

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*EL ALMACÉN DE ZENDEJAS – RODRÍGUEZ ALCONEDO:
LA PINTURA COMO DECLARACIÓN Y ALEGATO*

TESIS
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE
PRESENTA

MARÍA DE LA LUZ ENRÍQUEZ RUBIO

TUTOR: JAIME CUADRIELLO

COMITÉ TUTORIAL: MARIALBA PASTOR
RENATO GONZÁLEZ MELLO

SINODALES: CARLOS VIESCA
MONTSERRAT GALÍ
ROGELIO RUIZ GOMAR
NELLY SIGAUT

MEXICO, CIUDAD UNIVERSITARIA AGOSTO DE 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE GENERAL

PRÓLOGO	7
INTRODUCCIÓN	17
EL ESPACIO Y LA MATERIA	39
1.1 El soporte: Dimensiones y características generales. Estructura y materiales. Análisis de laboratorio	
1.2 Ubicación original. Espacio interior. Una habitación de una casa en una ciudad. ¿Bajos, entresuelo o altos? Primer piso, ¿dónde? Espacio cuidado aunque subastado. Espacio vetado	
1.3 Peripecias: desmembramientos e itinerarios. Segunda ubicación. Desmembramiento e inicio del periplo	
1.4 Integración y reposo	
EL CONTEXTO	129
2.1 La cofradía de san Nicolás Tolentino en Puebla. Los orígenes. Los promotores. La sede. El santo. El trasfondo. Los vínculos: Cofradía piadosa, constructora y caritativa: 15...-1629; cofradía piadosa y de servicio: 1629-1722; cofradía piadosa y mutualista: 1720-1791. El destino compartido. Cofradía y botica: 1791-1809. La quiebra: 1809-1843	
2.2 La farmacia en Puebla en el siglo XVIII. La tradición. Los individuos. La práctica y el negocio. La vigilancia. La autoridad y el autoritarismo	
2.3 Destellos de ilustración. Puebla: 1775-1800. Herencias. Limitaciones. Influencias. La Enciclopedia	
2.4 La colisión. La botánica: nueva ciencia. Mentalidades e intereses. Autonomía y poder. El desenlace	
EL GÉNERO	273
3.1 Las primeras coordenadas. La función. El decoro. Una estancia sagrada y respetable	
3.2 La pintura como medio y como fin. Los discursos pictóricos. Los recursos técnicos	
3.3 La apariencia: ser y no ser. <i>Studiolo</i> . Biombo. Mural	

3.4	Las segundas coordenadas. El estrado. Gabinete u oficina. La corporación. El discurso ideológico como fin y como medio	
3.5	La intersección. Un escenario de poder: el estrado corporativo. Caracterización del género	
LA AUTORÍA		363
4.1	El pintor. Datos y anécdotas. Creaciones, atribuciones y dubitaciones. Tradición. Aprendizaje y estilo. Fortuna crítica	
4.2	El ideólogo. El científico. El boticario. El hermano. El ilustrado. Genio y figura	
LA OBRA		521
5.1	Descripción vs significado	
5.2	<i>El almacén</i> y los tratados. Las emociones. Los espacios	
5.3	Intención y descripción desde la óptica de Palomino. Sección lateral derecha: “Los anfitriones”, “Espacio de emblemas”, “El gabinete”, “El ejercicio de la profesión”. Sección frontal derecha: “Las recreadoras del tiempo”. Sección frontal central: “Los peldaños del ascenso”, “La consigna se introduce”, “Espacio de héroes”, “Los poderes celestiales”, “El mensaje estratégico”, “Las nobles recreadoras del espacio”, “La gran enemiga”, “Novedades y tradiciones: las creaciones de natura”. Sección frontal izquierda: “El arte esencial”, “Un mosaico social”. Sección lateral izquierda: “Espacio de fe: la piscina probática”	
5.4	Estrategias visuales. Vertebración “enciclopédica”. Vertebración retórica	
5.5	Los metadiscursos. El público. El privado. El íntimo	
CONCLUSIONES		675
BIBLIOGRAFÍA		685
ANEXOS		709
REPRODUCCIONES A COLOR		
ANEXOS DOCUMENTALES		
CAPÍTULO 1		
1.1.3 Análisis laboratorio		
1.3.2 Traslados de <i>El almacén</i> : Chiapas-Puebla		

CAPÍTULO 2

2.1.6 Constituciones

2.1.7 Título

2.1.8a Gastos cofradía

2.1.8b Gastos cofradía continuación

2.2.4b Sesión cabildo

CAPÍTULO 4

4.2.1 *Curriculum* de José Ignacio Rodríguez Alconedo

4.2.2a Denuncias

4.2.4 Cartas

ANEXOS INSTRUMENTALES

CAPÍTULO 1

1.2.5 Propietarios

CAPÍTULO 2

2.2.2 Nombres boticarios

2.2.4a Visitas boticas

2.2.5 Monedas

2.3.3 Cofrades y boticarios

CAPÍTULO 4

4.1.2a Firmas

4.1.2b Obras

4.1.3 Momentos

CAPÍTULO 5

5.3 Palomino

FE DE ERRATAS

DÓNDE

DICE

DEBE DECIR

INTRODUCCIÓN

- p. 20 nota 10: Reprografía: Eumelia Hernández
p. 22 nota 20: novena impresión
p. 24 nota 23: *op. cit.*

nota 24 “Historia de la pintura en Puebla”
p. 25 nota 33: *Obras...*, *op. cit.*, p. 44
p. 27 nota 46: *Juegos de ingenio...* [etc.]

Foto: Sandra Zetina
“nueva” impresión
Historia del Arte en México, Compañía Nacional Editora “Águilas”, México, 1927.
Historia de la pintura en Puebla
“Una pintura ...”, en *Anales...*, *op. cit.*, p. 44
Juegos de ingenio..., *op. cit.*

1. EL ESPACIO Y LA MATERIA

- p. 41 título: 1. La materia y el espacio
p. 43 nota 1: Foto: Sandra Zetina y Tatiana Falcón
p. 44 Cuadro [panel] 6 A [ancho] [en blanco]
[panel] 7 [ancho] 73.0
[panel] 8 [ancho] 85.0
[panel] 9 B [ancho] 46.0
p. 46 nota 10: Foto: Sandra Zetina y Tatiana Falcón
p. 48 nota 16: Reprografía: Eumelia Hernández
p. 50 nota 18: *Idem*
p. 52 texto, 2ª línea: cofradía de los boticarios poblanos
p. 83 nota 91: *Ibid.*
p. 84 nota 94: *Ibid.*
p. 86 nota 97: *Ibid.* f. 49f.
p. 94 nota 106: Notaría 2
p. 105 subtítulo: 1.2.7

1. El espacio y la materia
Foto: Sandra Zetina
73.0
85.0
46.0
56.5
Foto: Sandra Zetina
Foto: Sandra Zetina
Foto: Eumelia Hernández
cofradía del mismo nombre
Bühler, *Puebla...*, *op. cit.*,
Idem.
Ibid., Consolidación, vol. 3p. , f. 49
AGNP, Notaría 2
1.2.6

2. EL CONTEXTO

- p. 134 nota 7: Felipe segundo
Recopilación de leyes de los... [etc.]
p. 139 nota 21: Crónica de la orden de n.p.s... [etc.]
p. 148 nota 59: II tomos
p. 150 recuadro: círculo
: recuadro
p. 162 nota 111: *Arte y Mística...*, *op. cit.*

p. 169 nota 131: *Ibid.*
p. 170 nota 137: *Cristóbal de Villalpando...* [etc.]

p. 177 nota 152: *Recopilación...*, *op. cit.*,

p. 179 cita, 3ª línea: guardara
p. 181 nota 168: *Americana Thebaida...*, *op. cit.*

p. 189 nota 185: número 186

Felipe II
Recopilación de leyes de los... [etc.]
Crónica de la orden de n.p.s... [etc.]
tomos I y II
recuadro
círculo
Arte y Mística del barroco, México, Conaculta, coedición UNAM y el Departamento del Distrito Federal, 1994
Pastor, *Cuerpos sociales...*, *op. cit.*
Juana Gutiérrez Haces, Pedro Ángeles, Clara Bargellini y Rogelio Ruiz Gomar, *Cristóbal de Villalpando...* [etc.]
Recopilación de leyes de los Reynos de las Indias. Mandadas imprimir, y publicar por la majestad católica del rey Don Carlos II. Nuestro Señor. Va dividida en quatro tomos [...], facsimile de la edición príncipe en Madrid, Julián de Paredes, año de 1681, México, Porrúa, 1987, tomo I
guardar
Americana Thebadia..., en Ricard, *La conquista...*, *op. cit.*

número 190

- p. 192 nota 198: AHMP, Expedientes, tomo 78 *Ibid.*
- p. 194 nota 205: AHMP, Expedientes, Sanidad... [etc.] *Idem.*
- p. 197 nota 214: AHMP, Actas de cabildo, libro 40 *Ibid.*
- p. 199 texto, 1ª línea: anexo 2.1.8a y 2.1.8b anexo 2.1.8
- nota 226: *idem.* *ibid.*
- p. 200 nota 227: *Ibid.*, f. 45v. *Idem.*
- p. 202 nota 237: *Ibid.*, f. 83 *Idem.*
- p. 207 nota 243: Cartilla Vieja de la Nobilísima... [etc.] Pedro López de Villaseñor, *Cartilla vieja de la Nobilísima...*, [etc.]
- p. 211 nota 258: Recopilación de leyes destos... [etc.] *Recopilación de leyes destos...* [etc.]
- p. 214 nota 267: AHMP, Expedientes ... [etc.] *Idem.* y f. 105
- p. 216 nota 272: John Trate John Tate
- p. 217 nota 275: John Trate Lanning, The Royal... [etc.] John Tate Lanning, *The Royal...* [etc.]
- p. 226 nota 305: RECURRENTE recurrente
- p. 237 nota 332: Referencia; Lanning... [etc.] Véase: AHFM, Muñoz... [etc.]
- p. 241 nota 342: Liehr, *Ayuntamiento...* [etc.] *idem.*
- p. 243 nota 346: *Itinéraire descriptif de l'Espagne...*, *op. cit.* *Itinéraire descriptif de l'Espagne...*, 3ª ed., Paris, 1834
- p. 244 nota 356: De la Torre... [etc.] *Ibid.*
- p. 249 nota 368: Barrio Lorenzot, *Ordenanzas de Gremios...* [etc.] Barrio Lorenzot, *Ordenanzas de...*, *op. cit.*
- p. 265 nota 410: AHMP, Expedientes... [etc.] *Ibid.*

3. EL GÉNERO

- p. 281 nota 18: AGN, Protomedicato... [etc.] *Ibid.*
- p. 284 nota 27: Archivo Fotográfico IIE-UNAM Romero de Terreros, *Grabado y grabadores...*, *op. cit.*, il. s/n. Digitalización: Myriam Fragoso
- p. 288 nota 39: *passim* pp. 49-68
- p. 289 nota 40: p. 49-68 p. 49.
- p. 294 nota 49: “*Geometría (a esa Arte...)*” [etc.] “*Geometría (a esa Arte...)*” [etc.]
- p. 301 nota 67: *Idem.* *Ibid.*, p. 151.
- p. 309 nota 83: ilustraciones... ilustraciones 1.015, 1.016 y 1.017
- p. 312 nota 92: ilustración 1.021 ilustración 1.023
- p. 318 Il. 3.008: Paulo Veneto Anónimo. *Paulo Veneto*
- p. 322 nota 117: Germán Gedovius *Germán Gedovius*
- nota 118: en *Una generación* en *Germán Gedovius. Una generación...* [etc.]
- p. 324 nota 124: Diccionario de la lengua... [etc.] *Diccionario de la lengua...* [etc.]
- p. 330 nota 137: Ciudad de México, 1965 Ciudad de México, 1965
- p. 332 nota 145: *El término sincretismo* “El término sincretismo”
- p. 341 nota 167: *Historia de la vida...* *Historia de la vida...*, *op. cit.*
- p. 362 nota 206: en *Cristóbal de Villalpando* en Gutiérrez Haces et al, *Cristóbal de Villalpando*

4. LA AUTORÍA

- p. 371 nota 18: *op. cit.* Francisco de Florencia y Juan Antonio Oviedo, *Zodiaco Mariano*, México, Conaculta, 1995
- p. 373 nota 23: Véase en el presente capítulo Véase ilustración 3.001 y, en el presente capítulo, ... [etc.]
- p. 375 nota 26: ilustración... ilustración 4.059
- p. 385 nota 45: *Historia de la Puebla...*, *op. cit.* *Historia de la pintura...*, *op. cit.*
- p. 390 nota 62: “El corazón de las rosas...” [etc.] *El corazón de las rosas...* [etc.]
- p. 391 nota 64: en las exequias de Felipe III [...], Méxicoc en las exequias de Felipe IV [...], México
- p. 393 Il. 4.009: *San Miguel Arcángel* *San Miguel Arcángel*. Catedral de Puebla
- p. 394 nota 74: *Historia de la Puebla...*, *op. cit.* *Historia de la pintura...*, *op. cit.*
- p. 398 nota 83: *op. cit.*, p. 141 Márquez, *Hombres célebres...* *op. cit.*, p. 141
- p. 402 nota 94: *El Álbum*. Payno, “Pintores célebres”, en *El Álbum*

- p. 403 nota 97: *Ibid.*,
nota 98: Toussaint, *Pintura...*
- p. 408 nota 111: *Pintura...*, *op. cit.*
- p. 412 Il. 4.027: Apolo-Mercurio
- p. 425 nota 140: 2004.
- p. 426 nota 145: *Idem.*
- p. 428 nota 150: coiné
- p. 431 nota 165: Para ver la rivalidad y conciencia de diferencias
idem.: Ref.: ...[etc.] p. 41
- p. 433 nota 170: Merlo, *Las iglesias de...*, *op. cit.*, tomo 1, p. 180
- nota 171: Ruiz Gomar, “El pintor José...”, en *Anales del...*,
op. cit., p. 67
- p. 436 nota 175: *Cristóbal de Villalpando*
- nota 176: el concepto.
- nota 179: Véase nota 145
- p. 437 nota 182: que es de Pablo Talavera
- p. 442 nota 193: VasrgasLugo
nota 194: Vargaslugo
- p. 444 nota 200: “El gremio y...”, en... [etc.]
- p. 445 nota 204: nota 34
- p. 446 nota 209: nota 10
- p. 447 nota 212: Medae
- p. 448 nota 213: Ruiz Gomar, *Catálogo...* [etc.]
- p. 449 nota 216: Italia
- p. 455 nota 232: véase nota...
- p. 466 nota 258: nota 161
- p. 470 nota 267: “...el de 1811.”
nota 268: “...Rojas”.
- p. 471 texto, 8ª línea: anexo 4.2.1 incluyo la digitalización y... [etc.]
- p. 474 nota 286: Anexo...
nota 287: Véase anexo...
- p. 478 nota 293: capítulo 3, apartado 3.4.2
nota 294: *ilusión*
nota 296: capítulo 3, apartado 3.4.1
- p. 479 nota 297: apartado 3.3.3
- p. 480 nota 300: exp. 206 fojas: “Tres...[etc.]”: f. 71
- p. 481 nota 302: Puerto, *La ilusión...* [etc.]
- p. 482 nota 304: Protomedicato, vol. y exp. cit.,
nota 305: ilustración 5.020
- p. 485 nota 311: Expedientes, tomo 78
nota 312: *ibid.*
- p. 487 texto, 2ª línea: Nicolás)3
nota 313: sobre sanidad ... [etc.]
nota 314: AHMP, tomo 78
- p. 488 nota 315: Protomedicato, exp. 1
- p. 489 nota 317: tomo 15, exp. 9
nota 319: vol. 4, exp. 6
Grajales. fs. 213f.
- p. 490 nota 320: AGN, Protomedicato, vol. 4, exp. 6
- p. 491 nota 324: AGN, Protomedicato, tomo 4, exp. 6
- Toussaint, *Pintura...*
Ibid.
- Pérez de Salazar, *Historia de la pintura...*, *op. cit.*
- Hermes-Mercurio
2004, pp. 151-172, p. 152.
- Mâle, *El barroco...*, *op. cit.*, p. 43
koiné
: véase para las diferencias
Véase también:... [etc.] p. 40
- Ruiz Gomar, “El pintor José...”, en *Anales del...*, *op. cit.*, p. 67.
- Merlo, *Las iglesias de...*, *op. cit.*, tomo 1,
p. 180
- Gutiérrez Haces *et al*, *Cristóbal de Villalpando*
el concepto: comunicación verbal, 4 de mayo de 2007
- Véase cita p. 427 y nota 149 misma página.
que *San Agustín, la Virgen y la santísima Trinidad* es de Pablo Talavera
- VargasLugo
VargasLugo
“El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España”, en... [etc.]
- nota 36
final de la nota 36
- Meade
Ruiz Gomar *et al*, *Catálogo...* [etc.]
- Milán
véase nota 176
nota 180
“...el de 1811.”: fs. 70-70v
“...Rojas.”: f. 10.
- anexo 4.2.1 incluyo la transcripción
anexo 2.2.4ª
- Véase mismo anexo
capítulo 2, apartado 2.4.2
ilusión
capítulo 2, apartado 2.4.1
apartado 2.3.3
exp. cit., f.71
- Idem.*
Protomedicato, vol. 4, exp. 6
ilustración 5.019
Expedientes, Sanidad, tomo 78
tomo 78
Nicolás,
Sanidad,
Ibid.
Protomedicato, vol. 4, exp. 1
ibid.
ibid.
Grajales.
Ibid.
Ibid.

