de intercambio simbólico, como hace el cronista queretano:

"Grandioso sí, así lo soñó Fray Junípero; grandioso y hermoso que superó en mucho a la síntesis estética de toda la época indígena. (...) Fray Junípero Serra tenía que vencer a todo un trance, a todo una civilización, a todo una cultura, pero no por la vía de la destrucción como lo hicieron en muchos casos los conquistadores, sino por la ancha vía de la sustitución pero con superación." (pp. 30-31)

Aquí Serra lucha solo contra una civilización considerada arcaica; la participación indígena no solo no tiene lugar, sino que debe ser suprimida o superada. Más allá del desprecio por la cultura indígena, lo relevante es cómo se convierte al padre en un Prometeo, un héroe trágico que debe reconocerse a través de su obra:

"Supo [el padre Serra] desde el principio que la tarea era colosal; levantar cinco templos prácticamente con nada, con sólo su determinación sostenida por la inquebrantable voluntad de trabajar de los indios, por su nunca desmentida capacidad de creación y por su espíritu profundamente estético y religioso." (pp. 29-30)

No dudamos de la vocación religiosa del cronista, pero resulta extraño que no perciba que la apología a Serra colapsa por sí mismo el proceso de evangelización, como si todo fuera responsabilidad de un sujeto autónomo y aislado -producto de la *narrativa de la autoría*- en lugar de la complejidad de un proceso. El siguiente párrafo expone perfectamente el punto:

"Exquisito espíritu por otra parte el de Fray Junípero Serra que captaba de manera perfecta y completa la belleza natural que abundaba en la región; se extasiaba en la contemplación de las altas montañas y por sus ojos se elevaba su alma en éxtasis hasta lo más alto del firmamento por entre las nubes cargadas que frecuentemente coronaban las elevadas cumbres; se extasiaba en la contemplación de los limpios amaneceres que lo sorprendían siempre de pie ya en gran actividad, acompañando a sus indios en las labores tempraneras. Esta exquisita percepción de la naturaleza lo impulsó a la creación estética de los lugares a cuya sombra se había de verificar la vida religiosa de los misioneros." (p. 29)

5.3.3. El sincretismo arquitectónico

En este apartado mostraremos el tercer criterio de clasificación: aquel que considera los conjuntos misionales como obra conjunta de misioneros e indígenas. La *narrativa de la autoría* se construye aquí sobre el supuesto sincretismo cultural y religioso en la sierra, una idea no probada pero extendida en el sentido común contemporáneo: indígenas y españoles trabajando en igualdad y armonía por la evangelización.

En esta modalidad aparece el libro de Ortiz y Covarrubias (1985), el *Expediente Técnico* (2001) y el artículo de Diego Prieto (2006). Es importante decir, que el primero de ellos, es el primer texto con perspectiva arquitectónica, superando por mucho la confusión de planos que se había presentado hasta el momento. Al delimitar arquitectónicamente la factura de los conjuntos, la *narrativa* desplaza la idea del padre Serra como único responsable o posible arquitecto.

Y si bien, Ortiz y Covarrubias mantienen el tono apologético sobre Serra refiriéndose a su labor evangélica, deciden poner en entredicho su labor solitaria: "Fray Junípero resolvió predicar con el ejemplo, trabajando en forma incansable; de acuerdo a las descripciones de Palou, participaba ampliamente en los trabajos de construcción de la misión en forma conjunta con los indígenas." (Ortiz y Covarrubias, 1985, p. 32)

Concluyen que el diseño y la resolución constructiva fueron trabajo colectivo, aunque no se detienen mucho en ello. Dos elementos muestran que la *narrativa* subyace a su relato. Primero, la explicación sobre los "estilos" presentes en la morfología, pues arguyen que en las iglesias pueden encontrarse elementos del siglo XVI, del renacimiento, del barroco y de la arquitectura prehispánica. Pero ante la falta de respuesta sobre el responsable, infieren que los estilos europeos fueron contribución de los misioneros y el prehispánico de los alarifes indígenas. El problema es que de alguna manera esta asignación anula la idea del trabajo

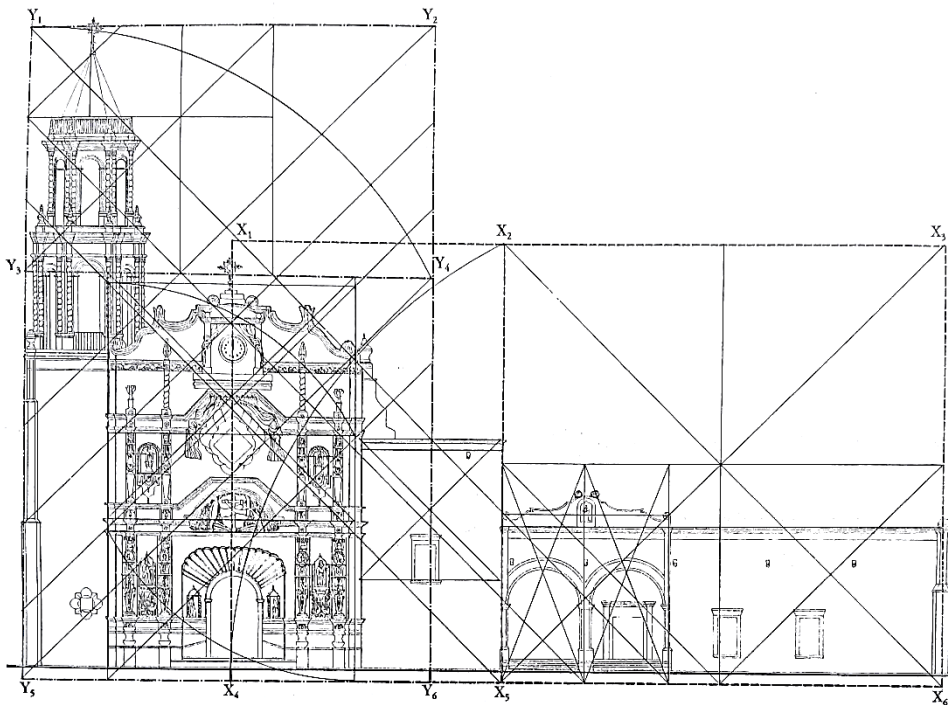


Imagen 30. Análisis geométrico de la fachada de Jalpan hecho por Ortiz Lajous y Covarrubias. Dibujo: Ortiz y Covarrubias (1985)

conjunto, ya que elimina la interacción y el intercambio centrándose en la “pureza” cultural de las dos partes. Y segundo, el análisis geométrico en su apartado de "Trazos armónicos en las misiones", muestra que plantas y fachadas están diseñadas en proporción áurea (imagen 30), intentando demostrar con ello que no son objetos improvisados. Pero dejan suelto el elemento de la autoría: ¿quién tuvo la conciencia de diseñar con esos criterios?

El *Expediente Técnico* (2001) mantiene esta línea, colocando la autoría como característica de la autenticidad patrimonial, utilizando las fuentes primarias sustraídas por Lino Gómez Canedo:

"Los autores de la obra no solamente se expresaron en la actividad constructiva, es innegable la existencia de un diseño previo, que responde a un análisis de proporciones; en su construcción participaron frailes y maestros albañiles, canteros, carpinteros, talladores de madera, habilitándose indígenas de la región, aprendiendo las técnicas de construcción, se ha insistido en diversas fuentes que, además de los frailes, no participaron 'gente de razón', maestros especializados, alarifes o maestros mayores." (Gobierno del Estado, 2001, p. 128)

Acompañan a este párrafo una nota que especifica la fuente: dos informes de visita a las misiones (1758 y 1764) publicados por el historiador franciscano, donde se deduce que la construcción fue hecha por frailes e indígenas en lapsos muy cortos. El *Expediente* toma esta información sin cuestionar el posible sesgo de los informes fernandinos, atribuyéndolo a la necesidad de marcar el trabajo sincrético. Así que concluyen: "Esto no deja lugar a dudas, los oficiales asalariados fueron muy pocos, ocuparon únicamente a los imprescindibles, ya que los indígenas aprendieron rápidamente todos los oficios." (p. 128). Es evidente el sesgo por utilizar sin crítica la *narrativa de la autoría*, porque aunque se reconoce el trabajo colectivo e incluso foráneo, el aporte intelectual siempre se le niega al indígena. El sincretismo como *narrativa de la autoría* se vuelve por ello insostenible.

5.3.4. Los autores externos

Cerramos con los textos que parten de la idea de que los autores fueron maestros constructores no habitantes de la Sierra Gorda. El más importante es el de Marie-Therese Réau, quien dedica casi tres páginas a reflexionar sobre quiénes pudieron ser los autores materiales e intelectuales. Su conclusión, nos parece, es la más certera de la historiografía, aunque continúa situándose en la *narrativa de la autoría*. Réau expone:

"Las cinco iglesias fueron la obra conjugada de los padres, autores espirituales de los proyectos, del maestro de obras que aportó las soluciones técnicas capaces de realizar la obra, de artesanos calificados que ejecutaron las tareas difíciles y dirigieron toda la mano de obra, especializada o no, primordialmente constituida por los indios pames reunidos en las misiones." (Réau, 1991, pp. 340-341)

Más allá de cómo distribuye responsabilidades -la versión más verosímil a nuestro parecer-, importa reflexionar sobre la presencia incontenible de la *narrativa*. Y es que Réau admite tácitamente que se requirió trabajo colectivo, que es negado al asignar actividades. La "producción colectiva", categoría que nos permitirá salir de la *narrativa de la autoría*, funciona dialécticamente: se construye como unidad que modifica la realidad material, teniendo relación inmanente con la autoría, pero simultáneamente esa autoría es negada por su condición colectiva. Réau, a pesar de señalar múltiples participantes, se mantiene en la línea de descubrir a los autores, sin incorporar la posibilidad de que los edificios sean una "huella verdadera" -como lo argumenta Byung-Chul Han-, no un original único vinculado a un solo autor. Los edificios, más que unidades congeladas, son unidades replicadas a través del tiempo, ya que siendo ellas mismas, nunca lo son totalmente.

Este proceso debería importarnos más que la identificación del autor. Solo así el "objeto" arquitectónico, en lugar de ser reificado, podría consolidarse como una obra colectiva siempre en transición. Era el salto lógico dada la idea de diseñadores exógenos a la sierra, lo que no implica imposición, sino que esos objetos solo pudieron producirse ahí, en ese tiempo y espacio, por sus condiciones contextuales. El mismo problema tiene Lino Gómez Canedo (2011), quien, identificando agentes externos, termina argumentando que los autores fueron indígenas pames y misioneros. Podría ubicarse en el criterio de "sincretismo", pero a diferencia de otros, Gómez Canedo reconoce participantes foráneos, lo cual es relevante por ser un historiador fundamental en la recopilación documental de las misiones. Escribe:

"Es probable que no tenga otro sentido lo que dice el informe de 1764, a saber: 'que los propios indios han fabricado iglesias muy primorosas', o cuando se habla de que

fray Junípero Serra construyó aquellas iglesias por sí solo, sin ayuda de nadie. Todo esto no puede significar otra cosa sino que dichas iglesias fueron levantadas por los misioneros -Serra el jefe e inspirador- mediante su diligencia y el trabajo de los indios, sin ayuda de la real hacienda ni de los vecinos 'españoles'. Es evidente que tuvieron necesidad de maestros de obras, albañiles y otros oficiales peritos en el arte de la construcción, y que, al menos en sus principios, estos oficiales no fueron indios de la Sierra." (pp. 143-144)

Sin embargo, Gómez Canedo deja un hilo suelto: no identifica a esos maestros, albañiles y oficiales. ¿Eran indígenas, mestizos o criollos? ¿De dónde provenían? Desde la *narrativa de la autoría*, identificarlos permitiría explicar la iconografía, la espacialidad y la morfología; así, desde la "producción colectiva", se abonaría a ampliar la heterogeneidad de las constelaciones culturales participantes. Gómez Canedo, como el resto, da un tratamiento indiferenciado al término "indígena", sin mencionar su enorme cantidad de significados.

5.4. La producción colectiva de los conjuntos misionales

Podría parecer que la idea de la “producción colectiva” es antitética, esto es, que para negar la *narrativa de la autoría* tendríamos que llegar a la conclusión opuesta. Pero nuestra pretensión está alejada de sustituir una tesis por otra; se trata más bien de desarticular la forma en que solo una se ha vuelto predominante. Como vimos, la historiografía de las misiones -y gran parte de la historiografía arquitectónica en general- está dominada por esta *narrativa*, cercenando la complejidad de la “forma de hacer” del oficio arquitectónico. A diferencia de otros oficios donde la transformación de la naturaleza recae en un solo par de manos, la construcción de las estructuras espaciales requiere cientos o miles de ellas, justamente porque la “forma de hacer” es principalmente colectiva.

Reconocer quién es responsable de cada actividad constructiva no es un asunto de autoría, sino de organización. Una obra comprende múltiples rubros: desde nivelación, limpieza y excavación hasta acabados (carpintería, cancelería, pisos). Cada fase de la obra negra (cimentación, elementos estructurales, losas) está subdividida en cuadrillas, grupos de trabajo a cargo de un oficial que responde a un maestro de obras general. Además, dentro de cada cuadrilla existen grados, desde peones que realizan tareas elementales hasta segundos oficiales con conocimiento técnico.

Las cuadrillas traslapan actividades y tiempos con maestros de otras especialidades, las cuales a su vez poseen sus propias cuadrillas organizadas piramidalmente. Existe un trabajo de coordinación entre especialidades, a cargo del arquitecto o maestro de obras como organizador general y no se puede negar el vínculo de subordinación de cada grupo con el arquitecto o autor intelectual; pero de ello a afirmar que este es el único responsable media un gran trecho, aunque es gran parte del efecto ideológico de la modernidad.

Lo relevante para nuestro estudio es que la organización del trabajo constructivo tiene como base la jerarquización de saberes y habilidades, optimizando tiempo y calidad. Esto permite comprender cómo la mano de obra indígena pudo incorporarse al proceso edilicio colonial. Desde el siglo XVIII hasta hoy, la

organización del trabajo constructivo ha variado poco a pesar de los avances tecnológicos; la lógica de distribuir rubros entre distintos grupos sigue siendo la misma, y como entonces, los trabajos más pesados recaen en los sectores más depauperados de la escala social.

Desde esta perspectiva, se entiende por qué los pames fueron destinados inicialmente al acarreo de material y movimiento de tierras, y por qué fue necesario contar con gente especializada en elementos de soporte y bóvedas. Aunque toda la fuerza de trabajo estuviera coordinada por los misioneros, ellos no pudieron tomar todas las decisiones, sino que dependieron de las soluciones técnicas que las diferentes especialidades requerían. Ello no descarta el aprendizaje y el intercambio de conocimiento; a la postre, como argumentan Gustin o Réau, los pames terminaron encargándose de esos trabajos. Vale subrayar dos puntos: primero, que hubo por fuerza una organización jerárquica para erigir los conjuntos en menos de veinte años; y segundo, que esa jerarquización, aunque basada en la estructura colonial, permitió el intercambio de conocimientos técnicos debido al aislamiento de los emplazamientos, ya que de haber tenido trabajadores especializados de sobra, hubiera sido más difícil adquirir conocimientos constructivos, según Kubler (1982), dados los resguardos gremiales.

Por lo tanto, la "producción colectiva" no es solo un reconocimiento de autoría generalizada, sino la identificación de una "forma de hacer" donde la autoría individual se cruza con el trabajo colectivo. Lamentablemente, lo que "se ve" directamente es lo que tiende a reconocerse, sin considerar los trabajos que le dan soporte. Por mencionar un ejemplo, no se reconoce la importancia de la cimentación de las iglesias, siendo que sin ella los edificios no tendrían lugar y su celebrada ornamentación no podría sostenerse. Existen tratados iconográficos sobre las portadas, pero pocos analizan la cimentación que las soporta. Las dificultades técnicas para conocerla son mayores desde luego, pero ello no debería descartar su análisis. La indagación en la "forma de hacer" ofrece, por un lado, una riqueza importante en el conocimiento del *ethos histórico*, y por otro, una objetivación imprescindible y hasta ahora ausente en las *narrativas* historiográficas.