- p. 492 nota 327: expediente 206 fojas: “Tres ..[etc.]”
 p. 493 nota 329: tomo 108, exp. cit
 p. 494 nota 332: Expedientes sobre sanidad... [etc.]
 p. 495 nota 338:; doc. cit., *ibid.*, f.9
 p. 500 nota 351: Alamán, *Historia*
 p. 503 nota 361: AGN, Cofradías
 op. cit.
 nota 363: 1794.
 p. 504 nota 366: *op. cit.*
- p. 509 nota 374: *ibid.*
 p. 516 nota 395: Expedientes sobre sanidad ...[etc.]
 nota 396: Serie 3, Expedientes, Subserie Aguas

5. LA OBRA

- p. 528 nota 8: Idem.
 p. 529 nota 9: El pintor christiano, y erúdito, o, ... [etc.]
 p. 531 nota 13: *op. cit.*
 p. 534 nota 26: Las piras funerarias..., *op. cit.*
 p. 535 nota 28: Giuseppe Galli Bibiena,
 p. 538 nota 32: Los usos de las imágenes ... [etc.]
 p. 543 nota 40: nota la pie de página núm. 63
 p. 545 Il.5.015: Puertas, pares 1 y 2
 p. 548 nota 43: ser ajena la
 nota 46: Diccionario de la lengua castellana... [etc.]
 p. 549 nota 51: Idem.
 p. 552 nota 59: Me han llegado noticias ... [etc.]
 p. 556 nota 68: El compás y el príncipe..., *op. cit.*
 p. 564 nota 80: Véase nota 51
 p. 565 texto línea 12ª: “da majestad”
 p. 581 nota 104: *ibid*
 p. 582 nota 106: Gravelot y Cochin ... [etc.]
 p. 590 nota 114: apéndice 4.1.1
 p. 597 nota 121: católica. Véase *Ibid.*
 p. 628 nota 151: Encyclopédie, ou Dictionnaire..., *op. cit.* [etc.]
 s.v. agriculture.
 p. 632 nota 157: Encyclopédie, ou Dictionnaire..., *op. cit.* [etc.]
 s.v. agriculture.
 p. 633 nota 158: Encyclopédie, ou Dictionnaire..., *op. cit.*, p. XIII
 y passim
 p. 637 nota 160: Casta Painting..., *op. cit.*
 p. 638 nota 162: Henry Harald Hensen
 p. 639 Il. 5.107: José Ignacio
 Il. 5.108: José Ignacio
 p. 641 nota 166: Versión tridimensional : Ricardo Alvarado
 nota 167: Idem.
 p. 645 nota 171: La basílica catedral..., *op. cit.*
 p. 646 nota 173: Encyclopédie, ou Dictionnaire..., *op. cit.* [etc.]
 p. 647 nota 174: Encyclopédie, ou Dictionnaire..., *op. cit.* [etc.]
- p. 662 nota 181: “enfermedades.”
 p. 665 nota 188: Kuhn, *op. cit.*
 p. 666 nota 190: Véase figura 4, cartela, escena 5, puerta izquierda
 p. 669 nota 194: Georges Duby, “Historia social e ideología...[etc.]”

- exp. cit.
 vol. y exp. cit.
 Expedientes, Sanidad,
 exp. cit., f. 9
Ibid.
 AGN, Cofradías y Archicofradías
op. cit., p. 17
 1794. Véase ilustración 5.020
op. cit. Agradezco a Desirée Moreno su
 observación al respecto
 AGN, Historia, vol. y exp. cit.
 Expedientes, Sanidad
 Expedientes, Aguas
- Idem.*
El pintor christiano, y erudito, o, ... [etc.]
op. cit., tomo 1
Las piras funerarias..., op. cit.
Giuseppe Galli Bibiena,
Los usos de las imágenes ... [etc.]
 nota al pie núm. 66, p. 301.
 Detalle. “Los anfitriones”
 ser ajena a la
Diccionario de la lengua castellana... [etc.]
 Palomino, *El museo..., op. cit.*, p. 162
 Véase ilustración 5.020
El compás y el príncipe..., op. cit.
 Véase nota 49
 “da gran majestad”
 Campbell, *El héroe de..., op. cit.*
Ibid.
 anexo 4.1.2b
 católica; *ibid.*
Encyclopédie, ou Dictionnaire..., op. cit.
 [etc.] s.v. “agriculture”.
Encyclopédie, ou Dictionnaire..., op. cit.
 [etc.] s.v. “agriculture”.
Encyclopédie, ou Dictionnaire..., op. cit., vol.
 1, p. XIII
Casta Painting ..., op. cit.
 Henny Harald Hansen
 José Luis
 José Luis
 [suprimir]
 [suprimir]
La basílica catedral..., op. cit.
Encyclopédie, ou Dictionnaire..., op. cit.
Encyclopédie, ou Dictionnaire..., op. cit., vol.
 1
 “enfermedades”: véase p. 602, notas 128, 129
 Kuhn, *La estructura de..., op. cit.*
 [suprimir]
 Georges Duby, “Historia social...” en Jacques
 Le Goff..., *op. cit.*

BIBLIOGRAFÍA

- p. 692 [Curiel] “El efímero caudal...” (Ciudad de México, 1965) “El efímero caudal...” (Ciudad de México, 1695)
- p. 695 Groethuysen, Bernhar Groethuysen, Bernhardt
- p. 696 Harald Hensen, Henry Hansen, Harald Henny
- p. 698 Lorenzot Barrio, Francisco del Barrio Lorenzot, Francisco del,
- p. 700 [Mues Orts, Paula] *El Arte Maestra...* [etc.] *El Arte Maestra...* [etc.]
- p. 701 [Panofsky] *Estudios sobre iconología Estudios sobre iconología*
- p. 702 [Réau] *Iconografía de los santos de la G a la O* tomo1, vol. 1; tomo 2, vol. 4
- p. 708 Pablo Panedas Panedas, Pablo
- p. 694 Galli Bibiana, Giuseppe Galli Bibiana, Giuseppe, [...], A.H. Mayor (intr.)
- p. 696 Gedovius, Germán. *Una generación entre...* *Germán Gedovius. Una generación entre...*
[Gutiérrez Haces] “¿...koiné...?” [etc.] “¿...koiné...?” [etc.]
[Gutiérrez Haces] en *Primer seminario de Pintura Virreinal. Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana*
- p. 699 [Maza,] *Páginas de arte e historia Páginas de arte e historia, México*
[Merlo] *Las iglesias...*, tomo II *Las iglesias...*, tomos I y II
- p. 701 [Palomino] *El museo... I El museo...*, tomos I y II
- p. 702 Recopilación de las leyes, pragmáticas... [etc.] *Recopilación de las leyes, pragmáticas...* [etc.]

ABREVIATURAS

ACMM Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México
AGN Archivo General de la Nación
AGNP Archivo General de Notarías de Puebla
AHFM Archivo Histórico de la Facultad de Medicina
AHINAH Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia
AHMNA Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología
AHMNH Archivo Histórico del Museo Nacional de Historia
AHMP Archivo Histórico Municipal de Puebla
ASMP Archivo del Sagrario Metropolitano de Puebla

BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL

Fuentes documentales

AGN: General de Parte: vol. 45, exp. 259; vol. 61, exps. 59, 193, 206, 382, 409
Historia: vol. 73, exp. 5
Protomedicato: vol. 1, exp. 1; vol. 4, exp. 4
Reales Cédulas (dupl.) vol. 14, exp. 695; vol. 47, exp. 262; vol. 43, exp. 44

Fuentes bibliográficas

ACEVES PASTRANA, PATRICIA, *Química, botánica y farmacia en la Nueva España a finales del siglo XVIII*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, (Colección Biblioteca Memorias Mexicanas), 1993.

ÁNGELES, PEDRO, “Fray Sebastián de Aparicio. Hagiografía e historia, vida e imagen”, en *Los pinceles de la Historia. El origen del reino de la Nueva España 1680-1750*, México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, Banamex, Conaculta, 1999.

ARGENA, Sistema de consulta de bases de datos del Archivo General de la Nación.

ASPE DE ARMELLA, VIRGINIA Y MERCEDES MEADE DE ANGULO, *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal*, México, Fomento Cultural Banamex, A.C., 1989.

BECKMANN, GRISELDA, "Una visión iconográfica de la parroquia de Nuestra Señora de la Natividad y san Miguel Arcángel (Tochtepec, Puebla), tesis de Maestría, Universidad Iberoamericana, México, s/a, inédita.

CARRERA STAMPA, MANUEL, *Los gremios mexicanos*, prólogo de Rafael Altamira, México, E.D.I.A.P.S.A., Colección de Estudios Histórico-Económicos Mexicanos de la Cámara Nacional de la Industria de la Transformación, 1954.

CASTRO MORALES, EFRAÍN, "Un grabado neoclásico", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, vol. IX, núm. 33, 1964.

CRUZ, FRANCISCO SANTIAGO, *Las Artes y los gremios en la Nueva España*, México, Editorial Jus, Medio Milenio, 1960.

El compás y el príncipe. Ciencia y corte en la España moderna, Madrid, Generalitat Valenciana-Comunidad de Madrid, 2000.

El mueble mexicano: Historia, evolución e influencias, México, Fomento Cultural Banamex, 1985.

El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano, 4ª edición, Ignacio López de Ayala (trad.), Madrid, Imprenta de Ramón Ruiz, 1798.

FERNÁNDEZ NIÑO, MARÍA DEL CARMEN DIONISIA, "Los retablos de la parroquia de san Francisco Tepeyanco: El conflicto del clero regular y secular en imágenes", tesis de Maestría en Estudios de Arte, Universidad Iberoamericana, México, 2004, inédita.

Germán Gedovius : una generación entre dos siglos, del porfiriato a la Posrevolución, (Catálogo de la exposición del Museo Nacional de Arte, Sala de Exposiciones Temporales, México, D.F., julio-octubre 1984), México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984.

GÓMEZ, CRISTINA Y FRANCISCO TÉLLEZ GUERRERO, "Inventario de los bienes de Campillo, obispo electo de Puebla, 1803", en *América Latina en la Historia Económica*, núm. 5, (enero-junio, 1996), publicada en línea.

GRANJEL, LUIS S., *Historia Política de la Medicina Española*, Salamanca, Instituto de Historia de la Medicina, 1985.

GRIJALVA, JUAN DE, *Crónica de la orden de n.p.s. Agustín en las provincias de la Nueva España: en cuatro edades desde el año de 1533 hasta el de 1592*, México, Porrúa, (Serie Biblioteca Porrúa, núm. 85), libro II.

GUTIÉRREZ HACES, JUANA, PEDRO ÁNGELES, CLARA BARGELLINI Y ROGELIO RUIZ GOMAR, *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714*, México, Fomento Cultural Banamex, A.C., Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, Grupo Modelo S.A de C.V., Conaculta, 1997.

Libro de horas, edición bilingüe, abadías benedictinas, Burgos, Ediciones Aldecoa, 1958.

LÓPEZ DE VILLASEÑOR, PEDRO, *Cartilla Vieja de la Nobilísima ciudad de Puebla (1781)*. Edición e índices de José I. Mantecón, México, Imprenta Universitaria, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1961

MAZA, FRANCISCO DE LA, "Las pinturas de la casa del deán en Puebla", en *Artes de México*, México, núm. 2, ene-feb., 1954.

_____, "Nuevos datos sobre el artista José Luis Rodríguez Alconedo", en *Obras escogidas*, prólogo y selección de Elisa VargasLugo, México, Comité Organizador "San Luis 400", Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, (Colección Cuatro Siglos, Serie: Obras Escogidas de Autores Potosinos), 1992.

MERLO JUÁREZ, EDUARDO, “Las ciencias en la obra de Zendejas”, en *Elementos*, año 3, vol. 2, núm. 12, (Jul-Sept.), 1987.

PASCUAL BUXÓ, JOSÉ, “El resplandor intelectual de las imágenes: jeroglífica y emblemática”, en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática en la Nueva España*, México, Conaculta, 1994.

Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán. Siglos XVIII, XIX y XX. Milán, CA-INAH-Museo Nacional del Virreinato, Instituto Mexiquense de Cultura, Gobierno del Estado de México, 1994.

PUERTO SARMIENTO, FRANCISCO JAVIER, *La ilusión quebrada. Botánica, sanidad y política científica en la España Ilustrada*, Madrid, Ediciones del Serbal-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, (Colección Libros del buen Andar), 1988.

RAMÍREZ, FAUSTO, “La obra de Germán Gedovius: una reconsideración”, en *Germán Gedovius. Una generación entre dos siglos: del porfiriato a la posrevolución*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, Dámaso Alonso (dir.), Edición facsimil, 5 tomos, Madrid, Gredos, (Biblioteca Románica Hispánica, serie V Diccionarios 3), 1976.

Recopilación de leyes de los Reynos de las Indias. Mandadas imprimir, y publicar por la majestad católica del rey Don Carlos II. Nuestro Señor. Va dividida en quatro tomos [...], facsimile de la edición príncipe en Madrid, Julián de Paredes, año de 1681, México, Porrúa, 1987, tomo I.

RIPA PERUGINO, CESARE, *Iconologia*, (tr. del italiano: Juan Barja, Yago Barja; tr. del latín y griego: Rosa Ma. Marino Sánchez-Elvira, Fernando García Romero ; prol. Adita Allo Manero), Madrid, Akal, 1987, 2 vols.

ROMERO DE TERREROS, MANUEL, *Grabado y grabadores de la Nueva España*, México, Ediciones Arte Mexicano, 1948.

Rubial García, Antonio, “Introducción”, en Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco Mariano*, México, Conaculta, 1995.

RUIZ GOMAR, ROGELIO, “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España”, en Elisa VargasLugo y José Guadalupe Victoria, *Juan Correa. Su vida y su obra. Repertorio pictórico*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, tomo III, 1994.

Entrevistas

AGUILAR ABIGAIL, Herbario Medicinal de Instituto Mexicano del Seguro Social, lunes 21 de mayo de 2007

CAMA, JAIME, Escuela Nacional de Restauración, ciudad de México, 9 de junio de 2003.

CORTÉS RIVEROLL, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 15 de febrero de 2007.

ICAZA LOMELÍ, Instituto Nacional de Antropología e Historia, ciudad de México, 15 de diciembre 2005

RUEDA SMITHERS, SALVADOR, Museo Nacional de Historia, ciudad de México, jueves 24 de mayo de 2007.

Publicaciones en internet

LARREGLA NOGUERA, SANTIAGO, *Aulas médicas en Navarra. Crónica de un movimiento cultural*, Navarra, Diputación Foral de Navarra e Instituto Príncipe de Viana, 2005.

Páginas en internet

<http://www.bpm.gob.mx/>

PRÓLOGO

“No he hecho mi libro más de lo que el libro me ha hecho a mí”¹

Dedico esta tesis a quienes me ayudaron a hacerla

¹ Michel de Montaigne, *Essais*, Maurice Rat (ed.), Paris, Librairie Garnier Frères, 1948, vol. II, cap. XVIII, p. 386: “Je n’ay pas plus fait mon livre que mon livre m’a fait [...]”. La traducción es mía.

PRÓLOGO

El almacén entró a mi vida de manera fortuita e inesperada: dos arpas fungieron como señuelo y, como motivación, mi afán de unir la música con la historia del arte en el primer año de estudios de posgrado. Fue la carta de dote de la hija de un boticario del siglo XVII la causal lejanísima que me llevó a la obra.² La primera vez que vi, en forma literalmente lineal, las 12 puertas que se encontraban en el Museo Regional de Puebla, *El almacén* me resultó incomprensible y abrumadora. Me pareció excesiva, dislocada. Entre más la miraba menos la entendía. Me hipnotizó porque me intrigó, no porque me gustara.

¿Por qué se conocía tan poco una obra excepcional habida cuenta de su contenido profano, sus grandes dimensiones y su soporte poco usual? ¿Qué quería decir todo lo ahí representado? ¿Para qué y para quiénes había sido hecha? ¿En verdad habían sido puertas de una alacena de botica pública? ¿Porqué la habían descoyuntado y ubicado sus partes en lugares distantes? ¿Porque habían transformado 12 de sus puertas en biombo y luego en mampara, embodegando las otras 4? ¿Estaba completa? ¿Qué significaba el texto “por cuya dirección se hizo y pintó dicho Almacén” [*sic*] y quién era el personaje que la había “dirigido”?

Desde un principio me pareció claro que estaba yo frente a una obra en cuyo soporte mutilado, fragmentado y embodegado se hacían patentes aspectos inherentes a toda obra de arte que no siempre resultan fáciles de apreciar. Me refiero a la intencionalidad a la que obedeció la creación de la obra misma, a las causas y efectos de la emisión y recepción del discurso ahí

² Agradezco a Gustavo Curiel haberme sugerido la lectura del artículo de Francisco de la Maza “Una pintura de la ilustración mexicana”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, vol. VIII, núm. 32, 1963, pp. 37-51. Fue esa lectura mi primer contacto con la obra. En el seminario de estudios de posgrado “Artes Suntuarias y Vida Cotidiana” conducido por Curiel, presenté, en el año 2000, los primeros trabajos sobre *El almacén*.

contenido, al contexto que rodeó su creación y existencia, al significado y re-significado que en consecuencia se le había dado a lo largo del tiempo.

Jaime Cuadriello puso en mis manos el libro de Michael Baxandall *Modelos de intención*.³ El método de análisis inferencial que el autor propone me pareció una herramienta idónea ya que me permitiría contestar las preguntas que me había planteado. Más aún, la epistemología del análisis inferencial me cautivó. *El almacén* parecía su materialización en tanto que era una fehaciente solución a un problema tecnológico y una clara toma de partido estético. Desagregué los elementos que consideré habían intervenido y hecho posible la existencia y sobrevivencia de *El almacén* y las circunstancias que lo habían rodeado desde su gestación y hasta el día de hoy. El ejercicio de desagregación y categorización de elementos contextuales dio como resultado el proyecto, el capitulado y la estructura general de cada capítulo de la tesis. Una vez iniciada la investigación, más que una herramienta, el análisis inferencial se volvió un hilo conductor que aparecía y desaparecía según lo pedía la materia de trabajo con la que estuviese yo ocupada.

Historia del arte, historia social e historia cultural fueron las disciplinas que gracias a las sugerencias de los miembros de mi comité tutorial se abrieron ante mí para buscar en ellas textos, metodologías y herramientas que me permitieron dar respuesta al cúmulo de preguntas que me había yo hecho. En consecuencia, las ideas y guía de Jaime Cuadriello, Marialba Pastor y Renato González Mello asoman aquí y acullá en el texto.