Además, la "forma de hacer" no debe congelarse en el momento de la ejecución; incluye también los comportamientos vinculados al espacio mismo, los usos y prácticas espaciales que se "extienden" en el tiempo. Ello implica que el "objeto" arquitectónico no se transforma únicamente en el plano simbólico, sino que reformula los términos de su propia materialidad a través del comportamiento social que lo utiliza. La "forma de hacer" colectiva que caracterizó la construcción de los conjuntos misionales, es preciso decir, continúa presente en la forma en que estos se usan.

Ahora bien, no olvidemos que las prácticas socioespaciales heterogéneas, abiertas a una resignificación constante y que reconocen su transitoriedad, constituyen la "forma de hacer" -el *ethos* que determina el "rasgo barroco"- presente en el momento constructivo de las misiones.



Imagen 31. Intercolumnio en la parroquia de Coatlinchan. Foto: J. Caballero G.



Imagen 32. Intercolumnio en San Francisco Tilaco. Foto: J. Caballero G.

Nos detendremos sucintamente en las "formas de hacer" de los trabajadores identificados como participantes en la materialización de los conjuntos, para dar a la *narrativa de la autoría* su complemento dialéctico que la abre a la multiplicidad.

5.4.1. La técnica constructiva de Texcoco

En el capítulo anterior desarrollamos la hipótesis de Marie-Therese Réau, según la cual los constructores foráneos que contribuyeron a diseñar y construir los conjuntos misionales provenían de Texcoco, por tres razones: primero, porque habían estado al servicio de los franciscanos desde su llegada, y cuando Serra viajó a la Ciudad de México, el Templo de San Fernando empleaba constructores de esa localidad; segundo, porque según Kubler (1982), desde las primeras décadas de la colonia la primacía constructiva en el altiplano la tenía la cantera texcocana, independientemente del origen diverso de los artesanos; y tercero, por la relación morfológica que insinúa Réau entre las proporciones y las portadas de las iglesias. Reforzando la tercera razón, vale subrayar que trabajos realizados poco antes y durante la construcción de las misiones guardan gran parecido entre sí no solo en su aspecto "estilístico" -la portada de La Purificación en Tulantongo (1676), la torre de San Luis Huexotla (1721), la portada de San Miguel Coatlinchán (1731), los arcos de Papalotla (1733) y la iglesia de Santa Catarina del Monte (1748)-, sino también en el procedimiento constructivo: cimientos de piedra, muros de cal y canto, argamasa para los detalles ornamentales, y cimbra de madera para arcos, cúpulas y bóvedas. Limitar la hipótesis al parecido morfológico puede ser una simpleza, pero relacionarlo con la "forma de hacer" resulta más útil y verosímil. La coincidencia como explicación puede soslayarse porque la técnica constructiva requiere un conocimiento con continuidad histórica, independientemente de las innovaciones o las importaciones que sin duda estuvieron presentes.

Hay otros elementos en la "forma de hacer" de los artesanos texcocanos que podemos hallar en la sierra. Flores Guerrero (1956) argumenta que, ligada a los trabajos arquitectónicos, es importante considerar la escultura, "(...) ya que ambas están de tal manera ligadas -integradas- que deslindar una de otra sería romper con el orden en que se presentan y por lo tanto considerar sólo un aspecto de esa unidad que constituye cada edificio." (p. 39)

En las portadas de la Sierra Gorda es clara esta relación: al igual que en muchas iglesias de Texcoco, la incorporación de esculturas no es un añadido, sino parte del

diseño. Compárese el intercolumnio de la portada de la parroquia de Coatlinchán (imagen 41) con el de San Francisco Tilaco (imagen 42). Las columnas salomónicas ornamentadas con mazorcas, capiteles floreados y cenefas fitomórficas ofrecen similitud considerable. Según Flores Guerrero, la escultura de relieve es la nota más "popular" de la arquitectura texcocana, observable también en la Sierra Gorda:

"Se trata de un relieve de calidades inconfundiblemente indígenas, trabajado en un solo plano en la mayoría de los casos, sin salientes ni entrantes bruscas, como si sus líneas gruesas estuviesen grabadas en el paño del aplanado con un buril gigantesco; este tratamiento les comunica a las formas un gusto peculiar; tal vez gracias a él se siente una enorme sencillez y espontaneidad en la factura." (p. 39)

La escultura en relieve distribuida por toda la portada no fue posible sin el desarrollo y difusión de la argamasa, un material compuesto de cal, arena, agua y fibras vegetales locales, que una vez endurecido se encalaba y pintaba. Sin duda es una técnica de origen difuso, y que llegará a la Nueva España con los constructores españoles. Sin embargo, será importante no soslayar el conocimiento que tenían los constructores mesoamericanos con respecto al uso del estuco, uno de los varios morteros en los que eran especialistas (Villaseñor & Aimers, 2009), porque con seguridad la técnica que tendrá difusión durante el siglo XVII y que llegará a la Sierra Gorda, será una mezcla de conocimientos de diversos orígenes. De hecho, se sabe que su uso en la región abarca un largo periodo que empieza alrededor del año 1500 a.c. y perdura hasta la conquista española, alcanzando su máximo desarrollo durante el Periodo Clásico (200-900 d.C.), sobre todo en el área maya. El estuco — como la cal— se originó con la herencia de tecnologías más antiguas —como la de la cultura olmeca— y se irán adaptando a las necesidades y recursos de cada cultura (Villaseñor & Aimers, 2009). Su fabricación seguía un proceso sofisticado que implicaba varias fases, como se ha documentado en sitios arqueológicos de Guatemala, México y Honduras, y sin duda fue un componente relevante en el ámbito arquitectónico: su principal función era protectora y estética, recubriendo templos, palacios y plataformas para crear una superficie lisa, frecuentemente pintada con vivos colores.

Sin embargo, para el siglo XVII, el uso de la argamasa en la arquitectura "barroca" novohispana es poco conocido, aunque en efecto hay evidencia de su difusión. (García Valencia, 1992). Para el siguiente siglo, ya existían artesanos especializados en una técnica que inferimos ya sincrética: "La decoración en argamasa fue acogida con entusiasmo en varias regiones de la Nueva España y aplicada tanto sobre edificios civiles como religiosos. En el Estado de México, el Valle de Texcoco es uno de los centros donde la argamasa fue una constante." (p. 117)

La pregunta de por qué la argamasa fue "recibida con entusiasmo" y difundida con rapidez, encuentra rápida respuesta al saber que se trataba de una técnica ya conocida y que de alguna manera permitía conservar simbólicamente la herencia cultural.³⁹ Ello desde luego, tiene relación con la "forma de hacer" como parte de las condiciones materiales y sociales del momento histórico. La cal no era un material cualquiera; a pesar de las pocas fuentes, Reyes Valerio (2000) señala que esto es extraño dada la abundancia de su uso. Calcula que para recubrir cerca de 200 conventos del siglo XVI se necesitaron 10,370 toneladas de cal, cantidad que representaba un problema de gran envergadura:

"Semejante tonelaje de cal es tan grande que en cualquier época representa un problema de gran envergadura, pero si se piensa en las condiciones de hace cuatro siglos el asunto adquiere un valor enorme nunca tomado en consideración y obliga a pensar en el ingente esfuerzo humano realizado por la comunidad indígena donde se estableció el convento y en los pueblos aledaños que contribuyeron a erigirlo. Es

³⁹ "Se sabe también que la producción de cal en la zona maya se concibe como un nacimiento o transformación, en donde nace la mujer blanca o *Sak Chu'pal*, el equivalente maya de *Iztaccíhuatl*. De igual forma, la pira donde se calcina la piedra caliza se concibe como un útero, por lo que la cal y su producción están asociados con la feminidad, la pureza y la fertilidad que coincide con los relatos del siglo XVII mencionados anteriormente. Aunque no lo sabemos por cierto, podemos pensar que este simbolismo existía desde la época prehispánica y que se extendía al uso de la cal en la arquitectura, por lo que las renovaciones de estructuras por medio de la aplicación de capas de repello y lechadas de cal pudieron haber conllevado una connotación de renacimiento o renovación relacionada a la simbología de la cal." (Villaseñor & Aimers, 2009, pg. 30).

indudable que para todo esto no hubo otra cooperación que la de los indígenas: ellos cortaron la leña para quemar la piedra caliza en los hornos, acarrearón esa piedra caliza, produjeron la cal, la transportaron a mayor o menor distancia, transportaron la arena, el agua, en suma, todo." (pp. 373-374)

Para el siglo XVII, cuando la construcción de iglesias tuvo un auge importante, el uso de la argamasa estaba perfectamente difundido. Nos referimos a su uso como revestimiento y material adherente, pues la aplicación para moldear motivos ornamentales y escultóricos convergería con las yeserías ornamentales que artesanos andaluces habían difundido en Puebla y Tlaxcala (Alcántara, 2009; Terán Bonilla, 2012):

"Desde el siglo XVI empezaron a llegar y a establecerse en la Puebla de los Ángeles un buen número de canteros, albañiles y carpinteros peninsulares, entre los que hubo una buena cantidad de andaluces, los que decidieron agruparse conformando el gremio de carpinteros y albañiles. (...) así en la ciudad de Puebla la influencia andaluza se vio reflejada en las manifestaciones arquitectónicas que lograron artistas y artesanos procedentes de esa región española de manera conjunta con los poblanos, influyendo en otros, y dando su sello original a la cultura novohispana." (Terán Bonilla, 2012, p. 61)

Hay razones para pensar que la influencia del trabajo de yesería andaluz terminaría por influenciar el trabajo ornamental exterior. Si bien no podía hacerse de yeso por su fragilidad a la intemperie, podía realizarse con argamasa, material similar que podía moldearse, pero con gran resistencia al agua. No hay evidencia de que los artesanos de Texcoco imitaran la ornamentación andaluza de Puebla y Tlaxcala, pero la cercanía y convergencia temporal hacen viable suponer la relación. Si las primeras yeserías poblanas datan de principios del siglo XVII (Alcántara, 2009) y muchas iglesias texcocanas con argamasa en fachada corresponden a la misma temporalidad, podemos imaginar una influencia directa.

Tanto la escultura de relieve —elemento perceptible— como el material empleado —"la forma de hacer"—, nos acercan a una relación entre Texcoco y la Sierra Gorda mucho más estrecha de lo que oficialmente se afirma.

5.4.2. La construcción pame

Ahora bien, sabemos que los pames no contaban con una tradición constructiva caracterizada por la solidez, pues su modo de habitar seminómada y las condiciones geográficas de la sierra los llevaron a emplear técnicas sencillas vinculadas al medio. Sin embargo, según Beatriz Braniff (2006), es discutible afirmar que los pames se trasladaban constantemente. Si bien su genealogía sugiere un origen chichimeca nómada, también hay evidencia de contacto con culturas mesoamericanas que les habrían influido hacia un modo de vida sedentario. La discusión sobre su condición está abierta, pero podríamos inclinarnos a pensar que eran más sedentarios, pues su actitud "pacifista" -tan referida en los informes misioneros- es probablemente resultado de ello. Consideramos que la reducción y el adoctrinamiento solo pudieron funcionar sobre grupos con algún antecedente sedentario; por ejemplo, tanto los jonaces como los ximpeces, de tradición nómada, no lograron resistir. Ello no significa que los pames se adaptaran completamente a la vida misional, pues estas fueron abandonadas rápidamente tras la partida de Serra, pero lo que sí sugiere, es que su supuesta abnegación habla de un modo de vida sedentario.

Aun así, no hay vestigios de una tradición constructiva consolidada. Como muchos grupos de la Gran Chichimeca, su técnica se limitaba al uso de piedra para cimentar viviendas en relieves accidentados y reforzar muros; madera para vigas de soporte; carrizo y zacate para cubiertas que aislaban del calor y protegían de la lluvia; para cimentaciones, piedras encimadas sin aglutinante; arcilla y lodo para revestir muros (Braniff, 2006). También usaban bahareque, técnica amerindia antigua consistente en un entramado de carrizo recubierto con lodo, ligero y con adecuado intercambio climático:

"En otro aspecto, es evidente que, por su estilo de vida, que en general implica un continuo movimiento en busca de sustento, los nómadas -especialmente los cazadores y recolectores- no requirieron de construcciones definitivas, sino por el contrario, edificaron estructuras ligeras que se destruyen en el tiempo y que arqueológicamente son muy difíciles de encontrar. (...) Si bien aquella arquitectura es difícil o imposible de detectar, sabemos de su presencia desde el Pleistoceno hasta el momento de los contactos con el blanco, gracias a otras evidencias arqueológicas como son restos en cuevas, entierros, campamentos, concheros, utensilios específicos, armas, restos de animales cazados, arte rupestre, geoglifos, entre otros." (p. 113)

Puede inferirse que el aporte inicial de los pames a la construcción de las misiones fue mínimo, y seguramente como auxiliares en trabajos áridos como acarreo, producción de argamasa, excavaciones y movimiento de tierra. Sin embargo, pronto aprendieron los oficios que los indígenas foráneos llevaron a la sierra, y creemos que en Tancoyol y en Landa, como lo sugiera Gustin y Reau, ya tenían participación plena. El intercambio de saberes y prácticas entre los grupos determinó un conocimiento empírico de integración y reinterpretación, donde modos y técnicas pudieron coexistir sin interferirse, apropiados para cada circunstancia.

Este es uno de los aspectos más importantes para explicar el "rasgo barroco" de la Sierra Gorda: ese flujo de interpretaciones e incorporaciones se aprecia no solo en las portadas, sino en todos los elementos edificatorios. Por ejemplo, la argamasa, probablemente llevada a la sierra por artesanos texcocanos, encontró ahí una incorporación relevante: la baba de nopal, que daba flexibilidad a la mezcla durante el modelado y resistencia una vez seca. Así, la argamasa adquirió un sello regional que da cuenta de las incorporaciones de saberes y prácticas constructivas en un momento de transición paradigmática.

5.4.3. Una "invariante" modificada

Desde nuestra perspectiva, existe otra prueba del predominio del trabajo colectivo en la producción de los conjuntos misionales: la modificación de las reglas que la

tradición constructiva imponía. Estas reglas, sin estar escritas, regulaban la tipología, la morfología y los componentes arquitectónicos. Por ejemplo, hasta el siglo XVIII la planta en cruz latina fue la norma para desplantar iglesias, aunque existen variantes notables como la Capilla del Pocito o la capilla Real de Cholula. Las variantes obedecieron a circunstancias específicas que reafirman la regla, pero cuando una "invariante" sufría modificación o resignificación, no dejaba de observar la norma y la variante quedaba resuelta como tal. Esto puede constatarse en la Sierra Gorda, región aislada hasta principios del siglo XX, que no tenía por qué obedecer rigurosamente las reglas arquitectónicas. Sin embargo, se respetaron, y las variaciones se deben principalmente a las características del medio físico y a las restricciones constructivas impuestas por el aislamiento y la falta de mano de obra especializada.

Los conjuntos mantienen el esquema del siglo XVI y tratan de respetarlo en lo posible, así que las variantes son producto del tiempo y de los cambios en los modelos arquitectónicos más recientes. Lo que notamos como "modificaciones" son entonces resultado de las condiciones del lugar y de la mano de obra que moldeó las portadas, no sujeta a conocimiento académico alguno. Estas condiciones insalvables producen lo que podríamos denominar "suspensión cultural", esto es, un comportamiento abierto para incorporar elementos exógenos que permitan

sortear la condición impuesta o la necesidad material requerida.