Cada capítulo requirió de una estrategia intelectual propia, distinta en cada caso, pero de eso no me percaté sino al terminar el capítulo 3 y pensar cómo iba yo a trabajar el capítulo 4. Me di cuenta que era yo quien debía estar al servicio de la materia de estudio y no a la inversa. En retrospectiva, puedo decir que fue la naturaleza de los temas principales y de aquéllos derivados

³ Michael Baxandall, *Modelos de Intención*, Carmen Bernardez Sanchos (trad.), Madrid, Hermann Blume Central de Distribuciones, S.A., (Serie Arte, Crítica e Historia), 1989.

la que determinó método, técnica y herramienta a usar: entrevista, registro fotográfico, trabajo de campo, búsqueda documental y hemerográfica en archivos, consulta bibliográfica, uso de *internet*, paleografía y transcripción documental, asesoría especializada, elaboración de bases de datos y de imágenes, en fin, en distintos momentos e intensidades, a veces en forma paralela y otras de manera exclusiva, esas herramientas me fueron requeridas por los temas a investigar.

Varias veces me pregunté si ese bagaje instrumental debía uno adquirirlo en forma autodidacta como lo estaba haciendo yo o si formaba parte de una currícula previa al postgrado que me era desconocida. Por ello, estoy convencida que gracias a la generosidad y a los conocimientos de mi tutor principal, Jaime Cuadriello, y al compromiso igualmente generoso y apto de los otros dos miembros de mi comité tutorial –Marialba Pastor y Renato González–, no me perdí en el proceso. Cuadriello se constituyó en una verdadera linterna de Diógenes en el complejo bosque que decidí explorar.

Fue una preocupación constante en mí el hacer inferencias y deducciones sólo a partir de los documentos encontrados y apoyándome en estudios especializados. En el desarrollo de la investigación, si bien probé la hipótesis principal, tuve que descartar hipótesis secundarias, algunas de ellas especialmente caras para mí.

De las primeras preguntas y las respuestas tentativas nació ese disertar constante que caracteriza mi texto y que, debo reconocer, se vuelve un tanto fatigante y fatigoso. Pero sólo así pude discurrir y discutir con la materia de estudio y conmigo misma así como desechar y configurar hipótesis. Ante la cantidad de documentos, textos e imágenes, me vi en la necesidad de seguir la estructura rígida de un árbol de contenidos a fin de no perderme en la redacción del texto. Hice sólo una tesis. Espero, en un futuro, poder transformarla en libro.

Tuve el honor y privilegio de recibir sugerencias y comentarios de los miembros de mi jurado examinador, escogidos con toda malicia por mi tutor y por mí: ¿quién mejor que Rogelio Ruiz Gomar para iconografía novohispana, Nelly Sigaut para tradiciones y sistemas

iconográficos, Montserrat Galí para ilustrados y pintura poblana y Carlos Viesca para historia de la medicina y filosofía de la ciencia? Mi destino, como se ve, estuvo ligado hasta el final a un almacén puesto que: “Púdose decir almacén del verbo hebreo מַזַּחַח, *mazach*, *roborere*, porque la cosa cuanto más se allega multiplicándola, tanto más se corrobora y fortifica”.⁴ Y la “cosa” que caracteriza a semejantes sinodales, que corroboré y me fortificó, son conocimientos y generosidad académica.

En un Prólogo son infaltables los agradecimientos y sería gravísimo que yo omitiera unas palabras de gratitud así sea mediante la somera mención de los nombres de quienes me brindaron consejos, ayuda, autorizaciones, recursos o tiempo.

Gracias a:

Aurelia Martínez Yahuitli, Alejandro Pérez y Rubén Goque, Archivo Histórico Municipal de Puebla;

Manuel de Santiago y Lourdes González, Biblioteca Lafragua, Puebla;

Estela Galicia, Elvia Acosta y Aireli Luna, Biblioteca Palafoxiana, Puebla;

José Gaspar Rodolfo Cortés Riveroll, Departamento de Historia de la Medicina, BUAP;

Delia Domínguez, Judith Romero, Museo Regional de Puebla, INAH;

Olga Ramos, Lygia Ballinas, Marco Antonio Mendoza y José Antonio Domínguez,

Museo de Santa Mónica, INAH, Puebla;

Miguel Chávez, Guadalupe Rivera, convento de san Agustín, Puebla;

Juan Francisco de la Rosa, parroquia de san Juan Evangelista, Acatzingo, Puebla;

Lázaro Sánchez, Erasto Manrique, parroquia de santa María de la Natividad, Tochtepec, Puebla;

⁴ Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Felipe C.R. Maldonado (ed.), Manuel Camarero (rev.), Madrid, Editorial Castalia, (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica), 1995, s.v. “almacén”, p. 67. En ésta y en todas las transcripciones de textos publicados, he respetado la ortografía y puntuación de la fuente impresa.

Luis Maldonado, Francisco Serrano, parroquia de san Juan de Dios, Puebla;

Rubén Escobar, Roberto Hernández, parroquia de san José, Puebla;

Luis Ávila Blancas, Templo de La Profesa, ciudad de México;

Salvador Valdéz, Archivo General de la Nación;

Abigail Aguilar, Herbario Medicinal, IMSS;

Salvador Rueda Smithers, Mónica Martí, Elia Botello y Gabriel Moreno, Museo Nacional de Historia, INAH;

María Trinidad Lahirigoyen, Archivo Histórico, Museo Nacional de Antropología e Historia, INAH;

Gerardo Rivas, Archivo Histórico, INAH;

Jaime Cama, Escuela Nacional de Conservación del Patrimonio Nacional, INAH;

María Elizabeth Gómez Trejo, Sitios y Monumentos, Catalogación, Conaculta;

Dirk Bühler, *Deutches Museum*, Munich;

Leonardo Icaza, Estudios Históricos, Instituto Nacional de Antropología e Historia;

Paula Mues, Departamento de Arte, Universidad Iberoamericana;

Silvia Salgado, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM;

Analia Hinojosa, Jorge Zacarías, Archivo Histórico de la Facultad de Medicina, UNAM

Sandra Zetina, Eumelia Hernández y Tatiana Falcón, Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM;

Arnulfo Herrera, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM;

Ricardo Alvarado, Proyecto Pintura Mural, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM;

Berenice Robles, Departamento de Cómputo, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM;

Todo el personal de la Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM;

Margarita Covarrubias, María Cristina Gálvez y Mónica Mézquita, Proyecto Musicat,

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

No hubiera yo podido concluir este trabajo sin la colaboración irrestricta de Myriam Fragoso, mi asistente y compañera, y el apoyo de mi hijo, Pablo Rodrigo Osset Enríquez.

Lucero Enríquez

Coyoacán, 28 de junio de 2007

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Cada obra de arte es un enigma,
pero sólo porque sigue siendo enigmática
ante la derrota preestablecida de quien la considera.
Theodor W. Adorno¹

I

La complejidad iconográfica² de *El almacén* ha dado lugar, en los últimos 100 años, a múltiples bautizos, indicativos de los varios discursos y diversos mensajes que contiene. Se han referido a ella como *Triunfo de las Ciencias y las Artes*,³ *Alegoría de las Ciencias y las Artes*,⁴ *Apología de las Ciencias y las Artes*,⁵ *Triunfo de la medicina*,⁶ *La Apoplejía [sic] de las Ciencias*,⁷ *Decoración para el interior de una botica*,⁸ *Una pintura de la “ilustración mexicana”*,⁹ entre otros títulos que algunos estudiosos le han dado.

¹ Theodor W. Adorno, *Teoría Estética*, versión castellana de Fernando Riaza revisada por Francisco Pérez Gutiérrez, Madrid, Taurus Ediciones, (Serie "Ensayistas", núm. 150), 1980, p. 163.

² Véase Erwin Panofsky, “Iconografía e iconología: Introducción al estudio del Arte del Renacimiento”, en *El significado de las Artes Visuales*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1970.

³ Bernardo Olivares Iriarte, estudio preliminar y notas de Efraín Castro Morales, *Álbum artístico 1874*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla-Secretaría de Cultura, 1987, nota 196, pp. 148-149.

⁴ Ana Laura Cué en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática en la Nueva España*, México, Conaculta, 1994, p. 210.

⁵ Elías Trabulse, *Arte y ciencia en la Historia de México*, México, Fomento Cultural Banamex, A.C., 1995, pp. 105-107.

⁶ José Juan Tablada, *Historia del Arte en México*, México, Compañía Nacional Editora “Águilas”, 1927, p. 142.

⁷ Trabajadora del Museo Regional del INAH, en Puebla, 7 de noviembre del 2000.

⁸ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1965, p. 184. En una nota al final del capítulo, el editor Xavier Moyssén señala: “Sobre esta obra de Zendejas, el doctor Francisco de la Maza ha escrito un interesante ensayo sobre el pintor y su época”, *ibid*, p. 270. La edición incluye, en la lámina número 351, dos reproducciones en blanco y negro de las que llamaré secciones lateral derecha y frontal de *El almacén*, colocadas como biombo, y así lo indica en el pie de foto: “Miguel Jerónimo Zendejas: *Biombo*”.

⁹ De la Maza, “Una pintura de la “ilustración” mexicana”. El artículo fue incluido en *Obras escogidas*, prólogo y selección de Elisa Vargas Lugo, México, Comité Organizador "San Luis 400", Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, México, (Colección Cuatro Siglos, Serie: Obras Escogidas de Autores Potosinos), 1992, pp. 513-542.



II. 0. 001 *El almacén*. Museo Nacional de Historia. INAH. México¹⁰

En esta reproducción podemos observar, en forma lineal, la totalidad de la obra hoy existente, antes de ser ubicada en la sala V del Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec de la ciudad de México.

Sin embargo *El almacén*, cuyas excepcionales características físicas le impusieron destinos sorprendentes, ha sido fiel al título que le dieron sus autores. Veamos: Covarrubias escribe en su *Tesoro de la lengua castellana o española*: “[Almacén] Almazén. Es lugar donde se recoge o provisión o materiales en cantidad [...] Púdose decir almacén del verbo hebreo **מזח**, *mazach*, *roborere*, porque la cosa cuanto más se allega multiplicándola, tanto más se corrobora y fortifica.”¹¹

En Alonso leemos que la palabra proviene del árabe *máhzan*, depósito y da como primer significado: “Casa o edificio público o particular donde se guardan o se venden por junto géneros, como granos, pertrechos, comestibles, etc.”¹²

El almacén, obra fehacientemente así bautizada por sus autores fue y, de manera insospechada, ha seguido siendo un almacén.¹³ En los casi 12.05 metros de longitud de sus

¹⁰ Salvo que indique lo contrario, todas las reproducciones de *El almacén* incluidas en la presente tesis forman parte del estudio realizado en el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Reprografía: Eumelia Hernández.

¹¹ Covarrubias, *Tesoro ...*, *op. et loc. cit.*

¹² Martín Alonso, *Enciclopedia del Idioma*, 4ª reimpresión, 3 tomos, México, Aguilar, 1998, tomo 1, s.v. “almacén”, p. 264, y “botica”, p. 758.

¹³ Como veremos en el capítulo 1, la obra fue pintada sobre unas puertas, muy probablemente de un almacén, entendida esta palabra en el sentido hispano-arábigo del término, esto es, *mahzén* = depósito. Tengo a mí que de hecho fue depósito de muchas cosas materiales y espirituales, las farmacéuticas, entre otras. Curiosamente, la palabra *botica*, derivada del griego bizantino *apothiki* quiere decir almacén. La palabra almacén también ha significado municiones, pertrechos, tesoro público, abundancia, charla inútil. Incluyendo este último, creo que

postes, largueros y lienzos adheridos a 16 puertas de madera de 3.20 de altura, en promedio,¹⁴ *El almacén* despliega un mundo iconográfico no sólo complejo, sino sutil, el cual aunado a versos, lemas e inscripciones, integra una pluralidad de discursos que ponen en jaque al ingenio más agudo.

II

Cuando se habla de “La Ilustración” en México, en relación con las artes visuales, se suele caer en generalidades. La concreción en una pintura de lo que podría llamarse el espíritu ilustrado no es cosa frecuente. *El almacén* de Miguel Jerónimo Zendejas (ca. 1723¹⁵-1815¹⁶), hecho bajo la dirección del farmacéutico y botánico José Ignacio Rodríguez Alconedo (1759¹⁷-1826¹⁸) y fechada el año de 1797,¹⁹ es un acabado ejemplo, raro de encontrar, de las diversas formas que puede adoptar ese espíritu ilustrado que no es monolítico ni excluyente.

todos los significados de la palabra que proporciona Martín Alonso en su *Enciclopedia del Idioma*, *op. cit.*, le vienen bien a *El almacén*. Por algo así le pusieron Rodríguez Alconedo y Zendejas.

¹⁴ Medidas aproximadas, ya que son el resultado de sumar las dimensiones de las puertas existentes y postes originales a las medidas de los postes sustitutos. Por las características que presentan los bordes de las puertas, se deduce que debieron existir cabezales, lo que aumentaría la altura de aquéllas. En el capítulo 1 incluyo un esquema del reverso de la estructura del soporte con las medidas de sus partes integrantes.

¹⁵ A la fecha, no ha sido localizado ningún documento que permita conocer la fecha de su nacimiento.

¹⁶ Francisco Pérez de Salazar y Haro transcribió el acta de defunción de Zendejas según la cual fue enterrado el 20 de marzo de 1815 en el Convento de Santa Rosa de la ciudad de Puebla. Véase: “Algunos datos sobre la pintura en Puebla en la época colonial por el Lic. Francisco Pérez Salazar, M.S.A”, en *Mémoires de la Société Alzate, Tome 41*, (sesión de 4 de diciembre de 1922), México, Talleres Gráficos de la Nación, Sociedad Científica Antonio Alzate, 1923, p. 300.

¹⁷ AHFM, Protomedicato, leg. 2, exp. 2, fs. 10-10v, traslado de la fe de bautizo hecha en la Parroquia del Santo Ángel Custodio de Puebla, “en veinte y un días del mes de mayo de este año de mil setecientos cincuenta y nueve, yo, el infraescrito, bauticé solemnemente, puse óleo y crisma a Joseph Ignacio de tres días nacido [...]” lo que implica que nació el 18 de mayo de 1759. Véase anexo 4.2.1

¹⁸ ASMP, Libro de Entierro de Españoles, libro 27, f. 143: “Acta de entierro de don José Ignacio Rodríguez Alconedo”: 19 de septiembre de 1826.

¹⁹ En el pedestal, escena 2, puerta izquierda de *El almacén*, se hace constar que:

Se hizo, este Almasen

En el año de 1797

En éste, así como en el resto de los textos dibujados en *El almacén*, emplearé la ortografía y puntuación originales.

Si bien existen estudios sobre la influencia que ejerció la ideología de la llamada “enciclopedia francesa”²⁰ en la ciencia, la política y la sociedad de la Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVIII, poco se ha estudiado acerca de esa misma influencia en las artes visuales. Uno de los discursos iconográficos de *El almacén* patentiza esa influencia y permite adentrarse en ella.

La monarquía española, la nobleza y el clero vieron en las ideas de la enciclopedia francesa una seria amenaza al orden económico y social que ellos representaban y salvaguardaban. Prueba de ello son las prohibiciones y condenas inquisitoriales relacionadas con esa obra y con otras obras o ideas derivadas de aquélla. De ahí que los autores de *El almacén* escogieran formas de representación que pudieran soslayar los conceptos más radicales de la enciclopedia francesa y sus posturas científicas innovadoras, censurables y condenables, dando por ello lugar a un segundo discurso iconográfico de un carácter más elíptico.

Antes de estallar la lucha por la emancipación, había en la Nueva España intentos en diversos terrenos por conseguir una cierta autonomía de la corona y sus instituciones, de la misma manera que había fuertes corrientes de pensamiento y de acción que pugnaban por lo contrario.

La Nueva España no fue un ente histórico homogéneo; menos aún, estático.²¹ Criollos, peninsulares, castas y la metrópoli misma vieron y vivieron las circunstancias físicas y morales de ese ente histórico de maneras distintas y cambiantes. El movimiento que emprendieron los boticarios poblanos en contra del Real Tribunal del Protomedicato de la ciudad de México es un ejemplo de ello. Vemos a dos criollos enfrentados entre sí, con motivaciones, sustentos e

²⁰ Es la forma abreviada como suele mencionarse esa obra magna intitulada *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisoné des Sciences, des Arts et des Métiers*. Me basaré en la novena impresión en versión facsimilar salvo que indique lo contrario: *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisoné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Nouvelle impression en facsimilé de la première édition de 1751-1780, Günther Holzboog, ed. Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Frommannverlag, 1966.

²¹ Edmundo O’Gorman, *Meditaciones sobre el criollismo*, México, Centro de Estudios de Historia de México, 1970, pp. 18-23.

intereses opuestos. Por un lado a José Ignacio García Jove, protomédico de la Real y Pontificia Universidad y del Real Tribunal del Protomedicato, defendiendo los privilegios centralizados y las prácticas obsoletas de este organismo. Por el otro, a José Ignacio Rodríguez Alconedo, boticario poblano, luchando por hacer prevalecer la nueva teoría y práctica farmacéutica y la autonomía profesional. Y, en un plano enteramente secundario, a Antonio de la Cal y Bracho, peninsular, que si bien representaba los intereses de la metrópoli imperial en relación con los jardines botánicos, coincidía con el criollo poblano en la defensa de objetivos e intereses comunes.

No sólo los criollos fueron protagonistas de enfrentamientos, exacerbados al final del periodo colonial. También entre los peninsulares como el intendente de Puebla, Manuel de Flon, y el prebendado de la catedral de esa ciudad, Ignacio Antonio Domenech, se dieron confrontaciones irreconciliables “como en el resto de la monarquía [...], entre Estado y la Iglesia, tanto por cuestiones de jurisdicción y jerarquía, como por control sobre los bienes religiosos,”²² justamente en Puebla y en los mismos años en que se gestó *El almacén*.

José Ignacio Rodríguez Alconedo, contemporáneo de los mencionados personajes, fungió como representante legal tanto de la cofradía de san Nicolás Tolentino como de los boticarios poblanos –De la Cal y Bracho incluido–, en las batallas legales para evitar su extinción –unos– y en contra del Real Tribunal del Prtomedicato –otros–. La elaboración de *El almacén* es un prelude de esas litis y contiene un tercer discurso a nivel de significado, aquél en el que la pintura representa un vehículo de ideas tácticas y estratégicas que guiarán a ambos grupos en esas lides. En *El almacén* la pintura es, además de una declaración de principios filosóficos y científicos, una representación política.

²² Véase: Montserrat Galí Boadella, “Ignacio Antonio Domenech: reformas e innovaciones en la Puebla ilustrada de finales del siglo XVIII”, artículo inédito.

Es significativo que ninguno de los cuatro aspectos hasta aquí mencionados hubiese sido estudiado en *El almacén*, como a continuación veremos.

III

Las primeras referencias que encontré de la obra datan de 1927, año en que José Juan Tablada²³ y Francisco Pérez de Salazar y Haro^{24 25} publicaron sus obras. Hugo Leicht (1934)²⁶ y Manuel Toussaint (1948)²⁷ hicieron asimismo breve mención de ella. Los cuatro la destacan y cada uno la nombra o describe de manera diferente: “[...] serie de lienzos murales que durante algún tiempo pertenecieron a quien esto escribe [...]”,²⁸ “[...] decorado de una antigua botica poblana.”²⁹ “[...] preciosos tableros que, al parecer, servían de puertas para los estantes [de la botica de la calle de Miradores]”,³⁰ “Muy curiosa es la *Decoración para el interior de una botica*, fechada en 1797, que se guarda en el Museo de Historia.”,³¹ “[...] una pintura firmada por Zendejas en 1797, que es la *Decoración para el interior de una botica*.”³²

²³ Tablada, *Historia del Arte...*, *op. cit.*, p. 142.

²⁴ Francisco Pérez de Salazar y Haro, “Historia de la pintura en Puebla”, edición, introducción y notas de Elisa Vargas Lugo, revisión y notas de Carlos de Ovando en *Historia de la pintura en Puebla y otras investigaciones sobre Historia y Arte*, México, Perpal, 1990, p. 87. Vargas Lugo y Ovando tomaron para esta edición la publicación de *La pintura en Puebla. Época colonial* de 1927 así como textos y apuntes del autor hechos posteriormente a lo largo de casi 15 años, según se explica en la nota 1, pp. 220-221.

²⁵ Francisco Pérez de Salazar y Haro, en su intervención del 4 de diciembre de 1922 ante los miembros de la sociedad científica Antonio Alzate, publicada un año más tarde, no alude a esta obra sobresaliente de Zendejas. En el apéndice en el que incluye datos biográficos y principales obras de los pintores poblanos, tampoco menciona nada al respecto. Véase “Algunos datos...”, en *Mémoires...*, *op. cit.*, pp. 217-302 (Láminas LV-LXXI). En consecuencia, y considerando el segundo destino que le tocó en suerte a *El almacén*, es posible afirmar que José Juan Tablada fue el primero en mencionarla.

²⁶ Hugo Leicht, *Las calles de Puebla*, Estudio Histórico, Puebla, Imprenta A. Manjarrez y Haro, 1934, pp. 250-251.

²⁷ Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México*, 5ª reedición, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, México, 1990, p. 176. La primera edición de la obra data de 1948. El texto es el mismo y se encuentra en la p. 354. En ninguna de las dos ediciones hay ilustración de *El almacén*.

²⁸ Tablada, *Historia del Arte...*, *op. cit.*, p. 142. Es evidente que De la Maza no conoció u omitió esta fuente.

²⁹ Pérez de Salazar, “*Historia de la pintura...*”, *op. cit.*, p. 87.

³⁰ Leicht, *Las calles...*, *op. cit.*, pp. 250-251. La cita aparece como nota al pie al escribir sobre la botica que se hallaba en la casa número 8 de la Calle de los Miradores y que “existió hasta 1922.”

³¹ Toussaint, *Arte...*, *op. cit. et loc. cit.* Las cursivas son originales.

³² Toussaint, *Pintura...*, *op. cit.*, p. 184.

En 1963, Francisco de la Maza publicó el artículo más completo y, al parecer, el primero dedicado fundamentalmente a esta obra. Lo intitula “Una pintura de la ‘Ilustración Mexicana’” y se refiere a ella como “conjunto de varias tablas que servían de puertas a una enorme alacena o almacén, como está bien llamado [...] Perteneció a la botica de Ignacio Rodríguez Alconedo [...] pertenece ahora al Museo de Chapultepec, donde está colocada, indebidamente, en forma de biombo.”³³

En el estudio, De la Maza esboza una reflexión de carácter general acerca de la presencia de la “ilustración” en la obra de algunos artistas, científicos y escritores y la ausencia de esa misma “ilustración” en la pintura de la época. Después de hacer un esbozo biográfico y una relación de las obras de Zendejas, proporciona una breve historia de *El almacén* basándose en Hugo Leicht.³⁴ Hace una acertada descripción de casi todas las figuras y de algunos de los objetos representados. Las excepciones a esta aseveración las constituyen, en mi opinión, las alegorías del par de puertas marcado con el número 2 y en las que De la Maza identifica a La Salud como La Medicina y viceversa. Asimismo, parece no haber visto que ambas alegorías forman parte de un emblema, por lo demás muy parecido al emblema CXVIII de Alciato que lleva el mote EL ARTEAYUDA A LA NATURALEZA.³⁵ En la revisión iconográfica describe e interpreta las alegorías e imágenes más sobresalientes. Su aproximación a la iconología está contenida en los dos últimos párrafos del artículo, centrados en la representación de las ciencias y las artes como muestra del espíritu de la “ilustración”. A manera de contexto, este autor enumera al inicio del artículo algunos científicos, arquitectos, escultores y literatos ilustrados. Es un artículo bien estructurado en el que recopila, complementa y abunda sobre lo dicho por otros autores en relación con Zendejas, su biografía, obras principales y características de su estilo y, desde luego, sobre *El*

³³ De la Maza, “Una pintura...”, en *Obras...*, *op. cit.*, p. 44.

³⁴ Leicht, *Las calles...*, *op. cit.*

³⁵ Véase: Alciato, *Emblemas*, edición y comentarios de Santiago Sebastián, prólogo de Aurora Egido, traducción actualizada de emblemas de Pilar Pedraza, Madrid, Editorial Akal, 1985, p. 156.

almacén. Los autores a que se refiere De la Maza son Toussaint, Pérez de Salazar y Haro, Leicht, Payno,³⁶ Hammeken,³⁷ y Revilla.³⁸

Teniendo como punto de partida el artículo anterior, Eduardo Merlo Juárez (1987)³⁹ dedica el suyo exclusivamente a *El almacén*. Si bien un poco disperso y a veces con debilidades metodológicas en su presentación, su estudio aporta aspectos novedosos a lo escrito por De la Maza. Hace una descripción del soporte de la obra y de la forma en que probablemente fue manufacturado. Esta descripción, si bien útil y mucho más completa que la que ofrece De la Maza, no está exenta de cierta fantasía y de errores de apreciación. En el análisis iconográfico menciona algunos elementos pictóricos de tipo arquitectónico y otros detalles formales que escaparon a la consideración de éste. La identificación iconográfica trata de incluir esos detalles aunque la interpretación de imágenes y alegorías que hace Merlo Juárez es francamente discutible en algunos casos y no va mucho más lejos que la de aquél. Lo propio se puede decir en lo que a la iconología respecta. En la identificación iconográfica procede sin interrupciones aunque el orden en que efectúa las descripciones no es claro ni consistente como tampoco lo es la terminología que emplea. Tratándose de una composición tan grande y complicada resulta esencial el diseño de un método descriptivo-analítico al que apearse sistemáticamente. Merlo Juárez incluye, aunque en forma somera y no exenta de imprecisiones, contextos históricos diversos, y de importancia, sobre José Ignacio Rodríguez Alconedo, la cofradía de San Nicolás Tolentino y los farmacéuticos poblanos. Sus fuentes principales son Miguel Zerón Zapata⁴⁰ considerado por

³⁶ Manuel Payno, "Pintores Célebres. Miguel Zendejas", en *El Álbum Mexicano. Periódico de Literatura, Artes y Bellas Letras*, publicado por Ignacio Cumplido, 2 tomos, México, Imprenta del Editor, 1849, tomo 1, pp. 224-227.

³⁷ Jorge Hammeken y Mexia, "Miguel Gerónimo Zendejas", en *Hombres ilustres mexicanos*, Eduardo L. Gallo, editor, 4 tomos, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1874, tomo 3, pp. 35-57.

³⁸ Manuel G. Revilla, *El Arte en México*, 2ª edición, México, Librería Universal Porrúa Hermanos, 1923, p. 152.

³⁹ Eduardo Merlo Juárez, "Las ciencias en la obra de Zendejas", en *Elementos*, año 3, vol. 2, núm. 12, (Jul-Sept, 1987). No dispongo de la paginación original por haber recibido el artículo por correo electrónico.

⁴⁰ Miguel Zerón Zapata, *La puebla de los Ángeles en el siglo XVII*, México, Patria, 1945. Tanto esta historia como la de Fernández de Echeverría y Veytia fueron publicadas por primera vez ya bien entrado el siglo XX.

Leicht como “el primer historiador poblano cuya obra poseemos, modelo de las de Bermúdez de Castro y de Mariano Veytia”,⁴¹ Fernández de Echeverría y Veytia,⁴² el propio Leicht,⁴³ Cordero,⁴⁴ Toussaint⁴⁵ y el artículo de De la Maza. La bibliografía que lista Merlo Juárez al final resultó de utilidad para una primera etapa de trabajo.

En fechas recientes, *El almacén* ha sido reproducido en láminas a color con breves comentarios. En el libro publicado en 1994, que lleva el título de la exposición a que dio lugar, *Juegos de Ingenio y Agudeza*, se reproducen 12 puertas de la obra agrupadas en tres conjuntos al lado de un texto que, bajo el nombre y fechas del pintor, lleva el título de *Alegoría de las ciencias y las artes. 1797*. La autora es Ana Laura Cué.⁴⁶ La información, sintética, está enteramente basada en De la Maza y Merlo Juárez, y repite los aciertos y desaciertos en que ambos incurren.

Otra publicación reciente que se ha ocupado de *El almacén* es el libro de Elías Trabulse publicado en 1995 y en el que da a conocer, hasta donde yo sé por primera vez, tres de las puertas que habían permanecido guardadas en las bodegas del Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec.⁴⁷ Jaime Cuadriello las había descubierto e identificado en 1993. Un año después, compartió con Trabulse el hallazgo.⁴⁸ Al fragmento, éste lo intitula “La fuente de Siloé”, lo que me parece discutible. Esta “Fuente de Siloé”, si de darle un nombre se trata, debería de llamarse,

⁴¹ Leicht, *Las calles...*, *op. cit.*, p. XIII.

⁴² Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la fundación de la Puebla de los Ángeles de la Nueva España, su descripción y presente estado*, edición, prólogo y notas de Efraín Castro Morales, 2 vols., Puebla, Ediciones Altiplano, 1963.

⁴³ Leicht, *Las calles...*, *op. cit.*

⁴⁴ Enrique Cordero y Torres, *Diccionario Biográfico de Puebla*, 2 vols., México, Centro de Estudios Históricos de Puebla, 1972.

⁴⁵ Refiere las dos obras de Toussaint ya mencionadas salvo que se trata de las ediciones de 1974 (*Arte Colonial en México*) y de 1982 (*Pintura Colonial en México*).

⁴⁶ *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática en la Nueva España*, México, Conaculta, 1994, pp. 210-211.

⁴⁷ Elías Trabulse, *Arte y ciencia...*, *op. cit.*, pp. 105-107 y 256. Es en esta última página donde se incluyó la representación contenida en esas puertas.

⁴⁸ Información que me fue proporcionada por Jaime Cuadriello en comunicación personal en octubre del año 2000.

en mi opinión, “La piscina de Betzata”, aquella que según San Juan tenía cinco pórticos donde yacían multitud de enfermos “que esperaban el movimiento del agua, porque el Ángel del señor descendía de tiempo en tiempo a la piscina y agitaba el agua, y el primero que bajaba después de la agitación del agua quedaba sano de cualquier enfermedad que padeciese.”⁴⁹

La imagen que pintó Zendejas corresponde casi al pie de la letra con esta descripción. En cambio, las dos menciones que hay en la Biblia de la fuente de Siloé no proporcionan elementos que permitan identificarla con la escena que comento.⁵⁰ La reproducción se encuentra casi al final del libro,⁵¹ separada de la muy bien lograda reproducción completa y sin cortes, a dos páginas, de la sección central.⁵² Esta sección se encontraba expuesta en ese mismo año en el Museo Regional del INAH en Puebla. Establecer una relación entre ambas reproducciones resulta muy difícil, si no es que imposible. Es más, puede pensarse que se trata de dos obras diferentes. Curiosamente, ni en el texto que acompaña la reproducción de la sección central, ni en el pie de fotografía de lo que él llama “La fuente de Siloé”, Trabulse hace alusión al hecho de dar a conocer, por primera vez, fragmentos de la obra que hasta entonces se desconocían. Tampoco menciona explícitamente el hallazgo de las puertas embodegadas salvo, implícitamente, por las medidas que proporciona de la obra y que difieren en tres metros del resto de las mediciones anteriormente publicadas. Más extraño aún es que haya contado 8 “escenas” cuando, una vez descubiertas por Cuadriello las puertas faltantes, resultaban 9 en total, tal y como están numeradas. Por otro lado, es interesante el crédito contundente que Trabulse le da al “farmacéutico y botánico” Rodríguez Alconedo de ser el creador intelectual de la obra. El peso y matiz que otorga a los aspectos científicos resulta, si no enteramente novedoso, sí diferente al resto de las fuentes. Quizá por la brevedad del texto se

⁴⁹ Juan, 5, 2-4. Véase Eloino Nácar Fuster y Alberto Colunga, *Sagrada Biblia*, Madrid, La Editorial Católica, 1959, p. 482.

⁵⁰ Nehemías, 3, 15; Juan, 9, 6-7, *Sagrada Biblia, op. cit.*, pp. 1111-1112, 1119.

⁵¹ Trabulse, *Arte y ciencia...*, *op. cit.*, p. 256.

⁵² *Ibid.*, pp. 106-107.

note más esa orientación, ciertamente sustentable. Por lo demás, Trabulse se basó en los artículos de Tablada, De la Maza, Merlo Juárez y Cué. Termina su texto diciendo: “Es en suma, una apoteosis de la sabiduría que refleja el grado de ilustración científica a que había llegado la Puebla de los Ángeles al finalizar el siglo de las luces.”⁵³

En 1995, Tovar y de Teresa incluyó, después de un breve texto biográfico de Zendejas, de la mención de un par de características de su estilo, y de la enumeración de algunas de sus obras, unas líneas dedicadas a la que también llama *Apología de las artes y las ciencias* caracterizándola como “una secuencia de 8 lienzos que suman 13 metros [...] pintada por encargo del botánico José I. Rodríguez Alconedo, (hermano del pintor), para decoración de su botica [...]”.⁵⁴ Ofrece una reproducción de la sección expuesta en Puebla dividida en dos partes. Aun cuando su libro ostenta el mismo año de publicación que el libro de Trabulse, es muy posible que en 1994 éste le haya hecho partícipe, cuando él se enteró, de los hallazgos de Jaime Cuadriello, de otro modo no habría podido llegar a los 13 metros de longitud de la obra ni a repetir el error de contar “8 lienzos” y no 9. Sus fuente son, además de Trabulse, Payno, Pérez de Salazar y Haro, Toussaint, Merlo. Extrañamente no cita a De la Maza.

Como se desprende de la revisión bibliográfica relacionada directamente con *El almacén*, las lagunas de información que había en cuanto a la manufactura del soporte, su ubicación y forma de colocación originales, y los traslados y desmembramientos de que había sido objeto, podían llenarse, en parte, con investigación documental y de campo y, en parte, con la revisión de algunos textos que citaban Leicht y Pérez de Salazar y Haro, de difícil mas no imposible acceso en Puebla. En cuanto a los antecedentes del género pictórico al cual parecía pertenecer había que hacer una búsqueda bibliográfica, iconográfica y de campo para determinar algo al respecto.

⁵³ *Ibid.*, p. 105.

⁵⁴ Guillermo Tovar y de Teresa, *Repertorio de artistas mexicanos. Artes plásticas y decorativas*, 3 tomos, México, Grupo Financiero Bancomer, 1995, tomo 3, p. 436.

Por lo que atañe a la descripción y al análisis iconográfico, en una primera etapa resultó útil el trabajo comparativo empleando para ello los tratados de Alciato,⁵⁵ Ripa⁵⁶ y Gravelot-Cochin.⁵⁷ De los tres tratados, era evidente la estrecha relación que guardaba *El almacén* con el de Gravelot-Cochin, notable sobre todo en la representación de ciencias como la física y la química, la mayoría de las cuales no se encuentra en otros tratados. Sorprendía la modernidad de los autores (Zendejas-Rodríguez Alconedo) ya que de haber sido el tratado de Gravelot-Cochin su fuente visual principal, habría mediado tan sólo un año entre la publicación de ésta y la fecha que ostenta *El almacén*.⁵⁸ Sin embargo, también sorprendía la coexistencia en esa obra de figuras emblemáticas usadas por Alciato y, por lo visto, dos siglos después caídas en desuso.⁵⁹ De ahí

⁵⁵ Alciato, *Emblemas*, *op. cit.*

⁵⁶ Caesare Ripa, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery. The 1758-60 Hertel Edition of Ripa's Iconologia with 200 Engraved Illustrations*, Edited by Edward A. Maser, New York, Dover Publications, Inc., 1971.

⁵⁷ Gravelot H. y C. Cochin, *Iconología*, Traducción, índice de atributos y notas de María del Carmen Alberú Gómez, México, Universidad Iberoamericana, 1994.