Esta "suspensión" será parte esencial del *ethos* que produce el "rasgo barroco": la implementación de soluciones materiales bajo una condición transitoria. Un ejemplo ocurre en la misión de

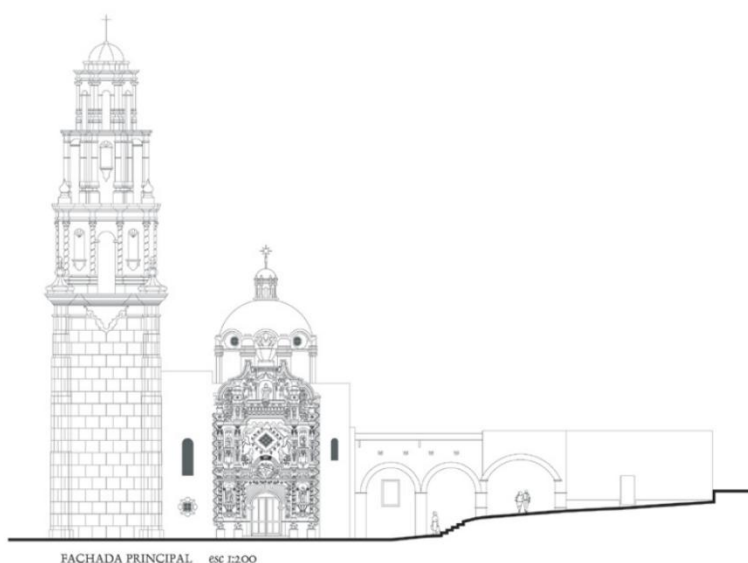


Imagen 33. Fachada de San Francisco en Tilaco

Los muros de contención que confinan cada terraza son prueba de un saber "mezclado" que merece tanta atención como el abigarramiento ornamental de las fachadas, pues a pesar de estar enterrados, por ahí transita la condición edificatoria propia de la sierra. Coincidimos en este rubro con Moya (2013):

partes que se tradujo en una construcción con características propias, resultado de la contribución de dos mundos." (p. 755)

Nosotros
agregaremos que
más que la

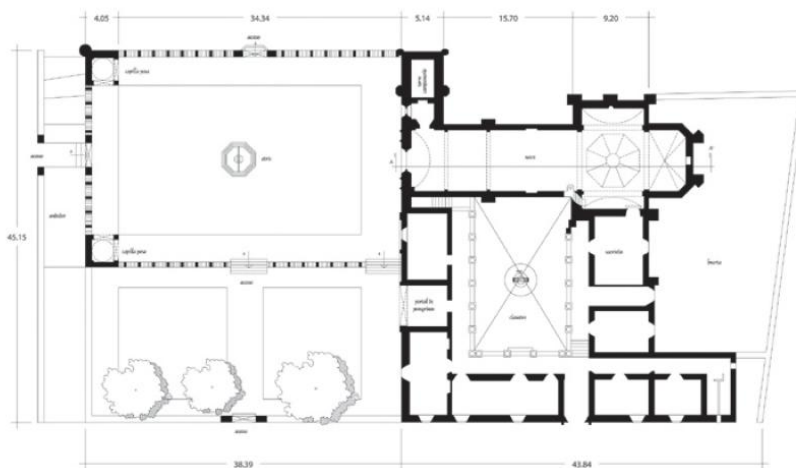


Imagen 34. Planta arquitectónica de San Francisco en Tilaco

conjunción de "dos mundos", encontramos la confluencia de varios de ellos. En la planta (imagen 34) se observa cómo el atrio se "parte" en dos terrazas (la tercera sería la calle frente al acceso sur) y cómo la terraza norte queda alineada con el eje central de la iglesia. Es la única de las cinco iglesias donde la cruz atrial y el ábside coinciden en el mismo eje lineal. Aunque la coincidencia deba quedar descartada; puede pensarse mejor en una decisión deliberada que puso en juego un flujo de saberes.

Otro detalle de ese eje es el uso de la bóveda de cañón, que se ajusta precisamente a él. Curiosamente, solo el claro de San Francisco fue solucionado con ese tipo de bóveda, lo que sugiere que la razón pudo radicar en la composición longitudinal de la iglesia. Para 1754, la bóveda de cañón corrido estaba constructivamente superada en el Altiplano por la bóveda de crucería, la cual reducía mucho mejor los empujes laterales y era más utilizada (García Gómez, 2012). Resulta extraño que solo en Tilaco se implementara este tipo, cuando en el resto se usó la de nervaduras. Además, la continuidad del eje probablemente requirió trasladar la torre, que solo aquí se separa de la portada, dejando incluso de contener el baptisterio.

Son variantes mínimas que no afectan el partido general, pero permiten especular sobre los motivos de configuración que hicieron necesario un arreglo técnico consensuado entre los ejecutores, y materializado en el procedimiento y la técnica constructiva. Este punto -que en lo práctico se traduce en reuniones de discusión y toma de decisiones-, es donde deseamos poner el foco, pues nos permite construir una visión colectiva en la configuración material de los conjuntos para modificar la *narrativa* colonial y dominante del autor que cercena la realidad de la práctica arquitectónica.

Conclusiones

En este capítulo hemos visto como la *narrativa de la autoría* ha dominado la historiografía de las misiones de la Sierra Gorda, demostrando que su aparente naturalidad oculta una operación ideológica profundamente enraizada en el orden colonial y en la modernidad capitalista. La figura del "genio-arquitecto" no es un dato histórico verificable, sino una construcción narrativa que responde a necesidades políticas, religiosas y disciplinares específicas.

La genealogía de esta narrativa nos ha permitido además, rastrear sus orígenes en el Renacimiento italiano —con la glorificación de artistas por parte de Vasari—, pasando por el romanticismo del siglo XIX —que ensalzó al creador individual como expresión de una subjetividad autónoma y emocional—, hasta su consolidación en la historiografía arquitectónica del siglo XX, donde figuras como Pevsner, Kaufmann, Zevi y Tafuri, a pesar de sus diferencias, no lograron escapar por completo del paradigma del autor único.

En la historiografía específica de las misiones, hemos identificado cuatro modalidades de esta narrativa: la autoría "ambigua", que oscila entre reconocer la participación colectiva y atribuir la obra a los misioneros; la atribución exclusiva a Serra, típica de textos apologéticos católicos que convierten al fraile en un héroe prometeico; el sincretismo arquitectónico que reconoce la participación indígena pero mantiene a los misioneros como "autores espirituales"; y finalmente la hipótesis de los autores externos, la más verosímil, que identifica la presencia de maestros, albañiles y canteros foráneos —probablemente de Texcoco— sin lograr, sin embargo, abandonar la búsqueda de un responsable único.

Frente a estas variantes, hemos propuesto sustituir la *narrativa de la autoría* por el concepto de *producción colectiva*, entendida no como una mera suma de voluntades o como un nuevo sujeto sintético, sino como un proceso dialéctico donde la autoría individual y el trabajo colectivo se relacionan en tensión permanente. La *producción colectiva* reconoce que la construcción de los conjuntos misionales implicó una compleja organización jerárquica del trabajo —desde peones pames

hasta maestros texcocanos especializados en argamasa y escultura en relieve—, así como un constante intercambio de saberes, técnicas y materiales.

La evidencia de la "forma de hacer" compartida entre Texcoco y la Sierra Gorda nos permite hablar de un *ethos constructivo* que trasciende las fronteras regionales y que no se agota en la imitación de modelos estilísticos. La modificación de las supuestas "invariantes" arquitectónicas —como la planta en cruz latina, la bóveda de cañón en lugar de la de crucería, o la separación de la torre del cuerpo de la iglesia— evidencia que las decisiones no fueron tomadas por un solo arquitecto, sino que emergieron de la negociación entre múltiples agentes: los misioneros que imponían la norma tipológica, los maestros texcocanos que aportaban soluciones técnicas probadas, y los pames que contribuían con su conocimiento del terreno y sus técnicas constructivas locales.

La producción colectiva nos permite, además, superar la fetichización del objeto arquitectónico propia del "valor de antigüedad" que domina las políticas patrimoniales. Si los conjuntos misionales son el resultado de un proceso colectivo abierto, entonces su "autenticidad" no reside en la materia original ni en la figura de un autor genial, sino en la continuidad de su transformación y resignificación. Las misiones no son monumentos congelados en el tiempo, sino "nodos relacionales" que siguen siendo producidos colectivamente por las comunidades que las habitan, las usan y las resisten.

En este sentido, la *narrativa de la autoría* no solo es históricamente insostenible, sino que tiene efectos políticos y éticos problemáticos. Al atribuir la obra a un sujeto único —generalmente blanco, europeo, masculino y religioso—, invisibiliza el trabajo de cientos de indígenas, mestizos y afrodescendientes que contribuyeron con su fuerza, su saber y su creatividad. Además, legitima una visión patrimonial que extrae los edificios de su contexto vivo y los convierte en mercancías turísticas, contribuyendo al "extrañamiento" que denuncia González-Varas. La producción colectiva, en cambio, abre la posibilidad de una historiografía más democrática, que reconozca la agencia de todos los participantes y que valore los procesos por encima de los productos, y las relaciones por encima de las sustancias.

La dialéctica "alterativa" nos permite concebir la autoría y la *producción colectiva* no como términos excluyentes, sino como momentos de un mismo proceso contradictorio. La figura del arquitecto —o del misionero coordinador— no desaparece, pero deja de ser el centro absoluto para convertirse en un nodo más dentro de una red de relaciones. Y el "rasgo barroco", como manifestación material de esa red, se expresa precisamente en la capacidad de los conjuntos misionales para contener y hacer visibles esas múltiples manos, saberes y temporalidades.

Concluimos, por tanto, que la historiografía de las misiones de la Sierra Gorda debe abandonar la obsesión por identificar al autor único y, en su lugar, adoptar una perspectiva centrada en los procesos de *producción colectiva*, el intercambio de saberes y la resignificación continua. Solo así podremos comprender estos edificios no como monumentos a un pasado muerto, sino como espacios vivos donde el conflicto, la negociación y la creatividad colectiva siguen operando. El "rasgo barroco" es, en última instancia, el nombre de esa operación: la manifestación material de una heterogeneidad irreductible que ninguna autoría individual puede reclamar como propia.

6. Una lectura desde la dialéctica “alterativa”

*“El sol es el objeto de la planta
—un objeto indispensable para que confirme su vida—
al igual que la planta es un objeto del sol,
siendo una expresión del poder de despertar la vida del sol,
del poder esencial objetivo del sol.”*

Karl Marx, 1894 (2011)

Este pequeño párrafo de Marx, extraído del tercer tomo de *El Capital*, no sólo pretende ser el epígrafe final, sino, además —enlazado con el del prefacio en donde Hegel resume la perspectiva dialéctica—, quiere ser un recordatorio del bucle permanente que esta última es. La lectura que la dialéctica propone nos ha permitido develar tanto la “operación sintética” en la historiografía arquitectónica de las misiones, cómo la forma en que surge de ella el “rasgo barroco”; cómo las *narrativas* que hemos expuesto, al querer articular una totalidad, suprimen la singularidad y multiplicidad de los elementos analizados. En este sentido, hemos constatado que la “operación sintética”, además de mostrar su insuficiencia crítica, se articula como instrumento de la *colonialidad historiográfica* de la arquitectura mexicana y latinoamericana, quedando expuesto que la historia escrita que intenta construir una historia universal, genérica y unívoca, es ante todo un acto ideológico-político.

Nos queda pues por tratar un par de temas que no se escapan a ese bucle dialéctico, porque en efecto la emergencia del “rasgo barroco”, no queda completa si no emerge junto con ella, por un lado, el Barroco y por el otro, la Crítica Historiográfica. Dicho de otro modo, el “rasgo barroco” señala antes que nada la singularidad del “objeto” arquitectónico, por lo que se abduce que existe una heterogeneidad de relaciones conflictivas en la “unidad” concreta de análisis. Ello nos lleva a suponer que existe simultáneamente una “unidad” abstracta con la que “choca” para hacerla posible. Por lo tanto, tiene que surgir de este “rasgo” la unidad abstracta del Barroco, no ya como un concepto *apriorístico* que se descarga a sí

mismo en la particularidad, sino como un producto opuesto contenido automáticamente en la singularidad. Entender pues el Barroco como efecto y no como un universo abstracto o “puro” que desciende a las formas y las manifestaciones materiales, nos permitirá cerrar el circuito dialéctico y mostrar que los “nodos relacionales” que los conjuntos misionales son, tienen la capacidad de postular al Barroco en su plena universalidad.

Y el segundo aspecto que de igual forma surge con el “rasgo”, es la relación del relato con la historiografía, pues si aquel es un efecto desarrollado a partir de la textualidad historiográfica, es menester explicar cómo es que puede construirse un *relato histórico* que deje de lado la “operación sintética” y profundice en la complejidad del “objeto”. En otras palabras, ¿cómo puede ser universal el relato histórico de un objeto arquitectónico? Así, encontramos que la única forma de conseguirlo es haciendo una crítica profunda a la historiografía que contextualiza al relato mismo. Esta relación, es también una relación dialéctica entre la singularidad de este último y la universalidad de la historiografía como totalidad estructurante, de tal suerte que texto y objeto arquitectónico sean en sí, el “nodo relacional” al que hemos apelado en el desarrollo de la investigación.

6.1. La dialéctica “alterativa” en la conceptualización del Barroco

El análisis crítico historiográfico que hemos realizado hasta aquí, ha mostrado cómo el *relato histórico* ha sido instrumento esencial de la Modernidad para realizar la “operación sintética”. Van tan estrechas que bien pudiera pensarse inversamente, esto es, que fue esta operación la que logró definir a la modernidad como proceso. En esta dirección, podemos observar que la dialéctica “alterativa” no solo exhibe esta realidad, sino que muestra además su lado ideológico-político, y la facilidad con que es acogido por sistemas unitarios o totalitarios. Así que insistimos: la síntesis nunca fue parte de la dialéctica hegeliana/marxista, sino de quienes no soportaron ver en esta última una contradicción perenne e irresoluble.

Ahora nos resta tratar cómo es que la dialéctica “alterativa” puede ayudarnos a entender el Barroco más allá del debate estéril por definir sus contornos; más bien para conceptualizar el “objeto” arquitectónico poseedor del “rasgo” como una verdadera “universalidad concreta”.

Subrayaremos primero que el Barroco, como concepto general enredado con el parámetro del “estilo”, ha querido ser entendido desde su carácter antitético. Nació en Europa como reacción al clasicismo, y de ahí se le ha permitido mantener su dominio tanto en la crítica como en la historiografía. Salgamos por un momento de la concepción de Weisbach —quien sitúa el origen del Barroco con la difusión de la Contrarreforma—, e intentemos concebir que la “reacción barroca” fue más bien una forma de intentar superar los cánones del arte grecolatino. Para unos, esta reacción supuso una evolución, un ir “más allá” de la tradición, un rasgo que definitivamente marca la emergencia de la Modernidad:

“El barroco como voluntad de forma artística implica el reconocimiento de que las proporciones clásicas del mundo antiguo fueron calculadas a partir de una particular dramatización del hecho fundamental en el que el ser humano se abre al mundo al mismo tiempo en que lo instituye, la dramatización propia del mundo griego y latino. Partiendo de este reconocimiento implícito, la propuesta barroca consiste en emplear el código de las formas antiguas dentro de un juego tan inusitado para ellas,

que las obliga a ir más allá de sí mismas; es decir, consiste en resemiotizarlo desde el plano de un uso o 'habla' que lo desquicia sin anularlo." (Echeverría, 2011, p. 93)

Pero para otros críticos, esta "reacción" fue una deformación de lo que se consideraba correcto, de lo que debía ser la "verdad" del arte, resultando por ello completamente intolerable.

En cualquiera de sus versiones, el Barroco posee una gran carga negativa. Ya sea como superación —negando la perfección del arte—, o como deformación —negando la pureza del canon—. Tal vez por ello, durante los siglos XVII y XVIII, tanto en Europa como en el Nuevo Mundo, el Barroco fue entendido como concepto peyorativo, y los primeros historiadores que buscaron reivindicarlo terminaron valorándolo a partir de ese supuesto carácter reactivo. No diremos que estos autores —Wölfflin el más importante— lo pensaron en términos dialécticos; más bien se le pensó en términos de reacción o contraposición; no como negación de autoafirmación en la tesis clásica, sino como búsqueda de una superación conciliatoria en el contexto de la "operación sintética" que difundía la Modernidad.

¿Cuáles fueron las consecuencias de haberlo entendido así, es decir, como supuesta antítesis? El problema ha sido que ese carácter reactivo inoculado en la dialéctica tradicional o colonizada, ha coadyuvado a entender al Barroco como un universal "abstracto", es decir, un "fondo" contra el que se compara cualquier variante. Si el Barroco nació como "deformación" de los parámetros clásicos, de la *Terribilità* miguelangelesca, entonces nos hallamos dentro de un fenómeno exclusivamente intraeuropeo. En este sentido, ya no será barroco lo que surja fuera de ese continente, ni fuera de la propia cultura europea. ¿Cómo llamar entonces al arte de las colonias hispanas y portuguesas de los siglos XVI, XVII y XVIII?

Las lecturas habituales —como hemos descrito— sostienen que se trata de simple imitación, de arte importado que nada tenía que hacer en esta geografía; pero la simpleza de esta argumentación debe negarse no solo por cómo fue recibido ese modo "barroco", sino por cómo se le desarrolló, cultivó y difundió. América Latina hoy no puede entenderse sin su expresión barroca. Y aun así, resulta inquietante la pregunta: ¿Por qué se le aceptó tan fácil si el canon clásico no había tenido

reverberación en este territorio? ¿Por qué no simplemente "pasó", como tantos otros "estilos" importados? ¿Por qué terminó siendo apropiado no solo por el criollo ávido de diferenciarse de la España borbónica, sino por los universos indígenas que lo asimilaron y reconfiguraron?

Creemos que existe una razón más profunda que la ofrecida, a saber, que fue el arte de las élites que se impuso a las capas "bajas" del orden social colonial. Desde otra óptica, consideramos que el Barroco, más que una unidad "antitética" y conformada como unidad sintética, ha sido y es en sí mismo una expresión dialéctica. Creemos que solo entendiéndolo así y sustrayéndolo de su carácter reactivo es posible mirar el Barroco producido en la Nueva España como una particularidad que se realiza *en y sobre* sí misma. No intentamos decir que la modalidad del barroco europeo no sea universal, sino que solo reconociendo su particularidad podrá emerger en él su propia "universalidad". Mientras sigamos comparando los barrocos particulares de otras geografías con el europeo —como de hecho lo han intentado muchos historiadores latinoamericanos—, no podrá emerger el barroco local y por ende, el Barroco universal.

Lo interesante es que, si le quitamos el carácter "antitético" o reactivo, como ha sido presentado en la historiografía arquitectónica de las últimas décadas, el Barroco queda como concepto descriptivo que solo habla de manifestaciones explícitas: abigarramiento, saturación o deformación morfológica como única salida. Por supuesto que presentarlo así le ha permitido desarrollar su veta colonial, y mientras sea expuesto como movimiento que "respondió" al clasicismo renacentista —sin contexto dialéctico— o a la Reforma protestante, el Barroco conservará su "fondo" eurocéntrico y marcará a todas las producciones externas como arte satelital, negándoles su particularidad y autonomía.

Ahora bien, no es una respuesta adecuada a un proceso de descolonización historiográfico entender el barroco novohispano como acto de resistencia al dominio colonial, pues ese enfoque antitético abogaría por la negación y eventual supresión de la referencia europea. Nuestra idea es salir de esto sin obliterar la segunda, y sin caer en el esencialismo ingenuo de Eugenio D'Ors. Proponemos más bien pensar la relación entre los barrocos como medio para "contener" la universalización que,

creada desde esta interacción/interpelación, presiona para disolverlos. Ello podría llevarnos a pensar que gran parte del barroco europeo fue desarrollado desde el americano, algo hoy casi impensable no por falta de pruebas, sino porque es una posibilidad soslayada por la historiografía y la crítica que solapan la idea de un Barroco como producción exclusivamente europea.

En efecto, para constituirlo de otro modo, disponemos del enfoque de la dialéctica “alterativa”, el cual nos permite concebir el fenómeno barroco menos como “reacción” antitética y más como un fenómeno “intra-dialéctico” o de auto-determinación, que es, según Catherine Malabou (2013), el principio del proceso dialéctico. Pero existe sin duda una convergencia con la “alteridad” de Labarriere, pues de alguna manera la autoconciencia es parte del fenómeno de auto-determinación. Como sea, a partir de ello pretendemos construir la “universalidad” dinámica del barroco desde la particularidad de los conjuntos misionales de la Sierra Gorda.

Malabou escribe: “El movimiento de la auto-determinación es, efectivamente, el principio del proceso dialéctico. Su energía nace de la tensión contradictoria entre la mantención de la determinidad particular y su disolución en lo universal.” (p. 36) Entendamos —en un trasvase arquitectónico— que la auto-determinación de un “objeto” arquitectónico específico es producto de su retención como particularidad (obra surgida en un contexto histórico singular) y su disolución como parte de un “estilo” o influencia morfológica “impuesta” desde afuera que la asemeja a un modelo “universal”. En esa tensión, el objeto arquitectónico puede auto-determinarse. En el concepto de auto-determinación de Malabou (y en el de “alteridad” de Labarriere), subyace la conciencia del sujeto que permite el movimiento dialéctico; en nuestro caso, la auto-determinación referida no es realizada por el objeto en sí —sería absurdo—, sino por un sujeto abstracto que participa como “externalidad” y que es el *médium* a través del cual es posible el movimiento dialéctico “auto-determinante”.

Malabou ofrece una categoría con gran paralelismo con la dialéctica “alterativa”: la “plasticidad”, que encuentra su “país natal” en el dominio del arte. Lo “plástico”

queda referido al arte del modelaje y la elaboración de formas, donde la arquitectura y la escultura tienen primacía. Lo plástico se entiende como lo maleable o dúctil:

"Sin embargo, el adjetivo 'plástico', al ser opuesto a 'rígido', 'fijo', 'osificado', no por ello significa 'polimorfo'. Es plástico aquello que guarda la forma, como el mármol de la estatua que, una vez configurada, no puede recuperar su forma inicial. 'Plástico' designa, entonces, lo que cede a la forma resistiendo a la deformación." (p. 30)

Este punto nos interesa porque conecta con una de las características que pensamos indispensables dentro de la dialéctica "alterativa". Si la forma posee una continuidad a través de la "resistencia" a la pérdida de lo que es, ello no significa que no termine cediendo a la "deformación"; es más bien que la "plasticidad" es precisamente esa capacidad de la forma de darse continuidad y discontinuidad permanente. No se refiere a un continuo vaivén, ya que la forma ha de adquirir en algún momento estabilidad, lo importante es que conserva su potencia para que una vez que exista una nueva interacción o un nuevo momento de continuidad-discontinuidad sea lo que le otorgue su carácter "plástico". El factor tiempo, desde luego, tiene un papel importante en esa potencialidad. Malabou afirma:

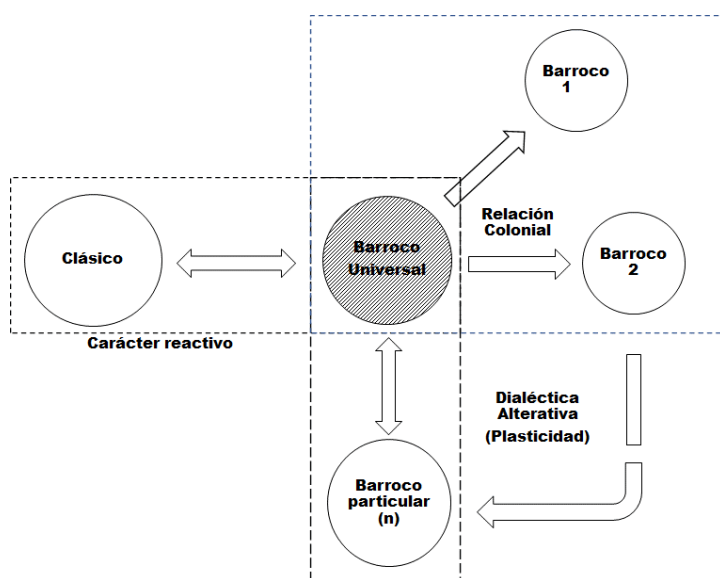
"El proceso dialectico es plástico, en la medida en que articula en su curso la inmovilidad plena (la fijeza), la vacuidad (la disolución) y la vitalidad del todo como reconciliación entre ambos extremos, como una conjugación de la resistencia (Widerstand) y la fluidez (Flussigkeit). El proceso de la plasticidad es dialectico, en cuanto las operaciones que lo constituyen son contradictorias: la toma de forma y la aniquilación de toda forma, la emergencia y la explosión." (pp. 36-37)

En esta descripción bien podríamos incluir el concepto de Barroco como lo pensamos, esto es, como una órbita de operaciones contradictorias que lo constituyen; una tensión dialéctica permanente y la estabilidad transitoria que forman parte de su proceso constitutivo y ontológico. ¿Dónde encontramos el Barroco de los conjuntos misionales de la Sierra Gorda? ¿En las fachadas? ¿En la iconografía? ¿En la técnica constructiva? Es más bien en la relación de todos sus

componentes -que reciben y se dan forma discontinuamente y que se identifican a través del “rasgo barroco”- y en la tensión originada con la *narrativa* del sujeto postulante. Aquí “estalla” su potencia “plástica”, y donde es posible delimitar su particularidad.

Las misiones de la Sierra Gorda poseen, por tanto, una dimensión concreta en dos niveles: primero, como resultado de todos los elementos que, combinados, la producen como realidad material. Y segundo, en un nivel donde el sujeto postulante -habitantes, historiadores y críticos- le asigna múltiples significados a través de diversas *narrativas*, incluso traslapadas. La dialéctica se pone en marcha entonces, y la forma cede o resiste a las postulaciones a través de las contradicciones e interacciones/interpelaciones entre sus elementos.

Prueba de ello es la historiografía revisada en este trabajo, donde se constata cómo distintos sujetos -mediante *narrativas* sintéticas- han intentado delimitar un “objeto” que cede en algunas conceptualizaciones, pero resiste en otras. Estas operaciones dialécticas configuran la particularidad del “objeto”, que solo así puede ceder/resistir simultáneamente a su propia universalización. Es lo contrario de la postulación de la UNESCO, que parte de una “universalidad” abstracta para sedimentarla en los objetos concretos de la Sierra Gorda, porque ser entendidas como “barroco



Esquema 1. Elaboración propia.

mestizo" o "barroco indígena" en realidad acentúa una falsa “universalidad” que refuerza la referencia al modelo europeo. No obstante, la postulación del organismo internacional forma parte del conjunto de *narrativas* que, pese a su reduccionismo sintético, logra localizarlas en su singularidad y las dota de la potencia para abrirse a la multiplicidad que la

"universalidad concreta" les demanda.

Conviene aclarar: expuesto así, podría pensarse que la crítica a las *narrativas* sintéticas que se ha hecho aquí es inútil, pues sirven para definir la particularidad del objeto. Pero ello solo sería así si la crítica equivaliera a suprimir aquello que critica. Más bien lo que deseamos es señalar los sesgos e intenciones de esas narrativas sin que ello implique su desaparición; su existencia permite entender por qué es necesario trascenderlas. La dialéctica "alterativa" nos permite comprender que, aunque estas narrativas pretendan suprimir la "universalidad concreta" de los barrocos particulares, esa intención, más que ser subsumida en una nueva síntesis, debe ser entendida como aquello que ha de ser negado sin ser destruido, o como aquello que da consistencia a la propia particularidad del objeto.

Resumamos lo analizado en un esquema (Esquema 1). Hemos puesto la relación del Barroco con el Clásico en la forma en que Wölfflin y D'Ors concibieron el carácter "reactivo" del barroco. La creencia habitual es que, al ponerlo al mismo nivel que la forma clásica, el Barroco tiene el mismo estatuto ontológico que el arte clásico; es por sí mismo un "estilo". Rodeamos la relación entre Clásico y Barroco con un rectángulo punteado para delimitar ese nivel que no es dialéctico. Ya expusimos que ese supuesto carácter antitético fue una reacción dentro del proceso moderno que lo convertía en una forma artística exclusivamente europea.

A partir de que el Barroco adquirió ese supuesto estatuto de "universalidad" se convirtió en el referente de la multiplicidad de barrocos que emergerían fuera del circuito europeo. Pero no se trata de un "referente" habitual, sino uno que postula, determina y produce lo que los otros barrocos son o deben ser. Aquí surge entonces la relación colonial, fundamentada en las narrativas de la historiografía arquitectónica en general.

Para que los barrocos particulares -representados con la letra (n)- puedan entablar una relación dialéctica con el Barroco "universal", o iniciar un proceso de descolonización, será necesario modificar la estación de observación mediante la dialéctica "alterativa". ¿Pueden esos barrocos particulares entrar en una relación dialéctica, en una suerte de camino evolutivo hacia su propio devenir? Esta pregunta plantea la estabilidad de la relación colonial: ¿Será para siempre que los barrocos

particulares dependan de la postulación del barroco "universal" europeo? La respuesta negativa lleva a otra: ¿Hacia dónde se dirigirán esos barrocos una vez que pierdan el estatuto colonial? ¿Entrarán en una dialéctica de "auto-determinación" como "superación" evolutiva?

Aquí la tentación de crear una meta-dialéctica donde la dialéctica "alterativa" se vuelva la negación de la relación colonial es aguda, pues parecería plantearse como una nueva "síntesis final". Žizek (2015) cuestiona esto en las críticas habituales a la dialéctica hegeliana:

"El proceso dialéctico es por tanto más refinado de lo que pueda parecer: la noción habitual es que sólo se puede llegar a la verdad final a través del camino del error, de modo que los errores cometidos por el camino no son simplemente descartados, sino 'subsumidos' en la verdad final, preservados en ella como sus momentos." (p. 229)

Tendríamos entonces un bucle donde la relación colonial sería un error subsumido en la "síntesis final" de la dialéctica "alterativa". Pero más bien consideramos que la relación colonial es la condición de posibilidad de la dialéctica "alterativa"; más que entenderla como tesis a negar, la pensamos como la única forma en que puede realizarse esta estación de observación. Retomando la "plasticidad" de Malabou, las *narrativas* que sostienen la relación colonial entre los barrocos particulares y el Barroco "universal" forman parte del proceso constitutivo de la dialéctica "alterativa". Negarlas y apelar a su simple desaparición implicaría su supresión:

"(...) lo que el sujeto inmerso en una lucha percibe como el enemigo, el obstáculo externo que debe superar, es la materialización de la inconsistencia inmanente del sujeto: el sujeto en pugna necesita la figura del enemigo para sostener la ilusión de su propia consistencia, su misma identidad depende de su oposición al enemigo, y su (posible) victoria equivale a su derrota o desintegración." (Žizek, 2015, p. 223)

En este sentido, definimos el Barroco "universal" de las misiones de la Sierra Gorda (rectángulo envolvente de los círculos Barroco universal y Barroco particular (n))

como una proyección de la particularidad de cada objeto arquitectónico, que, como señala Malabou, se convierte en su propia condición de posibilidad. Así, más que antítesis de negación, la “universalidad” se vuelve la consistencia misma de su materialidad concreta, dejando de medirse con abstracciones “generales” que ni siquiera aparecen en los ejemplos concretos. En este sentido el Barroco no podrá definirse ya a partir del contraste, la descentralidad, el abigarramiento, la saturación, la contradicción o el desdoblamiento —todas abstracciones que pretenden construir un denominador común para definir el Barroco “universal”—, sino que sólo podrá ser, si de alguna forma hemos de definirlo, como una instancia en la que se relaciona su caso particular con su aspiración universal.

Un ejemplo interesante de ello es sin duda el Museo Internacional del Barroco en Puebla, diseñado por Toyo Ito (imagen 37), donde se observan las abstracciones mencionadas sin que el edificio sea un ejemplar de Barroco “universal”, es decir, el contraste lumínico logrado por aperturas cenitales no convierte a la obra en barroca. Las abstracciones citadas pueden caber en múltiples morfologías sin tener que incorporarlas al circuito de lo barroco. ¿Cómo identificar entonces una obra que pertenezca a este?



Imagen 37. Museo Internacional del Barroco. Foto: J. Caballero G.

Lo primero es que el denominador común perceptualmente llamado Barroco no tiene delimitación. Lo que puede verse o sentirse como tal es lo que denominamos “rasgo barroco”, ya lo expusimos, una yuxtaposición de sintagmas espacio-

temporales que detonan múltiples relaciones. No existe pues un conjunto de características que definan al barroco como concepto unitario, porque ya vimos que lo “universal” está contenido en cada forma particular y no puede observarse sin

ellas. En todo caso, toma su forma de ellas y se constituye en un proceso dialéctico permanente. El concepto Barroco es plástico; no es viable contenerlo en una síntesis conceptual.