⁵⁸ Fausto Ramírez localizó en la Biblioteca Lafragua de la ciudad de Puebla los cuatro tomos de un ejemplar príncipe del tratado *Iconologie par Figures ou Traité complet des Allégories, Emblèmes & Ouvrages utile aux Artistes, aux Amateurs, et pouvant servir a l'éducation des jeunes personnes. Par MM. Gravelot et Cochin*. Al respecto, comenta: “La obra no ostenta fecha de publicación, pero le asignan el año de 1796 diversas fuentes bibliográficas [...]”: véase Fausto Ramírez, “Una *iconología* publicada en México en el siglo XIX”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, vol. XIV, núm. 53, 1983, pp. 95-125, nota 3, p. 96. Cabe señalar que según lo deja ver Ramírez, hubo un antecedente gráfico de ese tratado, un “almanaque periódico, tal vez menos sistemático y definitivamente menos completo” de los mismos autores, de fechas más tempranas: el *Almanach iconologique* “publicado a partir de 1764”: *ibid.*, p. 97.

⁵⁹ Me parece importante señalar que de los estudios actuales hechos en bibliotecas poblanas del periodo virreinal y de las consultas a los catálogos de las bibliotecas de fondo antiguo como la Lafragua y la Palafoxiana, es posible afirmar que los tratados de famosos emblematistas como Andrés Alciato, Diego Saavedra y Fajardo, Francisco Garau, Juan de Solórzano y Pereyra, Felipe Picinelo, entre otros, tuvieron cabida en ellas. Por citar un par de ejemplos: de las muchas ediciones de Alciato, se encuentra en la Palafoxiana una impresa en París en 1583 que tiene el siguiente *ex libris* manuscrito: “Colegio de San Ildefonso Angelopolitano” y una anotación manuscrita: “Expurgo de 1632”; una *Corona gótica, castellana, y austriaca...* de Saavedra Fajardo, de 1677-1680, impresa en Amberes, con una serie de marcas y anotaciones: “Marca de fuego: ‘Colegio de San Juan’. Sello en tinta: Biblioteca Pública Palafoxiana. *Ex libris* manuscrito: ‘Del Collegio de San Ildefonso de la Puebla. Ex dono DD Josephi de Luna’”. Los colegios jesuitas como el de san Jerónimo, donde estudió latín y retórica José Ignacio Rodríguez Alconedo, contaron, además, con obras del repertorio emblemático jesuita, como lo prueban los *ex libris* que aún ostentan algunos ejemplares de la Palafoxiana. En consecuencia, para el conocimiento y difusión de la cultura visual y conceptual emblemática no es menor el hecho de que esa “librería” fuera, desde el acto fundacional del 5 de septiembre de 1646, “[...] biblioteca pública, en donde todo género de personas puedan estudiar como les convenga”, de acuerdo con los deseos así manifiestos de su fundador, el obispo de Puebla Juan de Palafox y Mendoza. Para esta cita así como para el catálogo de literatura emblemática de Alciato, Garau, Saavedra y Fajardo, Solórzano y Pereyra y los *ex libris* que ostentan estas obras consúltese la página <http://www.bpm.gob.mx/>. En relación con literatura emblemática en una biblioteca personal en la Puebla del siglo XVIII véase: Columba Salazar Ibarquén, *Una biblioteca virreinal de Puebla. Siglo XVIII, Fondo Andrés de Arze y Miranda*, Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades-BUAP, 2001, pp. 55, 99, 109-110, 151,

que resultara imprescindible una línea de investigación bibliográfica de fuentes primarias sobre pintura emblemática y alegórica.

IV

Otrora unidad espacio-temporal, *El almacén* había sido, a partir de 1913⁶⁰ y hasta el año de 2003, un artefacto desmembrado, itinerante, en ocasiones parcialmente escondido, que aumentaba o disminuía de medidas según se iban descubriendo o perdiendo sus partes dispersas.

En las distintas ubicaciones que había tenido, en las ciertas mutilaciones que ha sufrido, así como en los títulos con que la habían identificado y motejado a lo largo de los últimos 100 años era posible ver, no sólo el tipo de lecturas que de ella habían hecho sus adquirentes, sino también y en forma sintética y eficaz, el perfil cultural de quienes la habían usado y bautizado de acuerdo con esas lecturas.

Hay que reconocer que la ubicación de un artefacto como *El almacén* plantea serios problemas, tanto por sus dimensiones como por la función que originalmente tuvo de servir como una serie de puertas para un mueble o conjunto de muebles hecho a medida para una habitación específica. Sin embargo, estimo que sus progresivos desmembramientos se debieron más a la incomprensión de los discursos que a sus características físicas. Porque mirado como discurso descriptivo resulta incoherente, abigarrado y, a la vez, dislocado. Por contra, si vemos que hay varios discursos en los que ideas, valores, creencias y mensajes van dirigidos al espectador como destinatario de esa multiplicidad, involucrándolo, haciéndolo partícipe o cómplice, moviéndolo a

158, 173. Para literatura ilustrada francesa y española en una biblioteca personal de principios del siglo XIX véase: Cristina Gómez y Francisco Téllez Guerrero, "Inventario de los bienes de Campillo, obispo electo de Puebla, 1803", en *América Latina en la Historia Económica*, núm. 5, (enero-junio, 1996), pp. 77- 88, publicada en línea. En este artículo se mencionan 73 libros en francés y 57 en latín de un total de 684 libros inventariados, así como los "gustos ilustrados" del obispo –p. 82–, reflejados en las obras de Feijóo, Jovellanos, Campomanes, Voltaire, Rousseau y Montesquieu que había en su "librería". El avalúo de cuadros de ese inventario, por cierto, lo hizo Miguel Jerónimo Zendejas.

⁶⁰ En el año de 1913 se desmanteló, con mucha probabilidad, el mueble que sirvió de soporte a *El almacén*. El 5 de julio de 1913 José Juan Tablada adquirió en Puebla las puertas para instalarlas en su domicilio de la ciudad de México: José Juan Tablada, *Obras IV. Diario (1900-1944)*, Guillermo Sheridan (ed.), México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, Centro de Estudios Literarios, 1992, pp. 116-117.

la acción o a la reflexión, tendremos que concluir que *El almacén* es una producción ideológica, que sus discursos son discursos de representación.⁶¹ y que, por lo tanto, su indivisibilidad se impone. Bajo esta óptica, podemos estar en condiciones de ponderar su valor estético.

Aún antes de reunir sus partes dispersas, sorprendía su coherencia visual y la homogeneidad en la paleta a pesar de la fragmentación impuesta. Era evidente la intención de dar unidad a un conjunto de dimensiones tan inusuales mediante el uso de recursos constructivos y pictóricos que propiciaran la continuidad y el tránsito entre las distintas composiciones que integran la obra. En cuanto a la paleta, y a pesar de las varias manos que se podían detectar en los trazos, nada parecía discordante, como no fueran las intervenciones que había sufrido y que por lo mismo resaltaban.

Las grandes dimensiones del soporte, la complejidad del discurso iconográfico, el contexto arqueológico en el que había estado la obra y la función comunicativa que había ejercido hacían pensar que se trataba de un género aparte, distinto del mural o de la pintura de caballete. Reconstruir la historia y el periplo de la obra, indagar sobre sus antecedentes de género así como sobre el contexto específico en el cual se realizó, identificar cuántas manos intervinieron en ella y qué partes fueron pintadas por Zendejas, así como localizar las puertas faltantes y coadyuvar a la restauración e integración de toda la obra en un mismo espacio adecuado a sus características, fueron algunos de los objetivos del presente proyecto.

V

De los discursos que he podido percibir en *El almacén*, mismos a los que hice mención de manera genérica en el apartado II, aquél que se refiere a “La Ilustración” habla de la estructura formal y el contenido ideológico del “Sistema Figurado de los Conocimientos Humanos” tal y como aparece en la primera edición de la que llamamos *Enciclopedia Francesa*. Un segundo

⁶¹ Pierre Geoltrain y Francis Schmidt, "Para una historia de las ideologías judías y cristianas antiguas", en François Chatelet y Gérard Mairet, *Historia de las Ideologías*, Madrid, Akal, 1989, pp. 136-137.

discurso remite a distintas formas de curación: la aristotélica, la científica y la milagrosa. El tercer discurso va dirigido, como lo mencioné con anterioridad, a los miembros distinguidos de la cofradía de San Nicolás Tolentino y es, tanto una declaración de principios científicos, como una postura política en relación con el Real Tribunal del Protomedicato de la Nueva España. Entre los tres discursos que dialogan y se complementan se crea una especie de contrapunto dialéctico muy ilustrado, paradójico y rebuscado. Lo propio sucede con los contenidos ideológicos: el científico, el religioso y el político, este último, en particular, que atañe a la lucha de poder que se da entre los farmacéuticos poblanos y el Protomedicato.

Si tomamos como ciertos los postulados de Theodor Adorno según los cuales las obras de arte “son vivas por su lenguaje y de una manera que no poseen ni los objetos naturales ni los sujetos que las hicieron” y si no mienten “ni disimulan la literalidad de cuanto habla desde ellas”⁶² podríamos concluir que *El almacén*, además de hablarnos por ella misma y de lo que ella misma contiene, nos ofrece la posibilidad de ver y entender un fragmento de la realidad empírica de un pasado acotado en tiempo, lugar y circunstancia, con las tensiones, contradicciones, y heterogeneidades propias de esa realidad, incluidas las de quienes concibieron y realizaron la obra. Pero además, el carácter enigmático propio de toda obra de arte, por cuanto que éstas “dicen algo y a la vez lo ocultan”,⁶³ es muy acusado en *El almacén* porque ésta dice mucho pero, en mi opinión, oculta al espectador común tanto o más de lo que dice porque justamente así lo quisieron sus autores, a pesar de su intención de hacer explícita la compleja proposición figurativa de la obra mediante el uso de leyendas, cartelas y títulos. Intentaré explicar las observaciones a que me han conducido sus textos, figuras alegóricas y el soporte mismo de la obra, todo ello a la luz del contexto en que la obra fue creada.

⁶² Adorno, *Teoría...*, *op. cit.*, pp. 14-15.

⁶³ *Ibid.*, p. 162.

Considerando que la descripción es la única forma que tenemos de relacionarnos con los cuadros y siguiendo a Michael Baxandall para quien “descripción y explicación se entrelazan”,⁶⁴ en los siguientes capítulos de este trabajo intentaré hacer un ejercicio de lo que Baxandall llama “crítica inferencial”. Para ello revisaré las condiciones de tiempo, lugar y circunstancia que existían previa la creación del *El almacén*, el cometido dado a Zendejas por Rodríguez Alconedo, así como los recursos utilizados por aquél, tanto formales como conceptuales.

VI

Para poder llevar a cabo este ejercicio de crítica inferencial fue necesario investigar no sólo a Miguel Jerónimo Zendejas y las características estilísticas e iconográficas de su obra, sino a quien ideó y encargó *El almacén* —el farmacéutico poblano José Ignacio Rodríguez Alconedo— y a aquéllos para quienes iba dirigida esta obra —miembros de la cofradía de San Nicolás Tolentino y boticarios poblanos. Esto último implicaba resolver un problema de intencionalidad.

A la vista de lo escrito sobre el pintor y su obra, resultaba evidente que no había un estudio completo ni de uno ni de otra. Si bien este trabajo no pretende un estudio semejante, probablemente podrá aportar algo a quien en un futuro haga un estudio exhaustivo y documentado de las obras firmadas y/o atribuidas a Zendejas. Fue necesario hacer un análisis iconográfico de la obra atribuida a Zendejas, y un estudio de sus relaciones de mercado a través de sus contratos en los protocolos notariales, para saber en qué medida influyó Rodríguez Alconedo en el manejo de las representaciones, emblemas y alegorías que contiene *El almacén*. Porque desde el punto de vista de la iconología, no cabe duda de que como bien dice Trabulse, fue “creación intelectual del farmacéutico y botánico” poblano.⁶⁵ De ahí la necesidad de seguir una línea de investigación relacionada con este científico de quien poco se sabía.

⁶⁴ Baxandall, *Modelos...*, *op. cit.*, pp. 49-50.

⁶⁵ Trabulse, *Arte y ciencia...*, *op. cit.*, p. 105.

De Rodríguez Alconedo, farmacéutico y botánico, Ana María Huerta Jaramillo⁶⁶ proporcionaba algunos datos acerca de su personalidad, perfil profesional, y del papel que como representante de los boticarios poblanos desempeñó en la batalla emprendida por éstos para lograr su autonomía del Real Tribunal del Protomedicato de la ciudad de México. De su posible gusto o familiaridad con la pintura e iconografía de su época, siempre relacionados con su hermano, el orfebre y pintor José Luis Rodríguez Alconedo, había indicios en De la Maza⁶⁷ y García Barragán.⁶⁸ Otros datos biográficos complementarios, pero no muy confiables, los había en Cordero.⁶⁹ Para la personalidad intelectual y el perfil científico y político de Rodríguez Alconedo fue necesario recurrir a la investigación documental en los archivos de Puebla y México. El presente trabajo puede aportar luces en la recreación histórica de este personaje y su contexto cultural.

Por lo que hacía a la cofradía de San Nicolás Tolentino, fundada el 7 de febrero de 1653 según Zerón Zapata,⁷⁰ cuya sede se encontraba en la iglesia del convento de San Agustín, según Fernández de Echeverría y Veytia,⁷¹ era necesario revisar la documentación histórica disponible para ver de cerca el conflicto que se había suscitado, en 1720, entre los cofrades y algunos maestros boticarios por el establecimiento de una botica. La razón por la que me parecía necesario esclarecer estos antecedentes se debía al hecho de que como resultado de ese pleito, parecía haberse obtenido una real aprobación que habría posibilitado la construcción o instalación

⁶⁶ Ana María Huerta Jaramillo, *Los boticarios poblanos 1536-1825 (Un estudio regional sobre el ejercicio farmacéutico y su despacho)*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla-Secretaría de Cultura, 1994. De la misma autora "La Farmacia y las Ciencias Médicas en Puebla. 1795-1848", en *Farmacia, historia natural y química intercontinentales*, Patricia Aceves Pastrana (ed.), México, Universidad Autónoma Metropolitana, (Estudios de Historia Social de las Ciencias Químicas y Biológicas, núm. 3), 1995, pp. 179-188.

⁶⁷ Francisco de la Maza, "José Luis Rodríguez Alconedo", en De la Maza, *Obras...*, *op. cit.*, pp. 51, 62-63.

⁶⁸ Elisa García Barragán, *José Luis Rodríguez Alconedo. Artista y patriota poblano*, México, Gobierno del Estado de Puebla-Comisión Puebla V Centenario, 1992, pp. 67-68, 76, 79.

⁶⁹ Cordero y Torres, *Diccionario...*, *op. cit.*, tomo 2, s.v. Rodríguez Alconedo, 1972.

⁷⁰ Zerón, *La Puebla...*, *op. cit.*, pp. 120-121.

⁷¹ Fernández de Echeverría, *Historia de la...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 342-344.

de la botica donde probablemente se hubiera ubicado *El almacén*. Los huecos evidentes en la información proporcionada por las fuentes consultadas requerían, para subsanarlos, de investigación documental en los archivos de Puebla y de la ciudad de México.

Finalmente, había que estudiar a los boticarios poblanos en la inteligente y larga batalla que libraron en contra del Real Tribunal del Protomedicato de la ciudad de México con el fin de “sacudir ese yugo insoportable”⁷² que era para ellos el estar sujetos a la jurisdicción de ese tribunal, batalla que implicó tal amenaza a la hegemonía de esa institución, que ésta calificó a quien representaba a los poblanos de: “Muy errado, poco instruido [y con la arrogancia] propia de todo el que sin fundamento pretende ridículos empeños.”⁷³

Rodríguez Alconedo era ese representante. El meollo sobre la intencionalidad y la recepción de *El almacén* estaba, en mi opinión, en los prolegómenos de este litigio, lo que implicó una minuciosa lectura del expediente respectivo que se encuentra en el ramo de Protomedicato del Archivo General de la Nación.

Como tesis de grado que es, en las páginas siguientes intentaré probar que *El almacén* representa, tanto la postura científica e ideológica de un grupo de boticarios poblanos de finales del siglo XVIII, como su estrategia a seguir en la batalla jurídica para obtener su autonomía del Real Tribunal del Protomedicato de la ciudad de México. Y que en consecuencia es, tanto declaración de principios y representación política expresadas en una composición pictórica, como mensaje dirigido a un reducido grupo de enterados, pares y cofrades de quien la concibió.

Al inscribir este trabajo dentro de las nuevas tendencias de la historia del arte, a saber, los estudios sobre la intencionalidad, recepción y resignificación de una obra de arte, he pretendido

⁷² Huerta Jaramillo, *Los boticarios...*, op. cit., p. 211. Esta obra es un estudio bastante completo sobre los boticarios poblanos y ofrece útiles referencias documentales y bibliográficas.

⁷³ AGN, Protomedicato, vol. 4, exp. 6, “Autos seguidos por los boticarios de Puebla sobre visitas a sus boticas, agregando varios cuadernos sobre lo mismo de otros lugares”, f. 208, también Huerta, *Los boticarios...*, op. cit., p. 209. En ésta y en todas las transcripciones de documentos he desatado abreviaturas, actualizado ortografía y puntuación y conservado la grafía de los nombres propios. En el número de folio, indico únicamente si es el reverso mediante la usual “v” después del dígito; si se trata del frente, no uso indicación alguna.

aportar una interpretación sustentada que pueda ser de utilidad para futuras investigaciones sobre el arte de la Nueva España.

1. EL ESPACIO Y LA MATERIA

1. LA MATERIA Y EL ESPACIO

1. 1 El soporte

1.1.1 Dimensiones y características generales

1.1.2 Estructura y materiales

1.1.3 Análisis de laboratorio

1.2 Ubicación original

1.2.1 Espacio interior

1.2.2 Una habitación de una casa en una ciudad

1.2.3 ¿Bajos, entresuelo o altos?