Lo que sí podemos observar es que el “rasgo barroco” se presenta donde la heterogeneidad, la resignificación y la yuxtaposición se materializan en elementos concretos imposibles de desvincular, es decir, un conjunto polimórfico que emerge no como unidad sintética, sino como uno que difumina sus límites permitiendo la intervención de “externalidades”. Las relaciones múltiples, al interior y hacia el “afuera”, hacen presente la multiplicidad como una trama ilegible lista para ser postulada en una particularidad. Lo “universal” debe estar implicado en lo múltiple, y estar contenida en lo particular como “fondo” que posibilita postularlo. ¿Podríamos decir entonces que lo Barroco es lo heterogéneo, yuxtapuesto y resignificado? La respuesta es nuevamente negativa, porque ello nos devolvería al problema inicial: condensar en un concepto características que delimitarían las posibilidades de la realidad concreta.

Subrayemos: solo en esta última puede realizarse lo abstracto, solo en la particularidad puede emerger la universalidad. Žižek remata: “(...) la universalidad a la que llegamos de este modo es una universalidad abstracta, una universalidad que excluye, más que abarcar, la contingencia del particular.” (p. 399). Lo que el filósofo esloveno llama “universalidad concreta” es el núcleo de la dialéctica “alterativa”, que deja atrás el reduccionismo de la “operación sintética” aplicado incluso a la propia dialéctica:

"La 'universalidad concreta' no tiene que ver con la relación de un particular con el Todo, el modo en que se relaciona con otros y con su contexto, sino más bien con el modo en que se relaciona consigo mismo, el modo en que su propia identidad particular está dividida desde dentro. El problema de la universalidad, de este modo, desaparece: 'universalidad concreta' significa precisamente que mi identidad particular se ve corroída desde dentro, que la tensión entre la particularidad y universalidad es inherente a mi identidad particular; o por decirlo en términos más formales, que la diferencia específica se superpone con la diferencia genérica." (p. 402)

La superposición entre particularidad específica y genérica -producto fractal de la superposición universal y particular- plantea el problema del tiempo. ¿La dialéctica “alterativa” siempre superpone los términos? ¿Lo universal y lo particular se funden? Lo universal es concreto no porque se presente a un tiempo -aunque tiene la capacidad de hacerlo-, sino porque fluye entre uno y otro constantemente, sin poder determinarse en qué momento es uno u otro. Veamos ahora cómo opera esto en nuestra crítica historiográfica arquitectónica.

Lo cierto es que esas características son solo observables en el objeto particular, y para ello nos sirve el “rasgo barroco”; pero ello no caracteriza un Barroco “universal”, así como este no es el conjunto de todas las particularidades posibles. El Barroco “universal” es solo una trama que soporta al “objeto” particular, inaprensible pero siempre presente.

6.2. La dialéctica “alterativa” como perspectiva de análisis en la construcción histórica del objeto arquitectónico

Desde la crítica a las *narrativas* que han determinado la historiografía de las misiones de la Sierra Gorda, nos surge una pregunta crucial: ¿cómo construir un *relato histórico* de un “objeto” arquitectónico que evite la “operación sintética” y el sesgo colonial? ¿Es posible un *relato histórico* desde una *narrativa* decolonial?

Ya expusimos que la colonialidad de la historiografía arquitectónica radica en la pretensión de universalidad (objetividad y univocidad) de sus relatos. Cada vez que se escribe la historia de un objeto arquitectónico se piensa que se construye una historia definitiva que describe y analiza objetivamente su origen y desarrollo. La “operación sintética” ha sido el “método” para encapsular al objeto y definir sus contornos ontológicos, por lo que, sin duda, esta operación es una postulación narrativa que no pocas veces oculta su sesgo ideológico-político, coartando la multiplicidad contenida en cada unidad. Así, el relato —con su *narrativa* contenida— se convierte en un instrumento de doble uso: por un lado, define su objeto de estudio como unidad “universal”, y por el otro, se define a sí mismo como relato “universal”. Debemos apelar entonces a la *historicidad* que pone en primer plano la historiografía crítica (Pappe, 2001), un punto que permite descolonizar el *relato histórico* de la modernidad capitalista.

La historicidad es una característica inmanente del relato, pues toda construcción histórica está sujeta a su condición temporal. Un relato pretendidamente universal, objetivo y cerrado se convierte en Historia, y su universalidad queda relativizada porque coexiste con muchos otros que pretenden lo mismo. Es lo que ocurre con un edificio “barroco”: pretendiendo formar parte de un universal, queda relativizado por su singularidad y temporalidad. La única forma en que un relato puede alcanzar su universalidad es tenerla en cuenta como un “fondo” o soporte con el que se está en diálogo continuo. La dialéctica “alterativa” nos permite entender que, para construir un *relato histórico*, es necesario considerar el proceso de interacción e interpelación con el todo al que pertenece, es decir, con su respectiva historiografía. Así que esta no se trata de un mero “estado de la cuestión”, sino de una relación de

cuestionamiento, reformulación y resistencia, de modo que el nuevo relato sea consciente de su propia *historicidad*. Solo dentro de un proceso dialéctico entre el relato y su historiografía —no de negación, sino de "autoafirmación en el otro" (Labarriere, 2019)— es posible alcanzar la "universalidad concreta" y evitar la "operación sintética" colonial. Por lo tanto, la crítica historiográfica es la forma de construir un *relato histórico* decolonial, pues implica un diálogo con todo lo escrito sobre un objeto para develar las *narrativas* coloniales, los sesgos ideológico-políticos y las realidades subjetivas de quienes escriben.

En segundo lugar, el *relato histórico* debe salirse de la lógica de la secuencia que le marca la concepción ideológica del tiempo. El tiempo es un constructo social impuesto por la modernidad capitalista, y tratado como una línea continua donde ocurren eventualidades y acontecimientos; una secuencia seriada indetenible y unidireccional. Esta idea del tiempo es la base de la construcción histórica dominante: supone que el pasado es algo ajeno al presente, constituyendo su realidad en este punto temporal. "Salirse" de esa línea solo es posible si comprendemos que esta es ilusoria, que es producida por un presente determinado para explicarse y justificarse a sí mismo, y entender que el "espejismo" generado por los tres tiempos que supuestamente residen en una línea continua, yacen contenidos en el instante mismo. El pasado está contenido en el presente —el que a su vez contiene un pasado, un presente y un futuro— con el que tiene una relación. Si existe una interacción entre el pasado del presente y el presente del presente, el relato histórico se vuelve dinámico y con un devenir propio.

Tomemos como ejemplo el caso que nos ocupa y construyamos sucintamente el presente de las misiones, que en poco tiempo se convertirá en pasado. Desde nuestra perspectiva, existen cuatro dinámicas yuxtapuestas en cada misión:

a) La dinámica social. En los cinco asentamientos, las iglesias son el detonante de la vida social. En Jalpan, el crecimiento urbano acelerado ha diversificado la vida social, pero el evento que integra a la comunidad sigue siendo el religioso. Ni el comercio ni el trabajo productivo logran movilizar tanto. En pueblos como Tancoyol o Tilaco, con 388 y 618 habitantes respectivamente (INEGI, 2020), la actividad social es escasa en días hábiles, y el turismo, aún incipiente, no logra activarla.



Imagen 38. Atrio en la iglesia de Jalpan de Serra. Foto: J. Caballero G.

Jalpan es un caso aparte: es centro de actividades colectivas donde la celebración religiosa no siempre está presente. Existen el "Festival de Santiago" (artes y tradiciones locales), la "Feria Regional Serrana" (conmemoración de la fundación), la "Fiesta de la Tierra" (conservación

ambiental) y la Semana Cultural "Raíces y Tradiciones". Aunque son eventos promovidos por la sociedad civil, la herencia cultural y social de las misiones impregna estas actividades.

En todos los casos, los atrios, iglesias y plazas son las espacialidades donde ocurren las interacciones comunitarias. En Jalpan (imagen 38), la vida social se produce cotidianamente en estos espacios, con intensa actividad comercial, turística y recreativa, y aunque estas últimas sean relativamente recientes, han sido impulsadas por el gobierno estatal con el objetivo de desarrollar la esfera económica. Sin embargo, esta realidad social ha sido inseparable del conjunto misional, y se ha mantenido vigente desde su construcción. Es un presente que conserva la actividad de origen —un pasado que se prolonga *mutatis mutandis*— aunque existan modificaciones que resignifican el conjunto arquitectónico. Las actividades culturales convierten el conjunto misional en trasfondo, modificando su significado, es decir, pasando de ser detonador a ser marco contextual. Este cambio sutil les otorga un significado "nuevo", que no es otro que el de "monumento histórico", asignado por las instituciones nacionales, posibilidad contenida en su origen como condición tácita de todo edificio con carácter colectivo.

b) La dinámica religiosa: Las iglesias misionales han dejado de ser focos de expansión religiosa. El adoctrinamiento sigue siendo un eje de la Iglesia, pero los

espacios misionales han perdido ese uso exclusivo. Son ahora centro de la vida espiritual, pero poco queda de su función de expansión ideológica. Según Miguel Ángel Herrera Ocegüera —exdirector del museo de sitio—, la mayoría de los feligreses desconocen el mensaje iconográfico de las fachadas, o no logran explicarlo como conjunto⁴⁰. Para ellos, las iglesias son simplemente el lugar donde se realizan los rituales católicos. Su valor arquitectónico o artístico no está ligado a la vida religiosa y pasa a segundo plano, así que su importancia radica en ser el espacio de la vida espiritual comunitaria, lo cual justifica su cuidado y conservación. La celebración del Santo Niño de la Mezclita (5 de enero), con peregrinaciones de muchos poblados a Jalpan, muestra la relevancia de la iglesia en la vida religiosa. La visita anual de migrantes para las fiestas patronales también hace que la buena apariencia de los recintos adquiera relevancia. Así que en términos generales, los usos y significados religiosos de las cinco iglesias son similares a los de cualquier iglesia católica en México: cumplen su función utilitaria y estética dentro de las exigencias del culto. Y aunque existen diferencias derivadas de la lógica cultural y el entorno natural, se mantiene el uso convencional del espacio eclesiástico. Sin embargo, la relación con el pasado es particularmente estrecha, pues existen resignificaciones importantes que se desapegan del canon original. Ello no modifica la devoción y la fe depositadas en los edificios, que mantienen su carácter sacro y espiritual, sino que modifican su forma colonial, es decir, de ser edificios para la destrucción e imposición de creencias, han pasado a ser espacios donde el culto dominante se desarrolla casi sin obstáculos, aunque persisten interferencias y resistencias que forman parte de la continuidad entre el pasado del presente y el presente del presente.

⁴⁰ Con ello no inferimos que la población que las experimenta pueda o deba ser catalogada como “ignorante”. Lo que intentamos subrayar, es que esa comunidad está alejada de las explicaciones históricas o académicas, a quienes sí les importa ese rubro sobre otras consideraciones. El que se desconozca el significado histórico o el simbolismo religioso de las fachadas no implica que la comunidad no haya depositado otro tipo de significados en el conjunto iconográfico, y que, por no pertenecer al ámbito académico, estos sencillamente se desconozcan o se soslayen.

c) La dinámica turística: La declaratoria de la UNESCO en 2003 modificó radicalmente el sentido de la región, constituyéndose en la intervención más invasiva en décadas. Si en los años noventa la Sierra Gorda tenía reputación en ecoturismo, la declaratoria la convirtió en escenario fundamental del turismo cultural nacional. Desde entonces, la oferta turística, infraestructura y desarrollo regional han aumentado. Aunque la afluencia no es equiparable a destinos de playa o a destinos culturales ya consolidados, su crecimiento es notable. La tabla 1 muestra el aumento de población turística en Jalpan entre 2015 y 2019:

FLUJO DE VISITANTES POR TIPO: TURISTAS Y EXCURSIONISTAS DE 2015 A 2019, SEÑALANDO TASA MEDIA DE CRECIMIENTO ANUAL Y CRECIMIENTO ABSOLUTO REAL 2019-2018					
AÑO/TIPO	2015	2016	2017	2018	2019
TURISTA	83,000	92,000	109,000	132,000	176,000
EXCURSIONISTA	27,000	30,000	38,000	46,000	52,000
TOTAL DE VISITANTES	110,000	122,000	147,000	178,000	228,000

Fuente: Portal de Turismo de Jalpan de Serra, Querétaro. Consultado el 22/09/25.

A partir de esto, el gobierno y la iniciativa privada han concentrado esfuerzos en este rubro. La difusión turística ha enfatizado la importancia arquitectónica de las misiones, construyendo una *narrativa* "oficial" para atraer turistas, aunque la accesibilidad a la sierra sigue siendo un factor limitante, pero el turismo cultural comienza a considerar la región como destino importante, propiciando que la *narrativa* difundida empiece a reinterpretarse.

Según Miguel Ángel Herrera, el turismo que llega a Jalpan no se debe a lo que la ciudad ofrece —ni siquiera al conjunto misional—, sino a que es lugar de estancia para visitar atractivos circundantes. Ello ha implicado esfuerzos para que el turismo tenga como objetivo central el conocimiento histórico de los conjuntos arquitectónicos. En esa línea se creó el museo histórico, justo para difundir la historia de las misiones y de la región. Su impacto ha sido modesto, pero constituye un dispositivo que difunde la *narrativa* "oficial". La curaduría, basada en la historiografía aquí analizada, refleja una visión colonialista que pretende

"resguardar" la versión del México mestizo, para el que no existió invasión ni destrucción cultural.

Esta instancia del presente solo puede fundarse en el pasado construido por la historiografía que nos ocupa. El valor histórico y patrimonial —justificado en la base del Estado-nación— se exhibe como imprescindible para la identidad colectiva, coadyuvando a cohesionar a la sociedad local. Esta narrativa, con su ficción, tiene enorme fuerza y genera una dinámica social que incluso los pobladores perciben como extraña. El turismo ha modificado profundamente las relaciones sociales y la concepción que las comunidades tienen de sí mismas, reformulando incluso el significado de las estructuras espaciales.

Pero, además, el flujo turístico introduce narrativas externas sobre los edificios, fuera del control comunitario que llegan a modificarlos. El museo de sitio por ejemplo, construido con la historiografía disponible, ha modificado la idea colectiva de los conjuntos misionales: de entidades sacras, pasan a tener una sacralidad que es ilegible para la mayoría —la patrimonial—, narrativa que ha reorganizado la actividad social.

Así, la vida de los cinco pueblos se ha transformado —Jalpan ha sido el más impactado— debido a un pasado construido a modo, el cual enfatiza la actividad misionera sobre la destrucción cultural, desde un presente igualmente concebido. La relación entre este presente colonial y la construcción de un pasado que lo justifica, produce una actividad propia de la modernidad capitalista que mantiene el orden invasivo alojado en la sierra desde la llegada hispano-europea.

d) La dinámica académica: Desde nuestra perspectiva, esta es la intervención colonial más potente sobre la región. Si en los años sesenta no había estudios ni investigaciones, para 2024 la cantidad de artículos y libros sobre la Sierra Gorda y las misiones franciscanas hoy es casi imposible de cuantificar. Disciplinas como geografía, antropología, sociología, historia y arquitectura abordan la región con sus propias metodologías, además de los enfoques transdisciplinarios.

El resultado es que ese conocimiento desbordado se localiza cada vez más lejos de las poblaciones endémicas —este trabajo es un ejemplo explícito de ello—; pero aunado a la gran desigualdad en el país, que restringe el acceso a ese

conocimiento, se generan interpretaciones vagas, imprecisas o difusas que impiden que la región se entienda a sí misma. La autoridad académica que llega desde universidades y centros de investigación no es cuestionada ni interpelada; parece tener la última palabra sobre lo que ocurre y lo que debe ser. Su influencia determina en gran parte la mirada que las comunidades tienen sobre sí mismas. Así que ratificamos la responsabilidad del mundo académico al configurar el "espejo" que pone ante las poblaciones, un espejo hecho con intereses y sesgos ideológicos, que velan más por el mundo propio que por aquel que dicen estudiar. La colonialidad epistémica en la región es una realidad imperante que necesita ser removida, o cuando menos, cuestionada.

Las misiones de la Sierra Gorda se levantan en la actualidad fundamentalmente como monumentos históricos, "documentos invaluable" que atestiguan un momento histórico, y no como simples antigüedades o iglesias para uso exclusivo de actividad religiosa. La autoridad académica les ha otorgado un significado por encima de lo que las poblaciones perciben, haciendo que este conocimiento se entienda como algo que solo proporciona un bien económico. En ese sentido, para el poblador promedio, el significado histórico, artístico y arquitectónico de los conjuntos no tiene impacto en su vida cotidiana, salvo por las modificaciones que el turismo ha introducido.

La categoría "barroco mestizo" ejemplifica esto, pues es un término plenamente justificado por especialistas a partir de la morfología arquitectónica, pero ajeno a los pobladores. Si el estilo "barroco" llegó o fue reinterpretado, o si hubo fusión cultural, no forma parte de su horizonte de vida. Son preocupaciones académicas que no se encuentran dentro de la vida de los pueblos serranos. Sin embargo, ello no implica que no tengan impacto en la percepción y significación de los usuarios o en la forma en que han incorporado la narrativa "oficial" difundida en medios locales; más aún, en cómo deben modificar su forma de vida para adecuarse a un significado que no emerge de las condiciones mismas de la sierra.

Podríamos cerrar el análisis del presente de las misiones argumentando que el pasado de la región ha sido producido exclusivamente por ese sesgo académico; pero ello sería incompleto. Existe también la memoria oral y las prácticas

tradicionales que tejen ese mismo pasado. El problema es que estas son reinterpretadas por las investigaciones académicas, convertidas en productos narrativos intelectualizados que tienen como meta definir el sistema biocultural de la Sierra Gorda. La memoria y la tradición solo pueden mantenerse como tales si se alejan de esta intelectualización, que no puede comprenderlas desde sus instrumentos teóricos y metodológicos. Al ser absorbidas por el análisis teórico, conllevan siempre distorsiones que es importante tener en cuenta. Solo entablando un diálogo simétrico sería posible que ambas interactuaran sin el dominio del conocimiento formal.

Con este esbozo del presente del presente, podemos entablar una interacción con el pasado de ese mismo presente, construido desde el índice que este análisis arroja. No se trata de tomar cualquier "pasado" —por ejemplo, el escrito en la historiografía—, sino de configurar uno a partir de los aspectos diagnosticados en ese presente. Así, por ejemplo, podemos tomar el turismo —sin aparente continuidad con el siglo XVIII— e indagar las razones que han hecho de la sierra un lugar promovido desde ese interés económico. Como no encontraremos una causa directa en lo escrito sobre las misiones —fenómeno multifactorial que alude a aspectos externos—, interactuamos con la historiografía, revisando los relatos que, en correspondencia con la *narrativa del mestizaje* impulsada por el Estado mexicano, atizaron la idea de un "estilo" arquitectónico que habla del "ser mexicano". O cómo esa historiografía ha sublevado la figura de Junípero Serra para destacar su presencia y lograr interés religioso, alimentando el flujo turístico cultural y las transformaciones ecológicas y económicas requeridas.

Si buscamos construir un *relato histórico* de la arquitectura misional que descolonice su historiografía mediante una historia alternativa, no podemos dejar de lado la crítica política, que cuestiona la forma misma de la historiografía y los sesgos que la han configurado. Un análisis que parta de lo concreto y no de preconcepciones o *narrativas* abstractas que obliteran aspectos para forzar congruencia histórica; consideramos por tanto que esta es la única forma de construir un *relato histórico* arquitectónico que prescinda del sesgo colonial.

Además, no debemos soslayar la "universalidad concreta" de los conjuntos misionales. Si hemos insistido en el análisis concreto en lugar de abstracciones narrativas producidas por la "operación sintética", podemos apelar tanto a la teoría de las "cuatro causas" de Aristóteles como al esquema de proceso de diseño que utiliza la propia Universidad Autónoma Metropolitana. En ambos existe una idea procesual —no seriada ni continua— estructurada para identificar la instancia en la que se está (en el presente de un cierto proceso) y que puede explicar algún aspecto en el proceso de diseño.

Además, ambos ofrecen la posibilidad de mirar desde una perspectiva dialéctica, donde cada fase entra en relación con las demás, formando un proceso de interacción y negación perenne que produce al objeto de diseño mismo como una entidad en constante transformación. Se trata de un verdadero "nodo relacional" que interactúa consigo mismo en distintas etapas, poniendo en tensión el análisis concreto con la narratividad abstracta. En el esquema de diseño de la UAM por ejemplo, las etapas de prefiguración y figuración son procesos abstractos, de síntesis y diversificación, que interactúan con las etapas de concreción: configuración y refiguración. Lo mismo en la teoría aristotélica de las "cuatro causas", donde dos son de abstracción (causa formal y causa final) y dos de concreción (causa material y causa eficiente). La interacción entre ellas —cada una contenida en la otra— habla del proceso dialéctico donde el análisis concreto se relaciona con el abstracto, produciendo un objeto cuya "universalidad concreta" puede desplegarse.

El espacio arquitectónico de las cinco misiones, como "nodo relacional" singular en el horizonte arquitectónico nacional e internacional, se proyecta hacia una dimensión verdaderamente "universal". En su particularidad, las misiones son un modelo de cómo interactúan actores diversos, cómo se mezclan y repelen significados heterogéneos: así, lo religioso que late con fuerza propia, es impactado por el turismo o por la investigación académica; los eventos culturales que opacan el interés histórico e incluso a las actividades religiosas; la vida cotidiana que parece congelada, pero que termina subsumiendo a cualquier otra esfera.

Todas estas interacciones y yuxtaposiciones sintagmáticas no evitan estar marcadas por el colonialismo que contribuyen a producir; un colonialismo que ha dejado atrás la evangelización o el adoctrinamiento, y ha sido sustituido por la mercantilización del patrimonio y los recursos naturales. Este factor es parte de la singularidad actual de las misiones, pues impacta el modo de vida tradicional que intenta mantener sus vetas más marcadas.

En consecuencia, la perspectiva que proponemos permite comprender que hoy las misiones continúan siendo producciones determinadas por una relación de poder asimétrica —la historiografía académica y la economía de la modernidad capitalista contra la vida de los pueblos—, a partir de la cual debemos buscar en el pasado el origen y trayectoria de ese estatuto para develarlo y descolonizarlo.

Sabemos que la explotación, la desigualdad y el abuso fueron el contexto histórico bajo el cual se fundaron y desarrollaron las misiones, pero ello no ha cesado por mucho que la historiografía intente persuadirnos de que eso ya quedó en el pasado, porque en realidad está "atrapado" en el punto de la línea de tiempo de la modernidad capitalista. Enfatizar que los procesos sociales, económicos y culturales conservan ese hálito neocolonial debe hacerse precisamente desde la academia y desde su posibilidad de autocrítica, justo porque vale la pena subrayar la importancia que tiene desarticular las *narrativas* que construyen el pasado. Así que más que pretender llegar a la "verdad", se pretende colocarlas en una condición de tesis que les permita entrar en el juego dialéctico.

Conclusiones

En este capítulo final hemos llevado la dialéctica “alterativa” hasta sus últimas consecuencias teóricas y metodológicas, demostrando que no solo es una herramienta de deconstrucción de narrativas coloniales, sino que también permite reconceptualizar el Barroco y la propia práctica historiográfica desde una perspectiva verdaderamente “universal concreta”.

Frente a la concepción tradicional del Barroco como un “estilo” antitético —reactivo al clasicismo renacentista y a la Reforma—, hemos propuesto entenderlo como un fenómeno de auto-determinación plástica, siguiendo a Malabou. El Barroco no es entonces una esencia abstracta que desciende a las particularidades, sino que emerge desde ellas: la “universalidad concreta” no se alcanza comparando variantes locales con un modelo europeo, sino reconociendo que cada objeto arquitectónico —como las misiones de la Sierra Gorda— contiene en su propia singularidad la tensión entre lo particular y lo universal. El “rasgo barroco” es precisamente la manifestación de esa tensión: una yuxtaposición de sintagmas espacio-temporales que resiste toda síntesis unificadora. Por ello, el Barroco no puede definirse por características formales (abigarramiento, contraste, saturación), sino que solo puede ser “señalado” en cada caso concreto, en su capacidad para mantener abierta la contradicción.

En segundo lugar, hemos abordado el problema del *relato histórico* decolonial. La colonialidad de la historiografía arquitectónica radica en su pretensión de universalidad objetiva y unívoca, lograda mediante la “operación sintética” que encapsula al objeto y elimina su multiplicidad. Para superarla, proponemos una crítica historiográfica entendida como diálogo dialéctico con el corpus existente —no como simple “estado de la cuestión”, sino como interpelación, cuestionamiento y reformulación—. Solo así el relato puede alcanzar su propia “universalidad concreta”, siendo consciente de su historicidad y de su posición en el presente.

Para ello hemos realizado el análisis del presente de las misiones —a través de cuatro dinámicas yuxtapuestas: social, religiosa, turística y académica— el cual ha mostrado que el pasado no es algo cerrado y lejano, sino que es producido activamente desde el “aquí” y el “ahora”. La declaratoria de la UNESCO, el turismo

cultural, las investigaciones académicas y la memoria oral coexisten en tensión, resignificando constantemente los conjuntos misionales. Por lo tanto, la historiografía tradicional, al privilegiar narrativas como el “barroco mestizo” o la autoría de Serra, ha contribuido a un “extrañamiento” patrimonial que aleja a las comunidades de su propio pasado. Frente a ello, la dialéctica “alterativa” nos invita a construir relatos que partan de lo concreto, que integren la crítica política y que reconozcan la heterogeneidad irreductible de todo “objeto” arquitectónico.

En definitiva, las misiones de la Sierra Gorda no son monumentos congelados ni documentos de una identidad nacional mestiza. Son “nodos relacionales” donde el pasado colonial y el presente neocolonial —la explotación, la resistencia, la resignificación, la mercantilización— se pliegan unos sobre otros sin resolverse. El “rasgo barroco” es el nombre de ese pliegue. Y la dialéctica “alterativa”, la perspectiva que nos permite habitarlo críticamente.

a) Sobre la academia

Si los “objetos” arquitectónicos no tuvieran una historia escrita, sin duda su diversidad narrativa podría develarse con menor complejidad. Pero incluso así, y dada la forma en que los espacios públicos y/o privados terminan incorporados al sentido común, no consideramos que ello podría ser tan sencillo. Tener conciencia de que un espacio impone una conducta o que su morfología reproduce la forma de un orden social, no es precisamente algo que se genere simplemente con detenerse frente al “objeto”, pues no olvidemos que desde hace cuando menos un siglo y medio, ello ha sido velado por completo por la apreciación estética, única narrativa con la que parece contar ese “objeto” en nuestros días. Pero más allá de ello, será importante recordar, que “detrás” de sus disposiciones y despliegues, se encuentra una configuración que es fundamentalmente política, pues son las relaciones entre sus actores —constructores, propietarios, inversores y usuarios— los que determinan el sentido de esa configuración.

Sin embargo, esas relaciones no quedan aparentemente grabadas en la piedra o en el mortero. Si una determinada forma política la determinó, con el tiempo, serán otras las que reconfiguren incluso su sentido original. O, dicho de otro modo, nunca un edificio significa lo mismo para las diferentes sociedades que lo experimentan, incluso con las continuidades implícitas. Y tal vez, si sólo dependiéramos de ello, un simple recuento de esa historia sería suficiente para dar cuenta de lo que Hippolyte Taine pretendía. Pero contrario a este esquematismo positivista, la historiografía — en este caso entendida como historia escrita— añadió un componente más: el conocimiento académico que de alguna manera terminó ocultando las “otras” relaciones políticas que el propio “objeto” iba acumulando.

En efecto, la relación política entre el mundo académico y el grueso de la población, los usuarios y constructores en última instancia, ha sido de un domino avasallador en el que todos los significados que estos últimos elaboran sobre un edificio determinado, quedan sepultados a la luz del análisis teórico o de la investigación histórica que realizan los primeros. Y aún peor es que estas significaciones y resignificaciones se hacen bajo el inevitable influjo de este conocimiento que parece

incuestionable y completamente determinante. El dominio de la academia sobre el saber popular y cotidiano de los edificios, se hace a través de la teoría y de la historia de la arquitectura, pues en esta formalización puede ponerse el punto final a toda reformulación política que los usuarios legos pudieran pretender.

Las misiones de la Sierra Gorda fueron declaradas Patrimonio de la Humanidad no porque sean los pivotes de la vida social o religiosa de los pueblos, sino por el valor histórico, estético y artístico que la academia ha vertido en ellos, por lo tanto, no es complicado probar hasta qué punto su influencia y dominio ejercen un verdadero poder político sobre las comunidades que viven y experimentan sus edificios “históricos”. Pero si fuera sencillo revertir esta asimétrica relación, creemos que hace tiempo se hubiera hecho, y la ceguera de la propia academia, su negación a reconocer los saberes que están más allá de su control, por un lado, y la devoción que se ha inoculado en la población ante este conocimiento, casi hacen imposible que otros significados y valores puedan interactuar con ellos. Así que sólo desde dentro, desde la propia lógica académica, será posible llamar la atención sobre una relación engañosa que muchas veces se monta sobre el discurso de lo popular o del bien social para mantener el privilegio elitista al que este gremio está acostumbrado.

Entonces, si el conocimiento histórico que la academia arquitectónica ha producido no ha bajado a las poblaciones, no es porque les falte “educación” e interés, sino antes que nada, por el elitismo que este conocimiento produce en un país de tanta desigualdad social y por el limitado acceso que la mayoría de la población tiene a él. Así, dentro de la larga serie de prácticas coloniales normalizadas que se siguen desplegando sin mayor obstáculo en prácticamente todos los rubros de la actividad social, quienes tuvimos oportunidad de ingresar a ese espacio, formamos tácitamente un circuito cerrado que difícilmente cuestionamos; al contrario, la preservación del prestigio y del poder que la actividad intelectual produce, sigue siendo el eje de las acciones de ese núcleo.

En este sentido es que vale la pena cuestionar la forma en que se produce la reflexión y el análisis académico, los sesgos coloniales que contiene, y los filtros que la mayoría de las veces —sin una conciencia explícita— vierte sobre la

selección y el examen de sus objetos de estudio. Develar por lo tanto los sesgos coloniales que en disciplinas como la arquitectura, aún permanecen, es responsabilidad de la propia academia, por mucho que en el camino vea sus privilegios perder y su poder político disminuir. A cambio, las poblaciones en verdad podrán entrar en él y compartir sus propias reflexiones para tener una relación simétrica que verdaderamente pueda enriquecer ese saber.

b) Sobre el análisis concreto

No sólo en la historiografía de las misiones de la Sierra Gorda ha ocurrido; existe en el gremio de historiadores de la arquitectura una cierta debilidad por el análisis abstracto, esto es, partir de preconcepciones y vaciarlas sobre lo que se considera digno de análisis. Como puede atestiguarse en la historiografía que revisamos, las preconcepciones o en realidad, *narrativas*, no son sólo disciplinares; se trata sobre todo de subjetividades políticas, religiosas o éticas, las cuales condicionan los axiomas desde los que parten para construir el *relato histórico*.

No ha sido recurrente manifestar la posición desde la que se parte o las creencias que determinan incluso la selección del objeto de estudio. Sin duda, el temor hacia la desacreditación académica que critica con severidad toda incorporación subjetiva, es vigente. Pero tras el ideal de la objetividad o de una supuesta neutralidad que garantizaría la verdad concreta, verídica e incuestionable, el historiador veta cualquier señal de subjetividad que pudiera afectar su juicio; y aunque de hecho así termine siendo porque no existe forma de escapar de sí, la ilusión de construir un *relato histórico* objetivo termina distorsionado por las *narrativas* que condicionan ese mismo análisis.