1.2.4 Primer piso, ¿dónde?

1.2.5 Espacio cuidado aunque subastado

1.2.6 Espacio vetado

1.3 Peripecias: desmembramientos e itinerarios

1.3.1 Segunda ubicación

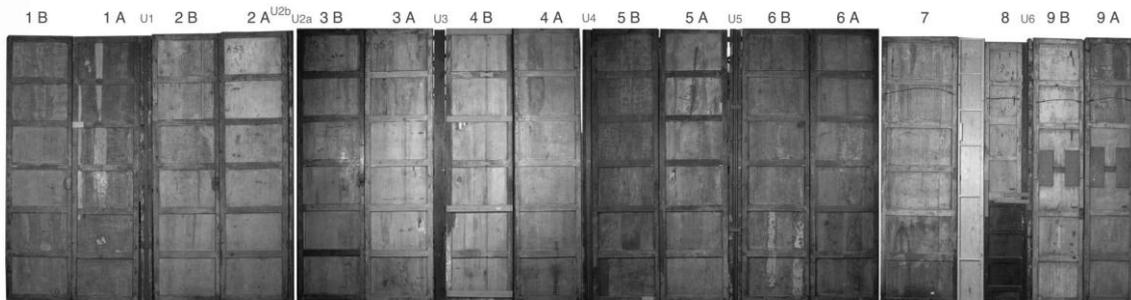
1.3.2 Desmembramiento e inicio del periplo

1.4 Integración y reposo

1. 1 El soporte

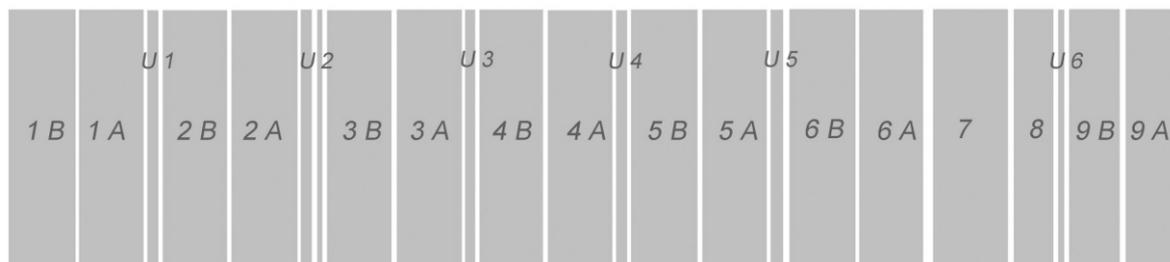
1.1.1 Dimensiones y características generales

A la fecha, lo que conocemos de *El almacén* son 12.05 metros de longitud de lienzos adheridos a 16 puertas de madera, la mayoría de 3.20 de altura y de anchuras variables; más siete postes de madera pintada, también de varios anchos, en los que hay sustitución de originales así como adiciones, injertos y refuerzos hechos en distintos momentos.



II. 1.001 *El almacén*. Vista general posterior¹

En esta reproducción se observan las diferentes uniones. Las marcadas como U1 y U5 son originales y permiten dar idea del sistema de construcción con el que hicieron el mueble.



II. 1.002 *El almacén*. Esquema de puertas y uniones²

En este esquema podemos observar, en forma lineal, la totalidad de la obra hoy existente.

¹ IIE-LDOA. Foto: Sandra Zetina y Tatiana Falcón.

² Sandra Zetina, "Informe del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte", México, inédito, 2005, s/p.

Cuadro de medidas de puertas y postes de *El almacén*³

Panel	Alto (m)	Ancho (cm)	Altura de la cerradura (m)	Poste	Ancho (cm)
1 B	3.20	73.0	1.33	U1	12.4
1 A	3.20	75.0	-	U2B	13
2 B	3.20	73.0	1.33	U2A	6.2
2 A	3.20	74.6	-	U3	11.3
3 B	3.20	73.0	1.37	U4	11.5
3 A	3.20	74.2	-	U5	13
4 B	3.20	72.0	1.27	U6	6.0
4 A	3.20	73.2	-		
5 B	3.20	75.0	1.28		
5 A	3.20	73.0	-		
6 B	3.20	74.5	1.34		
6 A	3.20				
7	2.86	73.0	-		
8	2.86	85.0			
9 B	2.86	46.0			
9 A	2.86	59.0			

En 2003, solicité un estudio de la obra al Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas “con el objetivo de aportar evidencias de su manufactura que ayudaran a determinar la manera en que se encontraban dispuestas originalmente las puertas, conocer su técnica pictórica y contribuir a la propuesta de montaje museográfico”.⁴ El informe corrió a cargo de Sandra Zetina de quien he tomado datos sustantivos para el presente apartado. Secciones del informe técnico las incluyo como anexo 1.1.3.

Los pares de hojas 1 a 6 miden entre 72 y 75 cm, siempre una de las puertas en cada pareja es más ancha y otra más estrecha, estas últimas

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

son las que llevan la cerradura. Esta serie de puertas del 1 al 6 son las más similares, tanto en composición como en estructura, podríamos decir que forman dos unidades, las puertas. La puerta 7 muy posiblemente no haya tenido par, pues es la más ancha de todo el conjunto, mide 85 cm, y la escena que contiene quedaría deformada si se agregara una sección de un ancho similar. La puerta 8 es la más estrecha de todas, tiene 46 cm de ancho, y está dividida en sentido horizontal, por la escena se infiere que falta una sección similar para completarla, sin embargo es difícil decir si la pintura se completaba con otra puerta de las mismas dimensiones o bien, sobre otra superficie, como podría ser un muro. Las hojas marcadas con el número 9 forman un par, pero son aproximadamente 20 cm más estrechas que sus contrapartes del 1 al 6, miden 56.5 y 59 cm.⁵

El soporte auxiliar de *El almacén* comparte varias características constructivas con el tipo de biombo que Gustavo Curiel designa “de pintura al óleo”⁶, siendo, en este caso, un óleo sobre “madera que se enlienaba [...] a la manera de la pintura de caballete.”⁷ Cada una de las puertas entableradas y “enlienadas” de ese soporte auxiliar consta de un bastidor rectangular de madera construido con dos largueros (elementos verticales paralelos) y dos cabezales (elementos horizontales paralelos) de madera de pino⁸ de 3.8 cm. de espesor y de una anchura

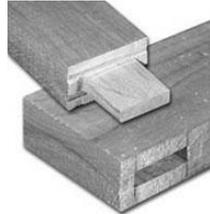
⁵ *Idem.*

⁶ Gustavo Curiel menciona tres tipos de biombos hechos en Nueva España: los de maque, los de pintura al óleo y los de tela: “Los biombos novohispanos: escenografía de poder y transculturación en el ámbito doméstico”, en *Viento detenido. Mitologías e historias en el arte del biombo*, México, Museo Soumaya-Telmex, 1999, p. 22.

⁷ Véase Juan Pineda Santillán, “Byobu”, en *Viento detenido...*, *op. cit.*, p. 247.

⁸ Dada su apariencia, Gabriel Moreno, técnico del Instituto Nacional de Antropología e Historia adscrito al Museo Nacional de Historia ubicado en el Castillo de Chapultepec, sugiere que se trata de ese tipo de

variable de entre 5 y 7 cm. Tanto el cabezal superior como el inferior se ensamblan a los largueros correspondientes mediante la técnica conocida como de “caja y espiga”.



Il. 1.003 Ejemplo de ensamblaje del tipo “caja y espiga”⁹



Il. 1.004 *El almacén*. Soporte. Un bastidor¹⁰

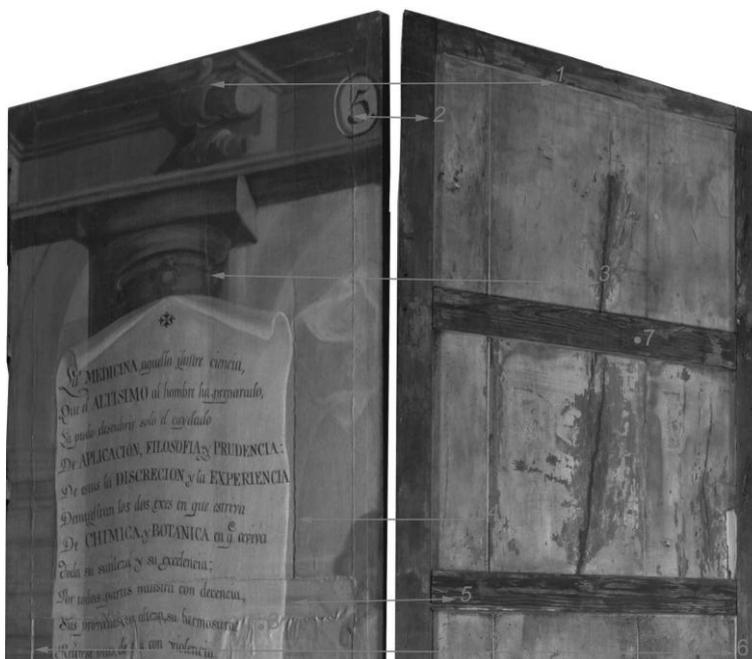
Una “espiga” labrada en cada extremo del cabezal entra en la “caja” rebajada en cada extremo del larguero. Cinco travesaños horizontales, equidistantes y paralelos, dan solidez al bastidor. En el reverso de las puertas 1A y 1B podemos ver, con dificultad, cómo los dos travesaños de carga son del mismo espesor que los cabezales y alternan con los de refuerzo –que tienen la mitad del grosor–. Los primeros ensamblan en los largueros mediante el mismo sistema de “caja y espiga”.

madera, habida cuenta que no se realizaron estudios de identificación de maderas después del 4 de abril de 2003, cuando llegó la obra a ese museo para su montaje museográfico.

⁹ <http://usuarios.lycos.es/noceu/uniones.htm>.

¹⁰ IIE-LDOA. Foto: Sandra Zetina y Tatiana Falcón.

En la caja que se forma entre dos travesaños estructurales y uno de refuerzo se colocaron tablas¹¹ a manera de paneles de madera. Cada puerta tiene tres paneles y cada panel esta formado por dos o tres tablas; en todos los casos las uniones fueron hechas “a la media madera”, técnica que consiste en rebajar las piezas a unir de forma que queden ensambladas – encoladas, en este caso– con las superficies rasas. Bastidor, travesaños y paneles constituyen la hoja de una de las puertas entableradas en el anverso de las cuales se pegaron y prepararon los lienzos para ser pintados por Zendejas.



II. 1.005 *El almacén*. Evidencias de manufactura de la estructura de las puertas¹²

“Se observa que por los movimientos de la madera se ha marcado sobre la capa pictórica la estructura del bastidor: (1) cabezal, (2) y (6) largueros, (3) grieta que corre por la tabla central y que marca que

¹¹ Se entiende por tabla la pieza de madera en la que predomina el ancho sobre el canto. En la carpintería española, las medidas más usuales son de 2 a 5 cm. de espesor por 20 a 40 cm. de ancho.

¹² Zetina, *doc. cit.*, s/p.

el panel compuesto en este caso por tres tablas, (4) ensamble a unión viva entre tablas, (5) travesaño estructural, (7) travesaño de refuerzo, (8) marcas del enlienzado”.¹³

Al parecer: “[...] no se les dio un acabado fino al corte de la madera, pues se aparejaron con base de preparación, y cómo se verá en el apartado de las capas pictóricas, es probable que el carpintero haya dejado el mueble aparejado a lo blanco y el pintor haya realizado su propia preparación sobre este primer aparejo.”¹⁴

Gracias a las bisagras de gozne, alcayatas y postes originales podemos deducir los sistemas de cerramiento de los batientes, la estructura del mueble y el tipo de espacio para el que fue diseñado. Ello implica intentar reconstruir uno de los problemas específicos “para cuya solución estaba diseñado”¹⁵ al mismo tiempo que darle a la obra un contexto espacial, mediante un ejercicio de arqueología virtual, imprescindible en la lectura de obra tan compleja y excepcional como *El almacén*.



Il. 1.006 *El almacén*. Soporte. Bisagra de gozne¹⁶ Il. 1.007 *El almacén*. Soporte. Alcayatas y bisagras¹⁷

¹³ Zetina, doc. cit., s/p.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ Baxandall, *Modelos...*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁶ IIE-LDOA. Reprografía: Eumelia Hernández.

¹⁷ *Idem*.

Como puede verse en la ilustración 0.001, las puertas están numeradas por pares, de derecha a izquierda, empezando con el número 1 y terminando con el número 9. A primera vista falta la hoja derecha del par al que corresponde el número 8.

Los números 1, 3, 5 y 8 están pintados en la parte superior de la hoja izquierda de cada par de puertas, en tanto los números 2, 4, 6 y 9 lo están en la hoja derecha. En mi opinión el hecho no es fortuito y tiene que ver con la distribución de las puertas en el espacio para el que fueron creadas, así como con las distintas funciones que en ese espacio desempeñaban:

Considero que parece haber habido una puerta para cerrar una alacena arquitectónica o para recubrir una columna, dos para entrar y salir del espacio donde se ubicaba *El almacén* a una habitación contigua o a un pasadizo interior, ocho más eran puertas de alacenas en las que los entrepaños variaban en número y en alturas. De las seis puertas restantes podríamos asegurar que tuvieron la misma función cuando remuevan los elementos estructurales que se injertaron y añadieron al soporte en la intervención que se le hizo durante el periodo comprendido entre 1976 y 1984.

Como he mencionado, la puerta que lleva el número 7 es la más ancha de todas (85 cm) y la única que parece haber sido un batiente individual. Pudo haber funcionado como cerramiento de una alacena construida en el muro aunque carece de chapa: la bocallave es ornamental y no funcional.



II. 1.008 *El almacén*. Soporte. Batiente individual¹⁸

Las características de esta puerta permiten suponerle un carácter escenográfico: recubrir, por ejemplo, una columna estructural, de tal manera que no hubiese interrupción en el espacio pictórico.

Ya sea que recubriese una columna esquinera, una pilastra, un fragmento de muro, o que fuese el cerramiento de un claro, esta hoja estuvo en algún momento en contacto con superficies parcialmente expuestas a la intemperie, vistos los daños por humedad que presenta.

¹⁸ *Idem.*

El número 8 se localiza en una hoja izquierda, la más deteriorada de todas y la única que está dividida a lo ancho, dando lugar a un pequeño batiente superior y a otro inferior. Se trata pues de dos pequeños batientes en una misma hoja, ambos con cerraduras independientes. La hoja derecha falta, pero con bastante seguridad se puede afirmar que era la contra y que por lo tanto estaba dividida de la misma manera.



Il. 1.009 *El almacén*. Soporte. Puerta dividida¹⁹

La colocación de los herrajes y el grado y tipo de deterioro de las pequeñas puertas existentes fueron dos indicadores que me llevaron a suponer que las puertecillas inferiores daban acceso a una habitación contigua o a un pasadizo interior.

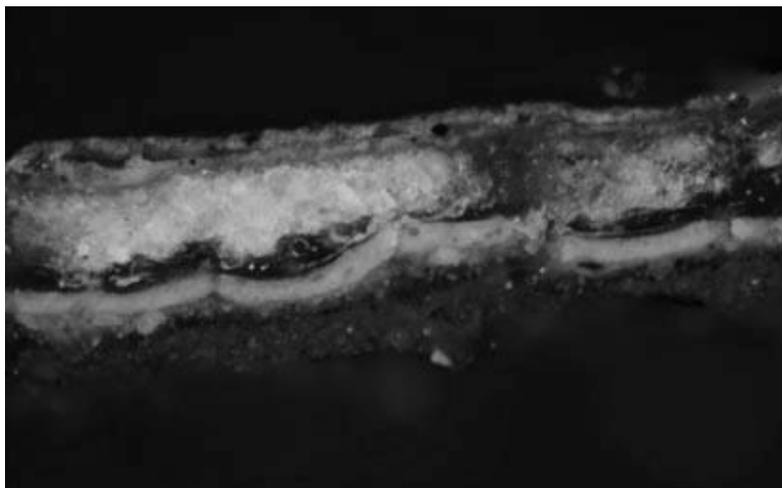
¹⁹ *Idem.*

José Juan Tablada, quien adquirió la obra en julio de 1913, mencionó como parte de la obra una representación de San Nicolás Tolentino,²⁰ patrono de la cofradía de los boticarios poblanos. De ser así, llevaría el numeral 10 y podría haber constado de una o dos puertas más.

Independientemente del número de batientes y postes que hubiese tenido la obra (17, 18 ó 19), y salvo que algún día se encontrase alguna fuente de información que permitiese elaborar un plano o maqueta de la misma, lo que hoy es posible medir es a partir de lo que se tiene y que da una obra con la longitud total que al inicio mencioné: 12.05 metros, lo que no quiere decir que esa medida haya sido la de la obra original.

Las puertas no muestran el deterioro que suele resultar de la función de arrastre y de la proximidad con el piso por lo que cabe suponer que estaban colocadas encima de un rodapié o lambrín bajo que pudiese haber medido entre 30 y 60 cm. de alto, lo que implicaría una habitación cuya altura se habría aproximado a los 4 metros. Si así no fuese, unas puertas de 3.20 metros, medidos de techo a piso, llevaría a suponer que la habitación en la que se encontraban era excepcionalmente baja, posibilidad que trataré en el punto 1.2. Por lo que hace a la capa pictórica, el estudio de reflectografía infrarroja mostró que no hubieron cambios de importancia en la composición –repintes, por ejemplo–, en tanto que el análisis bajo luz ultravioleta permitió detectar varias intervenciones de restauración que, por lo demás, es posible observar a simple vista ya que fueron hechas con la técnica tradicional del *rigatino*.

²⁰ Es la primera y única noticia que hasta el momento he tenido respecto a esta representación del santo patrono como parte integrante de *El almacén*. Véase: José Juan Tablada, *Las sombras largas*, México, Conaculta, (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, núm. 52), 1993, p. 437.