Conforme avanzamos en la investigación, descubrimos que muchos historiadores en arquitectura recurren a las determinaciones históricas para justificar de algún modo la importancia del análisis, dejando supuestamente a un lado, toda motivación e interés personal. El análisis concreto debe incluir la perspectiva del historiador, porque este es un ser histórico que incluso, siendo extemporáneo al objeto, queda atado a él como parte de su historia, como parte del entramado de significaciones

que este es, y como tal, debe ser en la medida de lo posible, explícita, para poder delimitar con exactitud el lugar desde el que se mira. Si bien la principal objeción es que así el *relato* pasaría automáticamente al ámbito de la literatura, nosotros consideramos que al menos, en arquitectura, ello es imposible de que ocurra porque la relación con el objeto es fundamental y es inocuo un trabajo que pudiera prescindir de él. Lo interesante es que cada *relato* construido desde la singularidad del historiador, permite que el objeto alcance la “universalidad concreta” que demanda su propia existencia como “nodo relacional”.

c) Sobre la dialéctica

Desde ahí, afirmamos entonces, que son muchas las *narrativas* coloniales que aún están vigentes en la historia y en la teoría de la arquitectura; tanto en la consistencia de su material, esto es, en el conocimiento que han producido y reproducido, como en las preconcepciones y axiomas de los propios historiadores. Y como podrá inferirse, a partir de lo que hemos expuesto y analizado, no existe un método o metodología, un instrumento o manual operativo, que pudiera utilizarse para erradicar este lastre. Lo que queda entonces, son ciertas direcciones, recomendaciones quizá, que eventualmente pudieran ser replanteadas y cuestionadas.

En este sentido, decidimos reutilizar la dialéctica como perspectiva de análisis, sobre todo porque ahí también hubo que reformular las formas en que el gremio arquitectónico la ha entendido y utilizado. Conforme avanzamos en su replanteamiento y en la perspectiva que nos abría, fuimos constatando su enorme potencial para descolonizar muchos de los parámetros hoy incuestionables de la historiografía, siendo el principal, la relación que el historiador entabla con su objeto de estudio a través de las *narrativas*.

Pero además, la dialéctica —en su concepción decolonial que hemos denominado “alterativa”— ha sido una perspectiva muy valiosa para comprender el fenómeno que los historiadores han denominado “barroco novohispano”, una morfología o “estilo” sobre el que se ha derramado demasiada tinta y donde sólo en apariencia

parecía que todo estaba dicho; la dialéctica nos permitió entender que en realidad esta arquitectura ha sido tratada en su pura formalidad —justificándola por su contexto histórico— y obliterando no sin intencionalidad, que se trata de producciones que han sido analizadas a modo para construir una identidad nacional que a la luz del siglo XXI es completamente cuestionable. Lo que se ha denominado arquitectura “barroca mestiza”, que desde la perspectiva dialéctica ya vimos que puede mirarse como una simplificación que se pretende fija y unívoca, debe cambiar su estatuto para convertirse en una arquitectura que signifique mucho más para los pueblos y las comunidades que la habitan; que deje de ser un objeto disecado para ser consumido por el turismo cultural. Creemos, por tanto, que la dialéctica sigue siendo una valiosa perspectiva de análisis para la teoría y la historia de la arquitectura.

d) Sobre el “rasgo barroco”

Lo que decidimos llamar “rasgo barroco”, y tal como lo expusimos en la introducción, no sólo apunta hacia el “objeto” arquitectónico como entidad aislada, sino que se extiende a toda saturación *relacional* que de alguna manera le contextualiza. No hablamos por tanto de una serie de características que deben presentarse para poder identificarlo. La postulación se hace en efecto, desde una materialidad tangible, pero no es esta la que deba exigir nuestra atención, ya que se trata sólo de un índice, de aquello que nos indica que “detrás” de ella se localiza toda una plétora de relaciones activas. En ese sentido encontramos tres aspectos que nos permiten amplificar la consistencia de ese rasgo:

El primero, y que emerge en la propia arquitectura de las misiones de la Sierra Gorda, señala inexorablemente que ahí no existió ningún sincretismo o mezcla superficial, sino una interacción profunda que ha transformado a todas las culturas involucradas sin que ninguna sea completamente dominante o estática. Por ejemplo, en la forma general de las iglesias en la sierra, podemos observar que si bien su línea general proviene del esquema espacial cristiano-europeo, no se pueden negar los elementos que obligaron a los mismos frailes a modificar la forma

del ritual. Las capillas posas, son un elemento que aparece en la Nueva España — no exclusivo de la sierra— y que se corresponde con la lógica de peregrinación prehispánica y con la concepción abierta del espacio litúrgico. Las fachadas mismas transmiten su mensaje hacia el exterior, y la misa, que en la sierra se daba en idioma *pame*, evidencian un proceso de interacción e interpelación que nos arroja a reconocer que aquí no hubo *mestizaje*, sino una tensión intercultural que no ha dejado de fluir desde entonces, además de que las formas culturales que coexistieron fueron reformuladas en su propia continuidad.

El segundo aspecto, es que no hay resultado definitivo de esta dinámica de intercambio; no puede predecirse ni planificarse hacia dónde va —o hacia dónde iba todo ello en el momento de la implementación de las misiones— algo que puede constatar en la instauración de los edificios. A pesar de que los frailes tenían un objetivo, nunca supieron con certeza hacia a dónde conduciría su esfuerzo, pues en muchos casos se logró imponer el credo religioso, mientras que, en otros, la adaptación a este fue un simple pretexto para conseguir las condiciones de vida más elementales. Incluso lo que a nivel social se produjo, no era algo que pudiera preverse, pues de hecho existieron conflictos que se extendieron no sólo al mundo de vida de los *pames*, sino hacia los asentamientos españoles adyacentes que no estaban de acuerdo en la repartición de la tierra. El resultado de todas estas interacciones inscritas incluso en relaciones de poder asimétricas, produjeron una cultura abierta y fluida, que contrasta con otros modelos en los que la asimilación cultural sí fue completa.

El tercer aspecto es sin duda la heterogeneidad de los elementos desplegados y/o materializados, la cual es evidente en la morfología de las misiones mismas. Sencillamente ni la construcción de las iglesias ni el programa de evangelización pudo evitar encajarse de una manera pura como lo deseaban los frailes y los representantes de la Corona. Las diferentes culturas mesoamericanas no lo aceptaron, a pesar de que muchos elementos culturales fueron incorporados forzosamente o no, dentro de su matriz cultural. Elementos tecnológicos, costumbres sociales, modos de ver el mundo, formas de practicar la religión o de configurar el espacio. Al final, creemos que la forma en que se produjo la sociedad

colonial no fue como la “leyenda rosa” quiere interpretarlo, esto es, como una sociedad que adoptó sin problemas las formas “civilizadas” de la cultura hispana; fue, por el contrario, un producto de la interpelación y de la resistencia que transformó, rechazó, reconfiguró y reinterpretó los elementos culturales que pretendían imponerse. Ahí nunca hubo uniformidad, sino una multiplicidad que cada día se extiende más.

Y si como mencionamos a lo largo del trabajo, el *mestizo* tuvo que crear al *indio* para definirse, el enfoque de la dialéctica “alterativa” enfatiza que las identidades no son algo fijo y estático, sino que son *relacionales*, es decir, identidades que se forman en la interacción con el otro sin perder la riqueza de sus particularidades. El ejercicio iconográfico que hoy puede leerse en las portadas de las iglesias de la Sierra Gorda, atestigua justamente una interacción que siendo lo que se es, acepta que existe un “otro” diferente a pesar de que lo que debió haberse plasmado era la idea pura de la religión católica como la pensaban los franciscanos. ¿Por qué entonces admitieron símbolos ajenos o reinterpretaciones que de alguna manera podrían ser vistas como un reconocimiento al paganismo *pame*? Consideramos que más que una resignación o una aceptación del universo espiritual chichimeca, los frailes supieron que la imposición de un marco de sentido, de una religión o de una escatología era simplemente imposible, y que como lo atestiguan los informes que los mismos frailes escribieron, tuvieron que reconocerse como parte de un proceso imprevisible. El fraile sólo tenía sentido como tal en la medida en que reconociera que frente a él se paraba un “otro” que paradójicamente era él mismo. Hasta qué punto esa diferencia se pensaba en términos “universales”, es algo imposible de saber, pero podemos imaginar que Junípero Serra, siendo lector de De las Casas y representante de la Inquisición, debía reconocer que los *pames* efectivamente eran seres humanos con una cultura distinta.

Así que esta última idea nos conecta con el concepto desarrollado por el filósofo francés Edouard Glissant (2017), quien, en su *Poética de la relación*, plantea que la diversidad y la multiplicidad son esenciales para contrarrestar la lógica homogénea que la modernidad capitalista busca imponer a todas las culturas. A cambio, Glissant propone que las formas culturales deben concebirse como “abiertas” para aceptar

y vincularse con dicha multiplicidad. En este sentido, nosotros consideramos que más que “sermones visuales” o mensajes simbólicos ideológicos, tanto la iconografía de las fachadas como la configuración espacial, son testimonios de la apertura que todos los que han participado en ese “nodo relacional” espacio-temporal, han tenido. Desde luego, esta apertura —agregamos nosotros—, es mucho más consistente en momentos de intensidad opresiva y en tiempos donde existe una profunda crisis social, política y/o económica que presiona buscando la uniformización, es decir, el sometimiento de las distintas formas bio-culturales.

Si a la modernidad capitalista no se le escapa hoy ninguna región del orbe, diremos que, en la Sierra Gorda, se trata de tan sólo una fuerza económico-política que se suma a la larga historia de opresiones e intercambios culturales que ahí han tenido lugar. Siendo un área que por su impenetrabilidad marcó una delimitante tácita entre las sociedades asentadas en el altiplano y los grupos de cazadores-recolectores, con el proceso de colonización y evangelización, la sierra se convirtió en una región en donde se llevarían a cabo intercambios de todo tipo sin que se impusiera una sola forma dominante. Desde luego, los habitares sedentarios y la institucionalización religiosa fueron paulatinamente tomando su lugar, pero no exentos de variantes que los pobladores serranos incorporaron para resistir el inexorable avance colonial.

Todas estas características son vigentes en el proceso social de la región, en sus interacciones y formas de incorporarse a la lógica estatal y económica del capitalismo tardío. De hecho, a la fecha, y con los migrantes que vuelven cada año trayendo consigo las formas culturales del norte global, el fenómeno de *criollización* se ha vuelto una norma, y la sierra se convierte así, en un lugar en el que es posible integrar muchas formas de pensamiento:

“Cuando llega la *tacuachada* a Jalpan en diciembre, comienza un tiempo excepcional. La vida diaria se convierte en reencuentro, en fiesta, en comercio, en ocio, en paseos, en conflicto, etc. Pero cuando los migrantes se regresan a Estados Unidos en enero, la cultura de la migración —como entramado de símbolos y significados que no respeta fronteras geopolíticas—, y los imaginarios que forman parte de ésta, prevalecen en Jalpan. Cuando ellos se van, la vida continúa, la

cotidianeidad retoma el curso de los días sin visitantes, y es justamente en ese tiempo y en ese espacio que se pueden aprehender tanto las sutilezas, como la profundidad con que ha permeado la experiencia y la historia de la migración en esta comunidad; porque es en el transcurrir de la vida diaria que se crean y se reproducen sentidos y valoraciones de, en este caso, la experiencia migratoria.” (Cruz de Echeverría, 2014, pg. 47-48)

Referencias

- Adorno, T. (1984).** *Dialéctica negativa* (Reimpresión). Taurus Ediciones.
- Alcántara de Bazdresch, R. (2009).** Las yeserías en el Museo de las Artes Populares. *Estudios Jaliscienses*, 77, 50–59.
- Alcántara-G, M. (2004).** *Las misiones franciscanas de fray Junípero Serra* (Primera). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Álvarez Icaza Longoria, M. T. (2015).** Indios y misioneros en el noreste de la Sierra Gorda durante la época colonial. Fondo Editorial de Querétaro.
- .Ángeles, J. (1993).** *Pintura novohispana del siglo XVI*. UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Arriarán, S. (1997).** Filosofía de la posmodernidad. Crítica a la modernidad desde América Latina. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Aspe Armella, V. (2014).** Las disertaciones de Clavijero y su supuesta disputa en contra de los ilustrados europeos. *Metafísica y Persona*, 12, 185–209.
- Ávila Ávila, V. Ma., & López Ridaura, C. (2020).** *El concepto de idolatría en el arzobispado de México*. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, 41(164), 45–67. <https://doi.org/10.24901/rehs.v41i164.747>.
- Badiou, A. (1999).** *El ser y el acontecimiento*. Ediciones Manantial.
- Bahena Aréchiga, M. (2019).** Temas y aspectos comunes en la historiografía mexicana de la segunda mitad del siglo XIX. *Notas históricas y geográficas*, 65–89.
- Bailey, A. (2010).** *The Andean Hybrid Baroque. Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru*. University of Notre Dame Press.
- Bargellini, C. (1991).** La arquitectura de la plata: Iglesias monumentales del centro-norte de México, 1640-1750. UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Baudelaire, C. (2021).** *El pintor de la vida moderna*. Alianza Editorial.
- BBC News. (2016, febrero 13).** *El polémico legado de Henry Kissinger que sigue causando controversia en EE.UU.*

https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/02/160212_polemico_legado_henry_kis_singer_controversia_eeuu_bm

Benjamin, W. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (Primera). Editorial Itaca.

----- **(2008).** *Tesis sobre la Historia* (Primera). Itaca.

Berman, M. (2011). Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad (Segunda). Siglo XXI.

Bilbeny, N. (2022). Moral barroca. Pasado y presente de una gran soledad. (Primera). Anagrama.

Bonfil Batalla, G. (1972). El concepto de indio en América: Una categoría de la situación colonial. *Anales de Antropología*, 9, 105–124.

Braniff, B. (2006). *La arquitectura de Mesoamérica y de la Gran Chichimeca* [Tesis de doctorado]. Universidad Nacional Autónoma de México.

Cabello Pérez, F. (1989). La portada retablo en el siglo XVIII en Hispanoamérica. *Mayurqa*, 22, 705–718.

Carpentier, A. (1996). *La ciudad de las columnas*. *Revista PH*, 14, 104–109.

----- **(1976).** *Lo barroco y lo real maravilloso*. Conferencia dictada en el Ateneo de Caracas.

Castro-Gómez, S., & Grosfoguel, R. (2007). El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Siglo del Hombre.

Casullo, N. (2004). *El debate modernidad-posmodernidad*. Retórica Ediciones.

Cavalli-Sforza, L. (1997). *Genes, pueblos y lenguas*. Crítica.

Chakrabarty, D. (2002). Viviendas de la modernidad: Ensayos en la estela de los estudios subalternos. University of Chicago Press.

Chanfón, C. (1986). *La catedral de San Salvador. El gran proyecto de Don Vasco de Quiroga*. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XIII (46), 41–62.

----- **(1997).** *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos: Vol. II*. Fondo de Cultura Económica.

Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Gedisa Editorial

Clavijero, F. X. (2003). *Historia Antigua de México*. Porrúa.

Cooper, F., & Stoler, A. L. (1997). Tensiones del imperio: Culturas coloniales en un mundo burgués (Primera). University of California Press.

Covarrubias Francisco, & Ortiz Lajous, J. (1985). *Las misiones de Sierra Gorda*. Gobierno del Estado de Querétaro.

Cruz de Echeverría Loebell, S. (2014). *El norte en la mira: Imaginarios y cultura de migración en Jalpan de Serra, Querétaro* [Maestría en Estudios Culturales]. El Colegio de la Frontera Norte.

Cruz Rangel, J. A. (2006). Las cofradías indígenas en el siglo XVIII, un sistema colonial de poder, resistencia, y exacción. El caso de Chimalhuacan Atenco. *Dimensión Antropológica*, 36(13), 93–132.

De Anda, Enrique X. (2013). *Historia de la arquitectura mexicana*. (Tercera). Gustavo Gilli.

De Pauw, C. (2020). *De la degeneración de los animales y los hombres en el Nuevo Mundo*. En *Textos fundamentales de la polémica sobre el Nuevo Mundo* (pp. 145–170). Editorial Univesitaria.

Díaz Ramírez, F. (1977). *Las misiones de Fray Junípero Serra* (Segunda). Gobierno del Estado.

Dussel, E. (1994). *1492: El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*. UMSA. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Plural Editores.

----- (2000). Europa, modernidad y eurocentrismo. En *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 24–33). CLACSO. http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100708040738/4_dussel.pdf

----- (2007). *Política de la liberación. Historia mundial y crítica: Vol. I*. Trotta.

Echeverría, B. (2003). *Arte y Utopía*. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Primera, pp. 9–28). Itaca.

----- (2009). *¿Qué es la modernidad?* (Primera). Universidad Nacional Autónoma de México.

----- (2011). *La modernidad de lo barroco* (Segunda). Ediciones ERA.

- Egbers, V., & Kamleithner, C. (2024).** *Architectures of Colonialism Constructed Histories, Conflicting Memories.* (Primera). Birkhäuser.
- Enciso González, J. (2017).** *Jalpan de Serra, Querétaro. Un pueblo mágico en la Sierra Gorda.* En *Pueblos Mágicos. Una visión interdisciplinaria: Vol. III* (pp. 211–230). UAM/UNAM/Facultad de Arquitectura.
- Feltz, B. (2003).** *Ciencias, Modernidades, Culturas.* BROCAR. Cuadernos de Investigación Histórica, 27, 115–128.
- Ferguson, N. (2011).** *Imperio: Cómo Gran Bretaña hizo el mundo moderno* (Tercera). DEBATE.
- Fernández, M. (1976).** *Historia del concepto de “Arte Tequitqui”.* Universidad Nacional Autónoma de México.
- Flores Guerrero, R. (1956).** *El barroco popular de Texcoco.* Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, VI(24), 35–51.
- Florescano, E. (2000).** *La época de las reformas borbónicas y el crecimiento económico (1750-1808).* En *Historia General de México* (Décima segunda reimpresión, pp. 365–430). El Colegio de México.
- Fontana, M. C. (2009).** *La conversión del churrigueresco en estilo nacional mexicano.* En *Arquitectura escrita: Doscientos años de arquitectura mexicana* (Primera, pp. 51–63). CONACULTA.
- Foucault, M. (2020).** *Las palabras y las cosas* (segunda). Siglo XXI.
- Galaviz de Capdevielle, M. E. (1971).** *Descripción y pacificación de la Sierra Gorda.* Estudios de Historia Novohispana, 4, 113–149.
- Gandler, S. (2015).** *Marxismo crítico en México: Adolfo Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría* (Segunda reimpresión). Fondo de Cultura Económica.
- García Canclini, N. (1990).** *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Editorial Grijalbo.
- García Gómez, N. (2012).** *Trazo de las bóvedas de nervaduras mexicanas del Siglo XVI.* *Revista de Arquitectura*, 14(1), 106–115.
- García Valencia, C. (1992).** *La conservación de argamasa en la capilla de " la conchita ".* Cuadernos de arquitectura virreinal, 12, 115–121.

- Gasparini, G. (1980).** *La arquitectura barroca latinoamericana: Una persuasiva retórica provincial*. Simposium internacional sobre el barroco latinoamericano. Instituto Italo-Latino Americano. Roma, Italia, 21-24 abril, 1980. [Nuestra América - Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos., 1(3), 37–47.
- Geiger, M. (1959).** *The Life and Times of Fray Junípero Serra*. Academy of American Franciscan History.
- Gialdi, S. (2024, mayo 5).** *Fundamentos filosóficos franciscanos de justicia, paz y ecología*. Mercabá.
<https://www.mercaba.org/K/Ecologia/fundamentos%20ecologia.htm>
- Gisbert, T. (1985).** *Arquitectura andina, 1530-1830: Historia y análisis*. Don Bosco.
- Glissant, É. (2017).** *Poética de la relación*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Gobierno del Estado de Querétaro. (2001).** Expediente Técnico para la Postulación de Las Misiones Franciscanas de la Sierra Gorda como Patrimonio Cultural de la Humanidad, UNESCO. Gobierno del Estado de Querétaro.
- Gómez Canedo, L. (2011).** *Sierra Gorda. Un típico enclave misional en el centro de México (siglos XVII-XVIII)* (Segunda). Instituto Queretano para la Cultura y las Artes.
- Gómez Martínez, J. (1997).** *Historicismos de la arquitectura barroca novohispana* (Primera). Universidad Iberoamericana.
- González Casanova, P. (2006).** *El colonialismo interno*. En *Sociología de la explotación* (Primera, pp. 185–205). CLACSO.
- González-Varas Ibañez, I. (2014).** *Las ruinas de la memoria. Ideas y conceptos para una (im)posible teoría del patrimonio cultural* (Primera). Siglo XXI.
- Gres Chávez, P. (2021).** *Sobre la dialéctica contemporánea: Concepto, ontología y capacidad crítica*. Revista de Humanidades de Valparaíso, 18, 151–171.
- Gruzinski, S. (2000).** *El pensamiento mestizo*. Editorial Paidós.
- **(2012).** *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)* (Primera). Fondo de Cultura Económica.
- Guidoni, E. (1989).** *Arquitectura primitiva*. Aguiar/Asuri
- Gustin, M. (1969).** *El barroco en la Sierra Gorda. Misiones franciscanas en el Estado de Querétaro. Siglo XVIII*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

- Habermas, J. (1993).** *El discurso filosófico de la modernidad. (Doce lecciones).* Taurus Humanidades.
- Hackel, S. (2014).** *Junipero Serra: California's Founding Father (Reimpresión).* Hill and Wang.
- Han, B.-C. (2017).** *Shanzhai: El arte de la falsificación y la deconstrucción en chino (Primera).* Caja Negra Editora.
- Harvey, D. (2012).** *La condición posmoderna: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural (Segunda).* Amorrortu editores.
- Hauser, A. (2018).** *Historia social de la literatura y el arte. Desde el rococó hasta la época del cine: Vol. II (Primera).* Penguin Random House.
- **(2023).** *Historia social de la literatura y el arte. Desde la prehistoria hasta el barroco: Vol. I (Primera).* Penguin Random House.
- Hegel, G.W.F. (1966).** *La fenomenología del espíritu.* Fondo de Cultura Económica
- **(2003).** *Lecciones sobre la estética.* Mestas Ediciones.
- Jackson, R. H. (2012).** *The Chichimeca Frontier and the Evangelization of the Sierra Gorda, 1550-1770.* Estudios de Historia Novohispana, 47.
- Kostof, S. (Coord). (1984).** *El arquitecto: Historia de una profesión.* Ediciones Cátedra.
- Kubler, G. (1982).** *Arquitectura mexicana del siglo XVI.* Fondo de Cultura Económica.
- Labarriere, P.J. & Jarczyk, G. (2019).** *Reconocimiento y alteridad. De Kojève á Hegel: 150 ans de pensée hégélienne en France.*
- Lara Cisneros, G. (2002).** *Aculturación religiosa en Sierra Gorda: El Cristo Viejo de Xichú.* Estudios de Historia Novohispana, 27, 59–89.
- Loarca, E. (1984).** *Fray Junípero Serra y sus misiones barrocas del siglo XVIII.* Talleres Gráficos del Gobierno del Estado.
- Lozoya, J. (2010).** *Las manos indígenas de la raza española (Primera).* CONACULTA.
- Luna Quintana, C. (2021).** *El Teatro de virtudes de Sigüenza y Góngora: El desmantelamiento de la tradición y la innovación iconográfica.* Hipogrifo. Revista de

literatura y cultura del Siglo de Oro, 9(1), 1141–1155.
<https://doi.org/10.13035/H.2021.09.01.64>

Maher, G. (2024). *Descolonizar la dialéctica*. Akal Inter Pares.

Malabou, C. (2013). El porvenir de Hegel: Plasticidad, temporalidad, dialéctica (Primera). Palinodia.

Manrique, J. A. (2000). *Del barroco a la Ilustración*. En Historia General de México (pp. 433–488). El Colegio de México.

Marx, K. (2011). *El Capital* (Vigesimonovena reimpresión). Siglo XXI.

Millá Bernad, M. (2025, junio 30). *Colonialismo y arquitectura*. Postcolonial Studies @ Emory.

<https://scholarblogs.emory.edu/postcolonialstudies/2014/06/20/colonialism-and-architecture/>

Miralles Ostos, J. (2001). *Hernán Cortés. Inventor de México* (Primera). Tusquets Editores.

Moebus, A. (2008). *Hibridismo cultural: ¿clave analítica para la comprensión de la modernización latinoamericana? La perspectiva de Néstor García Canclini*. Sociológica, 23(67), 33–49.

Morin, E. (2005). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa Editorial.

Mora Muro, J. I., & Luna Morales, M. (2024). *Religiosidad en la Sierra Gorda. Credos y creencias en Landa de Matamoros en la actualidad*. Revista Ecumene de Ciencias Sociales, 2(8), 29–52.

Moreno de los Arcos, R. (2012). *Los historiadores ilustrados novohispanos*. En Historiografía mexicana: Vol. II (pp. 521–542). UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas.

Moreno Villa, J. (1986). *Lo mexicano en las artes plásticas* (Segunda). Fondo de Cultura Económica.

Moya Olmedo, M. del P. (2013). *Algo viejo, algo nuevo, algo prestado: La construcción de Nueva España en el siglo XVI*. En Actas del Octavo Congreso Nacional de Historia de la Construcción (pp. 747–756). Instituto Juan de Herrera.

Mumford, L. (1992). *Técnica y civilización* (Quinta reimpresión). Alianza Editorial.

Navarrete Linares, F. (2018). *Hacia otra historia de América. Nuevas miradas sobre el cambio cultural y las relaciones interétnicas (Primera reimpresión).* Universidad Nacional Autónoma de México.

Nietzsche, F. (1999). *El crepúsculo de los idolos.* Edicomunicación.

----- **(2003).** *La genealogía de la moral.* Editorial Tecnos.

Ochoa Vega, A. (2024). Los retos de la investigación histórica y crítica de la arquitectura. *Diseño en síntesis*, 71.

O’Gorman, E. (1962). *La Historiografía.* En México: Cincuenta años de revolución. Fondo de Cultura Económica.

Ollman, B. (2023). *La danza de la dialéctica. Pasos en el método de Marx (Primera).* Ediciones Dos Cuadrados.

Palou, F. (1785). Relación histórica de la vida y apostólicas tareas del Venerable Padre Fray Junípero Serra. Alicante Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.

Panofsky, E. (1999). *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico.*

----- **(2003).** *La perspectiva como forma simbólica (Segunda).* Tusquets Editores.

Pappe, S. (2001). *Historiografía crítica. Una reflexión teórica (Primera).* Universidad Autónoma Metropolitana.

Paz, O. (2022). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe (Cuarta. Primera Reimpresión).* Fondo de Cultura Económica.

Picón Salas, M. (1975). *De la conquista a la independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana.* Fondo de Cultura Económica.

Prieto, D. (2006). Las misiones de Fray Junípero en la Sierra Gorda. *Arqueología Mexicana*, XIII(77), 54–61.

Prieto, E. (2024). *Historia de la Historia de la Arquitectura.* Ediciones Asimétricas.

Quesada, E. (1986). *La sierra escondida. Las misiones de Fray Junípero Serra (Primera).* Nacional Financiera.

Quevedo, F. (2023). *La hora de todos y la fortuna con seso.* Independently published.

- Ramírez Casas, U. (2020).** *Los márgenes del orden colonial: La geografía serragordana a través de las anotaciones de autoridades civiles, religiosas y militares (1780-1819).* Revista Pueblos y fronteras digital, 15, 1–27.
- Ramírez, J. G. (1983).** *Misiones de la Sierra Gorda Queretana.* Ediciones del Gobierno Queretano.
- Ratto, C. (2019).** *Arte, retórica visual y estrategias de evangelización en las misiones franciscanas de la Sierra Gorda. Siglo XVIII.* (Primera). Heúresis.
- Real Academia Española. (2023).** *Diccionario de la Lengua Española* (23a ed.). <https://www.rae.es/>
- Reau, M. T. (1991).** *Portadas franciscanas: La decoracion exterior de las iglesias de Mexico en el siglo XVIII : regiones de Texcoco, Toluca, Tepalcingo y Sierra Gorda.* El Colegio Mexiquense : Secretaria de Finanzas.
- Reyes Valerio, C. (2000).** *Arte Indocristiano* (Primera). Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Ricoeur, P. (2022).** *Tiempo y narración* (Primera, Vol. 1). Siglo XXI.
- Ríos Saloma, M. (2025).** *La legalidad de la conquista de la Nueva España en la tradición jurídica hispánica.* Noticonquista. <https://www.noticonquista.unam.mx/amoxtli/2741/2739>
- Rivera Cusicanqui, S. (2018).** *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis.* Tinta Limón.
- Rocha, L. (2019).** *Los starchitects: Entre agendas políticas y prestigio personal.* Código. Arte, Arquitectura y Diseño.
- Rubial García, A. (2012).** *La hagiografía como historiografía.* En *Historiografía mexicana: Vol. Volumen II. La creación de una imagen propia. La tradición española* (pp. 695–712). Instituto de Investigaciones Históricas-U.N.A.M.
- Salazar, G. (2011).** *Caminos y devenir de las historias de la arquitectura en México.* En *La participación de las escuelas de arquitectura en la construcción de la historiografía moderna* (Primera). Universidad Autónoma de Yucatán.
- Schaff, A. (1974).** *Historia y Verdad.* Grijalbo.

- Schneider, R. (2010).** *Rehabilitación, conservación y restauración del templo de Nuestra Señora de la Asunción de Santa María Acapulco, San Luis Potosí.* *Conserva*, 14, 55–79.
- Semo, E. (2019).** *La Conquista. Catástrofe de los pueblos originarios: Vol. II* (Primera). Siglo XXI.
- Sifuentes, M. A., & Acosta, A. (2014).** *Aproximación a la reciente historiografía mexicana de arquitectura.* *Historia Mexicana*, 64(1), 291–349.
- Soria, A. (2014).** *Las cinco misiones franciscanas de la Sierra Gorda de Querétaro siglo XVIII. Patrimonio de la Humanidad.* Minos Tercer Milenio.
- Stavenhagen, R. (1969).** *Las clases sociales en las sociedades agrarias.* Siglo XXI.
- Terán Bonilla, J. A. (2012).** *Arquitectura barroca en Puebla y su influencia andaluza.* Quiroga. *Revista de patrimonio iberoamericano*, 1, 58–70.
- Tournikiotis, P. (2018).** *La historiografía de la arquitectura moderna* (Primera). Reverté.
- Ubidia, A. (1997).** *Modernidad y posmodernidad.* Íconos, 4, 54–59.
- Urbiola Solís, A. E. (2020).** *Procesos de migración y familias transnacionales de la Sierra Queretana, México.* *Revista Internacional de Organizaciones*, 24, 135–158.
- Véjar Pérez-Rubio, C. (2007).** *La espiral del sincretismo* (Primera). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Velarde, S. I. (2008).** *El arte mestizo de la Nueva España.* Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Villaseñor, I. & Aimers, J. (2009).** *Una de cal por las que van de arena: un estudio diacrónico de los estucos de Calakmul y Palenque.* *Estudios de Cultura Maya XXXIII*
- Viramontes, C. (2000).** *De chichimecas, pames y jonaces. Los recolectores-cazadores del semidesierto de Querétaro* (Primera). Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Von Mentz, B. (2010).** *La plata y la conformación de la economía novohispana.* En *Historia Económica General de México. De la colonia a nuestros días* (Primera, pp. 113–141). El Colegio de México.
- Waisman, M. (1993).** *El interior de la Historia.* *Historiografía arquitectónica para uso de Latinoamericanos* (Segunda). ESCALA.

Winckelmann, J. J. (2023). *Historia del Arte de la Antigüedad* (Primera). La Esfera de los Libros.

Wolfflin, H. (1986). *Renacimiento y barroco*. Paidós Iberica Ediciones S.A.

Zermeño, G. (2002). *La cultura moderna de la historia. Una aproximación teórica e historiográfica* (Primera). El Colegio de México.

----- **(2003).** *La historiografía moderna en México: Génesis, continuidad y transformación de una disciplina*. Las instituciones en la historia de México: formas, continuidades y cambios., Monterrey, N.L.

----- **(2005).** *Mestizaje: Arqueología de un arquetipo de la mexicanidad*. Anuario del Instituto de Estudios Históricos Sociales, 20, 43–62.

Zevi, B. (1958). *Saber ver la arquitectura* (Tercera). Poseidón.

Zizek, S. (2006). *Cómo leer a Lacan* (Primera). Editorial Paidós.

----- **(2015).** *Menos que nada. Hegel y la sombra del materialismo dialéctico*. Akal.