II. 1.010 *El almacén*. Corte transversal de una cala de capa pictórica vista bajo un microscopio óptico²¹

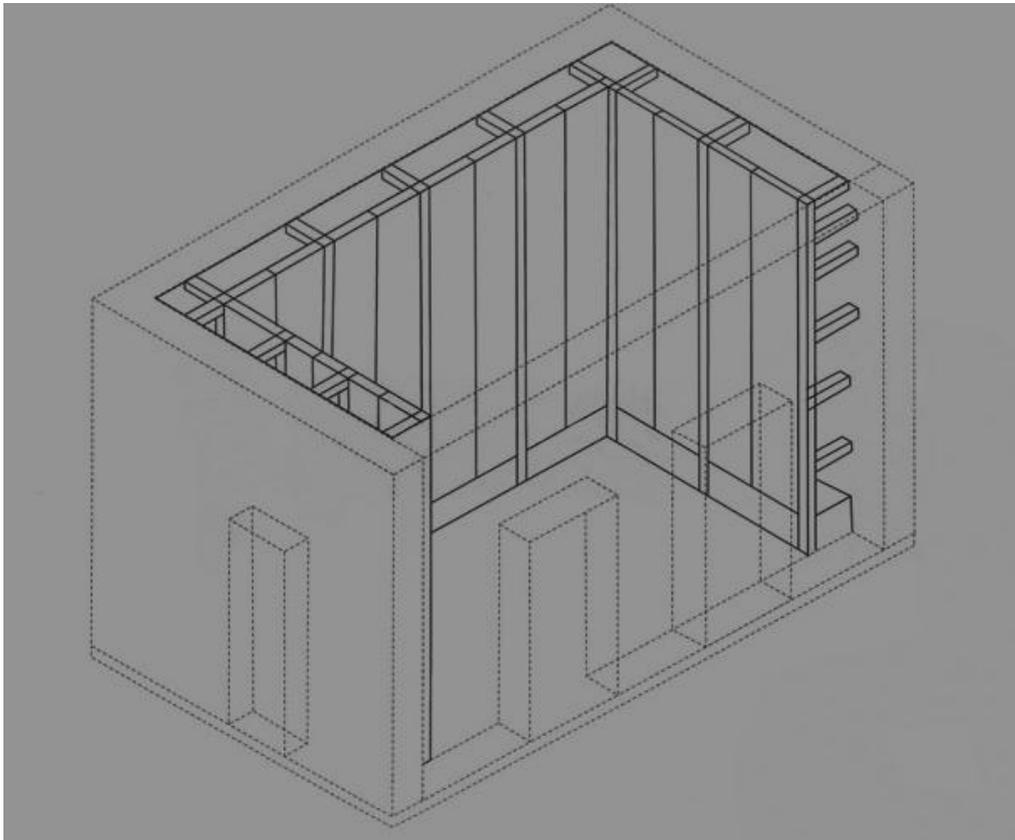
La muestra tomada del manto de la figura que representa a La Naturaleza permite ver que hay un repinte; en este caso específico podría hablarse de la “intervención” de un pintor para reparar una zona deteriorada. Fue el único caso en el que se encontró ese tipo de modificación aun cuando la pintura ha sido intervenida en numerosas ocasiones por técnicos en restauración. Es probable que el mencionado repinte haya tenido lugar durante la segunda mitad del siglo XIX o principios del siglo XX, en función de los materiales empleados que fueron identificados en microscopía electrónica de barrido. La preparación del repinte tiene gran cantidad de bario, extendedor que se utilizó principalmente en ese periodo. Lo propio sucede con el blanco de zinc, pigmento industrial de manufactura moderna. En contraposición, no hay el característico blanco de plomo que se usó en el resto de la pintura. Debajo del repinte se pueden ver los estratos pictóricos originales en los que Zendejas empleó azul de Prusia mezclado con blanco de plomo sobre una base de almagre.²²

²¹ IIE-LDOA. Foto: Sandra Zetina.

²² Observaciones proporcionadas por Sandra Zetina en comunicación personal del 9 de mayo de 2007.

1.1.2 Estructura y materiales

En cuanto a la estructura del mueble, los indicadores disponibles no son concluyentes. Pudo haberse tratado de una construcción semejante a varios “closets” actuales, empotrados en el muro, en los que los polines para entrepaños se fijaron en los muros laterales y posteriores así como en las jambas o postes frontales fijados al suelo. Mi hipótesis es que el mobiliario fue hecho a la medida para cubrir dos paredes de una habitación rectangular y conformar una tercera “falsa”.²³



Il. 1.011 Arturo Reséndiz. Alzado isométrico de un sistema de “clósets”²⁴

²³ Es la interpretación de los discursos visuales y las características de las partes estructurales lo que ha permitido llegar a la reconstrucción hipotética de la obra y a su posible distribución en tres muros de una habitación.

²⁴ Dibujo original.

La apariencia que tienen los postes originales de haber sido cercenados permite proponer que los “closets” fueron construidos con un sistema de polines empotrados a la pared y a las jambas frontales. En cuanto a la tercer pared, o pared “falsa”, se habría construido mediante una puerta individual – probablemente como puerta de una alacena tectónica–, un juego de puertas seccionado horizontalmente en dos batientes –para dar paso a una habitación adyacente– y otro “clóset” igual a los demás, aunque de batientes más angostas.



II. 1.012 *El almacén*. Soporte. Disparidad en el corte de los postes²⁵

Al comparar la desigual longitud de los pocos postes originales que aún quedan es posible advertir que fueron cercenados, tanto en sus extremos como en su cara posterior.

²⁵ IIE-LDOA. Foto: Eumelia Hernández.

Una evidencia muy importante de la construcción de este mobiliario son los postes de unión entre las puertas: sólo quedan cinco originales, dos han sido modificados y uno es un añadido reciente. Siguiendo la lógica de los originales, entre cada par de puertas debiera haber un poste, por lo tanto hay cuatro faltantes.²⁶



II. 1.013 *El almacén*. Soporte. Dobles postes²⁷

²⁶ Zetina, doc. cit. Véase ilustración 1.001.

²⁷ IIE-LDOA. Foto: Eumelia Hernández.

Dobles postes marcados en la ilustración 1.001 como U1 y U5. Las puertas pueden removerse –sin ocasionarles daño– gracias al sistema de bisagras. No ocurre lo mismo con los postes: fue necesario cortar transversalmente y a todo lo largo esos fragmentos del mueble con el fin de no perder la pintura que se encontraba en esas partes. De ahí también el que varios de ellos no se hayan encontrado.

Es comprensible que falten los dos fragmentos de mueble –postes– que corresponderían a las dos esquinas del mismo, ahí donde hacía ángulo recto, donde se “doblaba” la obra, según mi hipótesis. Por diversas razones que iré tratando en su momento, estimo no haberme equivocado al considerar que las paredes cubiertas por las puertas pintadas fueron tres y no dos, como lo supuso Hugo Leicht: “En el Museo Nacional se conservan los preciosos tableros que, al parecer, servían de puertas para los estantes [de la botica de S. Nicolás] en el ángulo de dos paredes contiguas.”²⁸



II. 1.014 *El almacén*. Soporte. Poste con fragmentos de polines²⁹

²⁸ Leicht, *Las calles...*, *op. cit.*, p. 251, nota 1.

²⁹ IIE-LDOA. Foto: Sandra Zetina.

El corte transversal de los postes se hizo, muy probablemente, con el fin de no perder la pintura que se encontraba en ellos y que daba continuidad al discurso pictórico. Los entrepaños, donde los había, estaban colocados a diferentes alturas –según se observa en los fragmentos de polines que quedaron ensamblados en los postes originales al ser éstos cercenados transversalmente.

A reserva de poder algún día contar con alguna evidencia documental al respecto, es posible inferir que el mueble fue obra de un carpintero “de lo blanco”³⁰ que la montó y entregó aparejada y con preparación por ambas superficies, anverso y reverso. Encolados directamente sobre los seis tableros de cada batiente, sin clavos de por medio, los lienzos de lino no presentan uniones: la anchura de puertas, aunque variable, no excede los 85 cm. Al respecto, hay que considerar que las telas difícilmente rebasaban el metro de ancho.³¹ Los lienzos, una vez adheridos, fueron cubiertos con *imprimatura* y posteriormente pintados, al igual que los postes, preparación que no se les dio a los reemplazos posteriores. “Se encontró una gran cantidad de intervenciones en capa pictórica, así como varias capas de barniz que posiblemente contiene cera, pues obstruyó considerablemente la visibilidad de la fluorescencia característica de los materiales originales.”³²

³⁰ “Carpintero de lo blanco” : aquel que “[...] sepa hacer una messa de Seis piezas con sus cavezadas, y visagras; sepa hazer unas puertas con su postigo, y una media moldura ádos haces.[...]”, “Ordenanzas de carpinteros, entalladores, ensambladores y violeros [30 de agosto de 1568]”, en Francisco del Barrio Lorenzot, *Ordenanzas de Gremios de la Nueva España. Compendio de los tres tomos de la Compilación Nueva de Ordenanzas de la Muy Noble, Insigne y Muy Leal e Imperial Ciudad de México*, Genaro Estrada (ed.), México, Dirección de Talleres Gráficos, 1920, pp. 82-83.

³¹ Medida de los telares promedio: Pineda, “Byobu”, en *Viento detenido...*, *op. cit.*, p. 249. Para una referencia interesante sobre telares de cintura véase Felipe Castro Gutiérrez, *La extinción de la artesanía gremial*, México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, 1986, p. 54.

³² Zetina, doc. cit. s/p.

Es posible que en la construcción se hayan usado tres tipos de madera: cedro blanco, pino y huanacaxtle, según sugiere el técnico Gabriel Moreno al considerar el color, porosidad y características de las maderas empleadas.³³ Por otra parte, esas diferencias permiten suponer que las puertas fueron hechas en distintos momentos, o bien, que se reciclaron materiales usados con anterioridad.

La intención de dar continuidad a la obra se ve en todos los detalles que engarzan tanto los elementos narrativos como los técnicos y estructurales. Fue un alarde técnico lograr integrar una superficie sin fisuras ni divisiones.

1.1.3 Análisis de laboratorio. Véase Anexo 1.1.3

1.2 El espacio: ubicación original

Aún no es posible saber si la obra fue pintada *in situ* o si las puertas se trasladaron a otro espacio para ahí ser pintadas y, posteriormente, vueltas a colocar en su lugar de origen, después de lo cual se hicieron los terminados en postes, largueros, cabezales, medio cabezales y cierres.

Una hipótesis que trataré de probar en el presente capítulo es la que supone que Zendejas distribuyó el espacio pictórico y determinó las proporciones de los elementos formales considerando, tanto el espacio arquitectónico donde se ubicaría su obra, como los distintos usos que tendrían las puertas y los diferentes ángulos de visión y distancias a las que éstas serían observadas una vez concluida la obra pictórica.

³³ Véase nota 8.

Las dificultades en probar esta hipótesis se deben a que el espacio para el que supuestamente fue hecho *El almacén* ya no existe. Leicht, en su libro,³⁴ nos informa que la botica de la cofradía “existió hasta 1922” en la casa número 8 de la calle de Miradores. Si bien no tengo más indicios al respecto, por lo que hace al inmueble éste se conservó en pie al menos hasta el 19 de enero de 1943, año en que se inscribió en el registro público como propiedad de la “Compañía Inversionista”, Sociedad Civil.³⁵ Es por medio de documentos, de análisis de edificios civiles poblanos del siglo XVIII que aún quedan en pie, así como de inferencias y deducciones a partir de lo que nos queda de la obra, como intentaré probar la hipótesis. *El almacén* sigue siendo un registro de su emplazamiento original. Ello obliga a efectuar el ejercicio de arqueología virtual al que antes me referí, en el que los estratos son documentos que nos permiten reconstruir el espacio donde se ubicaba, construir su legitimidad histórica y comprender su congruencia interna, en aras de enriquecer la experiencia de la obra como objeto visual,³⁶ esto es, una reconstrucción situacional.

1.2.1 Espacio interior

Que el espacio para el que se hizo *El almacén* era un espacio interior, no visible al público, fue una conclusión a la que llegué en las primera etapa de la investigación a partir del notable hecho de que en las fuentes escritas y publicadas en el siglo XIX y hasta 1927, ya fuera

³⁴ Leicht, *Las calles...*, *op. cit.*, pp. 250-251. En 2005, Jorge Carretero me informó que en una primera búsqueda –hecha a petición expresa mía– no había encontrado en sus archivos ninguna fotografía de la farmacia de san Nicolás Tolentino.

³⁵ RPPP, tomo 56, libro 1, fs. 171-174, 19 de enero de 1943; tomo 27, libro 3, Auxiliar de comercio, fs. 114v-118v, 19 de enero de 1943.

³⁶ Baxandall, *Modelos...*, *op. cit.*, pp. 137-139.

de estudiosos del arte y la cultura o de viajeros-cronistas que visitaron Puebla en ese siglo, no se mencionara *El almacén*.³⁷

Ni Payno (1849), ni Hammeken y Mexía (1874, ni Sosa (1884), ni Revilla (1893) –que se ocuparon, así fuera brevemente, de Zendejas, su estilo y algunas de sus pinturas–, mencionan esta obra en particular, a pesar de sus características. Tampoco hablan de ella los cronistas Humboldt (1803), Poinsett (1822), Bullock (1823) o Beltrami (1824). De estas omisiones sobresalen las dos últimas. En primer lugar la de Beltrami, el viajero *connaissanceur* para quien “el arte barroco de la Nueva España fue [...] en gran parte, una verdadera revelación [y quien significa] el principio de la revalorización del arte de Nueva España.”³⁸

Sin embargo, por él mismo nos enteramos que no pudo ocuparse de la pintura de Puebla por falta de tiempo y que por ello incluyó en la crónica de su periplo artístico un opúsculo que a petición suya elaboró el padre Antonio María de la Rosa.³⁹ En esa pequeña obra se encuentran muy elogiosos conceptos acerca de Zendejas y su obra en general. Aun cuando llega a mencionar dos pinturas en especial, no hace ninguna alusión a *El almacén* por lo que es dable suponer que si no la mencionó es porque no la conocía. Por lo que hace a la omisión de Bullock, también es muy notable. Fue éste un conspicuo personaje, mitad

³⁷ Véanse: Payno, “Pintores Célebres...”, en *El Álbum...*, *op. et loc. cit.*; Hammeken y Mexía, “Miguel Jerónimo...”, en *Hombres ilustres...*, *op. et loc. cit.*; Francisco Sosa, *Biografías de Mexicanos Distinguidos*, México, Porrúa, (Colección Sepan Cuántos, núm. 472), 1985, pp. 661-662; Revilla, *El Arte en...*, *op. et loc. cit.*; *Crónicas de la Puebla de los Ángeles según testimonios de algunos viajeros que la visitaron entre los años 1540-1960*, Ignacio Ibarra Mazari (comp.), Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, V Centenario Comisión Puebla, 1990. El fragmento que publica de William Bullock, pp. 67-81, está tomado de su libro *Six months Travels in Mexico*, publicado en Londres por John Murray en 1842.

³⁸ Justino Fernández, *El retablo de los reyes. Estética del arte de la Nueva España*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1959, p. 101.

³⁹ Antonio María de la Rosa, *Historia de las Bellas Artes de la Puebla*, México, Editorial Vargas Rea, (Biblioteca de Historiadores Mexicanos), 1953.

empresario cultural, mitad hombre de negocios, mitad extravagante y mundano “ilustrado”.⁴⁰ Bullock, además de haber sido propietario del Museo de Londres, demostró en sus textos un espíritu prolijo, amante de las artes y los detalles de todo tipo. Además, tuvo Bullock como cicerone a uno de los hermanos del padre Furlong.⁴¹ ¿Cómo explicar el que no le llevaran a ver o el que hubiese pasado por alto una obra como *El almacén*? Igualmente, resultaba inexplicable el que Carrión (1897)⁴², un coronel historiador que se refiere a Puebla como hermosa y culta ciudad, que se decía de ideas liberales y en cuya historia es notorio el interés en reseñar pinturas de iglesias y conventos mencionando a sus autores, no hiciera la más mínima referencia a una botica ubicada a dos cuadras de la catedral poblana y con una decoración como la de *El almacén*. La única explicación que me pareció plausible para esos silencios fue que *El almacén*, contrario a lo que posteriormente se escribiría, no había sido una obra que pudiese ser vista por el público en general, esto es, que no había sido hecha para que la miraran y admiraran quienes iban a comprar medicinas a una botica de la céntrica Calle de los Miradores donde se ubicaba la botica de la cofradía de san Nicolás Tolentino, cuyo administrador era Rodríguez Alconedo. Menos aún para que los empleados de ésta⁴³ manipularan cotidianamente las puertas con el consiguiente deterioro de la capa pictórica. Antes al contrario, que *El almacén* había sido hecho para espacios interiores y destinado a

⁴⁰ Jonathan King, “William Bullock: *showman*”, en *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, México, Fomento Cultural Banamex, A.C., 1996, pp. 117-125.

⁴¹ Joaquín Furlong era el padre preósito del Oratorio de San Felipe Neri, miembro de una familia muy connotada en Puebla, hombre culto y conocedor de los círculos intelectuales de la Puebla ilustrada: *Diccionario Porrúa de Historia, Biografía y Geografía de México*, 6ª edición, México, Porrúa, tomo 2, 1995, pp. 1351-1352, s.v. Furlong.

⁴² Antonio Carrión, *Historia de la ciudad de Puebla de los Ángeles*, edición, prólogo y notas de Efraín Castro Morales, Puebla, edición de la viuda de Dávalos e hijos, 1897.

⁴³ La botica a cargo de Rodríguez Alconedo contaba, en el año de 1802, con tres oficiales de farmacia: AHMP, Expedientes, Sanidad, tomo 78, f. 122f, 12 de mayo de 1802, entre otros documentos a los que me referiré con amplitud en el capítulo 3. Véase también Huerta, *Los boticarios...*, op. cit., p. 251.

públicos reducidos y, probablemente, selectos o “iniciados” en su contenido y sus posibilidades hermenéuticas.

Siguiendo esta lógica se explica el que no se hable de ella sino hasta la segunda década del siglo XX, en 1927, año en que Tablada publica su obra.⁴⁴ En mi opinión, el que nada se hubiese sabido de esa obra sino hasta 1927 quería decir que de alguna manera la obra no era visible al público en general sino todo lo contrario, esto es, que de alguna manera estaba oculta. Esto me llevó a suponer que la obra se localizaba en una habitación interior, sin vista a la calle.

Al llegar a este punto las preguntas se habían acumulado de manera implacable: ¿qué tipo de habitación? ¿de qué dimensiones? ¿ubicada dónde? ¿destinada a qué usos? Así, la naturaleza misma del soporte me exigió una reconstrucción arqueológica virtual del espacio para el que fue concebida la obra.

1.2.2 Una habitación en la casa de una ciudad

Hoy no tengo duda alguna de que la botica de la cofradía de san Nicolás Tolentino estuvo ubicada en la casa número 8 de la calle de Miradores de la ciudad de Puebla, antes, durante y después de terminado el artefacto objeto de esta tesis.

En el tomo 78 del ramo de expedientes del Archivo Histórico Municipal de Puebla,⁴⁵ encontramos uno de 1791 con información pormenorizada sobre las boticas que fueron visitadas ese año en cumplimiento de las órdenes dadas por Revillagigedo, en 1790, referidas a la obligación que tenían virreyes, presidentes y gobernadores de visitar las boticas de sus distritos, en beneficio de la salud pública y para evitar abuso y comercio con medicamentos

⁴⁴ Años antes, en 1913, Tablada había adquirido la obra. Véase nota 60 de la Introducción.

⁴⁵ AHMP, Expedientes, Sanidad, tomo 78.

en malas condiciones y recetados en forma indebida.”⁴⁶ Leemos: [Al margen:] “Quinta visita en la botica de la obra pía de san Nicolás Tolentino. [...] Los señores jueces [...y los peritos...] pasaron a la calle que nombran de los Miradores, en donde se halla la botica de la obra pía del glorioso san Nicolás Tolentino, la que administra el maestro farmacéutico don José Ignacio Rodríguez.”⁴⁷

En un documento⁴⁸ que en el año de 1805 la cofradía presentó al obispo de Puebla, Manuel Ignacio del Campillo, por conducto de José Ignacio Rodríguez Alconedo, apoderado de los mayordomos de dicha cofradía, en cumplimiento de su decreto y “para que sirva de gobierno a la Real Junta Subalterna de Consolidación [de vales reales]”,⁴⁹ se da cuenta detallada de los bienes, derechos, acciones, ingresos, deudas y notas aclaratorias de la cofradía. Sobresale para los fines de esta exposición el primer rubro dedicado a bienes: “Una casa de edificio alto y bajo situada en esta ciudad calle de los miradores en que están labradas las oficinas de botica y vale según sus aprecio: 12,567.00 [pesos]. Los aperos y medicinas de la botica insinuada valen 33,479.73 [pesos].”⁵⁰

En el apartado de ingresos informa de “ciertas piezas de la casa que por economía se segregaron y alquilan” a razón de “diez y cuatro [pesos] cada mes”.⁵¹

Más adelante hace observaciones dignas de tomarse en cuenta, empezando por la mención de que la cofradía no tiene:

⁴⁶ *Ibid.*, fs. 34-34v, 9 de diciembre de 1790.

⁴⁷ *Ibid.*, f. 47v, 17 de enero de 1791.

⁴⁸ AHMP, Consolidación, vol. 3, fs. 44-65. Agradezco a Aurelia Hernández Yahuitl la localización del expediente de Consolidación en el Archivo Histórico Municipal de Puebla.

⁴⁹ *Ibid.*, f. 45.

⁵⁰ *Ibid.*, fs. 45-45v.

⁵¹ *Ibid.*, f. 49.

[...]más fundo propio que la casa de que informa [...]. **Esa casa en que labró las oficinas de la botica**, cuya mantención [*sic*] y expendio en bien de los hermanos son el primero y más precioso objeto de sus Estatutos. Esa casa en que da la habitación precisa al administrador [de] aquel caudal de los pobres **y por eso estancia sagrada y respetable**; y esa casa cuyo dominio la ahorra de buscar otra ajena, por la cual, sin las comodidades que en la suya disfruta, tendría que pagar un mil y doscientos pesos de anual renta.⁵²

Prosigue con una ferviente insistencia de que la cofradía sólo posee ese fundo y los “aperos y medicinas simples y compuestas que se despachan en su botica pública” y da un informe de las deudas pasivas, entre ellas “un gravamen único” impuesto sobre “la casa de la botica” a favor de las monjas del convento de San Jerónimo por la cantidad de 1,400 pesos.⁵³

Al estudiar este documento pude comprobar dos hipótesis: que en el sitio donde se encontraba la botica también se localizaba la residencia de su administrador y que la cofradía de san Nicolás Tolentino tenía un inmueble donde se ubicaba la botica.

Al constatar que en un mismo edificio se encontraban la botica de la cofradía de san Nicolás Tolentino y la casa habitación de su administrador, me pareció razonable deducir que *El almacén* debía hallarse en alguna parte del inmueble donde se ubicaban ambas ya que el administrador, autor intelectual de la obra sería, según mi apreciación, guardián de la misma. Más aún, las líneas que nos dicen “**esa casa en que labró las oficinas de la botica [...]** esa casa en que da la habitación precisa a el administrador [de] aquel caudal de los pobres [...] **y**

⁵² *Ibid.*, fs. 49-49v. Las negritas son mías.

⁵³ *Ibid.*, f. 46.

por eso estancia sagrada y respetable” nos proporcionan mucho más información que la que nos daría una simple constancia de propiedad y a ellas volveré más adelante.

Una casa de dos pisos valorada en 12,567.00 pesos que tendría un precio de alquiler de 120 pesos mensuales, de la que se rentaban dos habitaciones por un precio mensual de 14 pesos, donde encontraba una botica equipada a la que se le otorgó un valor de 33,479.73 y que además servía de casa habitación del administrador de la cofradía son indicadores, en la ciudad de Puebla de finales del siglo XVIII, de que se trataba de una propiedad de importancia. A manera de comparación, sirvan los datos proporcionados por Hugo Leicht en relación a que el valor otorgado a la primorosa casa conocida como *del Alfeñique*, a la muerte de su propietario, el maestro herrero Juan Ignacio Morales, “abuelo del célebre pintor Francisco Morales”,⁵⁴ en el año de 1793, fue, según Leicht, de 14,900.00 pesos.

La calle de Miradores, llamada en 1725 “tercera cuadra de la calle de Cholula”, en 1746 Calle de Cholula y Miradores, en 1747 Calle de los Miradores, en 1892 Calle de Francisco Cravioto y de 1917 a la fecha Avenida Reforma,⁵⁵ fue desde la traza de la ciudad española una calle importante: en el primer libro de los censos se le consideró como una de las “calles principales o ejes del sistema”⁵⁶ y se dice de ella: “Calle principal que va a Cholula, que se nombra la Calle del Alguacil Mayor, dándole por principio el arroyo de S. Francisco, subiendo hacia la Plaza, atravesando la dicha Plaza, a raíz de la Audiencia,

⁵⁴ Leicht, *Las calles...*, *op. cit.*, p. 366.

⁵⁵ La historia de la nomenclatura la proporciona Leicht, *ibid.*, p. 250, basándose en varias fuentes que documentan los nombres dados a esa calle a lo largo de 400 años.

⁵⁶ *Ibid.*, p. XXI.

pasando por cima de la pontezuela del dicho camino de Cholula hasta lo último del barrio de S. Sebastián.”⁵⁷

El número 8 de la calle de Miradores, hoy avenida Reforma 514,⁵⁸ se encontraba entre las calles actuales calles 5 y 7 norte, la segunda considerada para fines administrativos como la línea divisoria entre la traza de la ciudad española y los barrios, por el lado poniente, aun cuando, según Leicht, este límite se amplió hasta la calle 9 norte después del año 1608.⁵⁹

Cuando, probablemente en 1796, se introdujo por el intendente Flon la división de la ciudad en cuarteles para el establecimiento de alcaldes de barrios, y en la que “cada cuartel mayor se dividía en 4 cuarteles menores, que, a su vez, se componía de varias manzanas”,⁶⁰ el número 8 de la calle de Miradores quedó comprendido en la cuarta manzana del cuartel primero menor perteneciente al cuartel tercero mayor.⁶¹ Dados los cambios en la numeración y nomenclatura no es extraño que en uno de los registros aparezca: “Calle de [tachado: Cholula] Miradores/ acera que [ve] al Sur Número de casa 2/ Propiedad: cofradía de San Nicolás”.⁶²

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ En el *Libro Índice de Predios Mayores*, del RPPP, bajo el número de predio 1236 se lee en un encabezado – escrito por tres manos diferentes– lo siguiente: “Casa núm. 8 calle de Francisco Cravioto, antes Miradores y hoy Avenida Reforma No. 514. [Adición posterior:] A esta casa [tachado] fusionó la No. 512 para formar un solo predio”, a diferencia de lo que Leicht escribió: “En la casa núm. 8 (516) existió hasta 1922 la botica de S. Nicolás”, *ibid.*, p. 250.

⁵⁹ *Ibid.*, p. XXI.

⁶⁰ *Ibid.*, p. XXXV.

⁶¹ AHMP, Expedientes, Padrones de estadística, tomo 148, fs. 95v-100, 21 de septiembre de 1846: “Padrón de la Sección 4ª del Cuartel 1º menor del 3º Mayor”. Véase también Juan N. Valle, *Guía de forasteros de la capital de Puebla para el año de 1852*, Puebla, Imprenta del editor, 1852, p. 266.

⁶² AHMP, Expedientes, Padrones de estadística, tomo 137, fs. 101f-124v, s/d, junio de 1828. El legajo en el que está incluida la botica inicia con el título: “Padrón de comerciantes y artesanos que comprende la mitad de la capital por el lado poniente [...], Junio de 1828”. La mención de la botica está en f. 118v.

En los distintos planos de la ciudad que reproduce Bühler⁶³ se observa la estructura de la ciudad en la que:

[...] las manzanas están representadas en forma idealizada, de modo unitario y regular tanto en el centro de la ciudad como en los barrios.[...]Las manzanas dobles de los conventos agustinos y dominicanos también son claramente reconocibles.[...]Las manzanas centrales están divididas[...] en ocho terrenos de igual tamaño [...]. [La subdivisión de los terrenos originales] durante el transcurso del siglo XVIII se transformó en norma.[...] Aún así seguía teniendo importancia la disposición regular de los terrenos.⁶⁴

Poco ha cambiado la traza original de la ciudad. Gracias a ello podemos identificar la manzana en que se ubicaba la botica de la cofradía de san Nicolás Tolentino. Según la división que emplea Bühler en su inventario, aquélla es la número tres de la zona uno.⁶⁵ Es una manzana ubicada en el corazón de la ciudad.

Ahora bien, si tomamos en cuenta que:

Toda manifestación arquitectónica relacionada con la vivienda humana va a tener implicaciones espacio-temporales. Y va a ser a través del concepto tiempo en que los espacios se van a ir modificando. [...] todo espacio delimitado va a incluir una consideración de orden práctico e ideológico: en cuanto a lo primero

⁶³ Cristóbal de Guadalajara, 1698, AGI; Miguel de Alcalá y Mendiola, 1717, Bancroft Library, Berkeley; José Mariano Medina, 1754, AGN; Francisco de la Rosa, 1796, AGN, reproducidos en Dirk Bühler, *Puebla, Patrimonio de arquitectura civil del virreinato*, Cristina Guillén Royo y Timo Hoderlein (trads.), München, Deutches Museum/ICOMOS, 2001, pp. 63-65.

⁶⁴ Bühler, *Puebla...*, *op. cit.*, pp. 55, 58.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 508, 57, 67, 82.

va a ser el área ‘mínima’ que necesita una familia o grupo doméstico para edificar su habitación, así como el poder tener espacio para poder proveer de recursos para su propia subsistencia. En cuanto a lo ideológico y preferentemente en función de un contexto urbano, el delimitar un espacio, determinado y obtenido por las consideraciones de los grupos de poder [...]”⁶⁶

y lo sumamos al valor manifestado en pesos de la “casa de edificio alto y bajo [...] en que están **labradas** las oficinas de botica”, podemos ver que la aseveración hecha anteriormente es sustentable: se trataba de una edificación de cierta importancia y sus propietarios debían gozar de un nivel jerárquico más que medio. Más aún, si consideramos algunas de las definiciones que el diccionario de autoridades de 1737⁶⁷ proporciona para el término “labrar” –“Se toma también por mandar construir algún edificio, fábrica ú otra cosa. // [otra:] Se usa también metafóricamente por arreglar, limar y perficionar [*sic*]”–,⁶⁸ la propiedad de la cofradía de san Nicolás Tolentino podría ser un edificio construido o remodelado ex profeso para satisfacer las necesidades tanto de la cofradía como de la botica.

Lo hasta aquí dicho permitirá tomar como referencia algunos edificios de dos pisos ubicados en el mismo perímetro de la traza y que aún conservan elementos esenciales de la construcción histórica para, de este modo, poder llegar a reproducir hipotéticamente la habitación para la que fue hecha obra tan especial.

⁶⁶ Leonardo Federico Icaza Lomelí, *Arquitectura civil en la Nueva España: 25 ejemplos de la región Puebla-Tlaxcala*, tesis de Doctorado en Arquitectura, Facultad de Arquitectura, UNAM, México, El autor, 1990, pp. 176-177.

⁶⁷ Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, Dámaso Alonso (dir.), Edición facsímil, 5 tomos, Madrid, Gredos, (Biblioteca Románica Hispánica, serie V Dictionarios 3), tomo 4, 1976, p. 344, s.v.: “labrar”.

⁶⁸ En las citas de fuentes impresas he conservado la ortografía original.

En este orden de ideas no es consideración menor recordar que Puebla era la segunda ciudad en importancia en el reino de la Nueva España con una población jerarquizada y desigual, tanto social como económicamente hablando, según se desprende de la información que recabó el intendente Flon en 1804.⁶⁹ El edificio sobre el que seguiré escribiendo ciertamente no pertenecía a ningún miembro o grupo del sector económicamente débil y depauperado, antes al contrario:

En cuanto a la localización, éstos [los edificios] van a estar en sitios donde se requieren edificios destinados a ser habitados por lo que su posición dependerá de restricciones naturales y sobre todos de las culturales. Estas últimas van a ser el vivo reflejo de la condición del ciudadano en cuanto a su etnia, su jerarquía y sus recursos económicos [...] ⁷⁰

El sector donde se levantaba la casa de Miradores 8 era uno donde habitaban peninsulares y criollos con recursos económicos y prestigio social.

Antes de proseguir considero necesario enfatizar un punto. Se refiere a la normatividad a la que estaban sujetos los predios urbanos en cuanto a las medidas de los solares y al hecho de que las antiguas medidas de 100 x 200 varas de las manzanas y de 50 x 50 varas de cada predio, vigentes en la ciudad de Puebla, sean observables incluso al día de hoy:

⁶⁹ “[Distrito de la ciudad de Puebla] La mayor parte de estos habitantes vive de su industria y trabajo corporal, dedicados los más al hilado de algodón en que apenas logran su muy escasa subsistencia, de modo que componiendo una mitad de la población el estado eclesiástico, los empleados en tribunales y oficinas, los ricos y hacendados, los mercaderes y artesanos de crédito, puede asegurarse que el resto de gentes no alcanza otro arbitrio ni recurso honesto que el del torno y el algodón.”: Enrique Florescano, *Descripciones económicas generales de Nueva España. Provincias del centro, sureste y sur. 1766-1827*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, (Serie Fuentes para la historia económica de México, III), 1976, p. 163.

⁷⁰ Icaza, *Arquitectura civil...*, *op. cit.*, p. 177.

Al hacer el análisis desde el punto de vista de arquitecto, de las construcciones dedicadas a la vivienda de la región en estudio [Puebla-Tlaxcala] nos pudimos percatar que muchas de estas todavía conservan los vestigios de su primitiva traza [...] con el transcurrir del tiempo, y muy probablemente por relaciones de parentesco, la primitiva propiedad se fue subdividiendo pasando a segundo término el sistema de medidas y dado paso a un nuevo sistema que podíamos denominar “de relación”, es decir, un sistema geométrico lo que originaba las proporciones entre las distintas partes que las componían.⁷¹

¿Cómo era la casa de dos pisos de la calle de Miradores, propiedad de la cofradía de san Nicolás Tolentino? Creo que es posible reconstruir en lo general y por medio de inferencias esa edificación de finales del siglo XVIII ubicada en una de las calles principales de la segunda ciudad en importancia de la Nueva España.⁷²

He arriesgado una reconstrucción hipotética con la confianza que me han proporcionado varias consideraciones. La primera de ellas es la poca variabilidad real de las medidas de los predios de la traza poblana, como hemos visto en párrafos anteriores. La segunda es la de saber que la información que proporciona Bühler —y en la que yo me basaré— la obtuvo del estudio detallado “de aquellos edificios que parecían reconstruibles o aquellos en los que, a pesar de las modificaciones, se podía reconocer claramente la estructura básica

⁷¹ *Ibid.*, p. 182.

⁷² A pesar de que la denominada zona 1 hoy cuenta con “el menor número de edificios coloniales, que, además, están en el peor estado de conservación [debido] a la construcción de la estación de ferrocarril [...] en los límites de esta zona, un hecho que provocó un auge arquitectónico [...] durante el siglo XIX. Esta tendencia se refleja sobre todo en la construcción de la Avenida Reforma.” Véase Bühler, *Puebla...*, *op. cit.*, p. 96.

espacial/arquitectónica y también se podían distinguir todos los demás elementos constructivos (mampostería, columnas, escaleras, entradas, etc.)⁷³ La tercera, de importancia para poder intentar a la vez el especular con cierto grado de viabilidad sobre la posible ubicación de *El almacén*, se refiere a que las reformas “en los patios de edificios construidos en épocas pasadas son muy reducidas en el siglo XVIII, sólo algunos edificios muestran modificaciones en cuanto a su disposición y arcadas.”⁷⁴

Ahora bien, la información documental disponible permite afirmar que el edificio propiedad de la cofradía de san Nicolás Tolentino obedecía a los criterios que Bühler establece para definir la “casa poblana”:

[...] estos edificios siguen un esquema relativamente unificado de construcción, pero al contrario de los edificios urbanos [caracterizados por su uso exclusivo], podían cumplir funciones totalmente diferentes. Así, los edificios de Puebla de la época colonial recogidos en este apartado [arquitectura privada], no servían exclusivamente como residencia o lugar de trabajo, sino combinaban distintos usos, por ejemplo, lugar de residencia y lugar de manufacturado, de servicios, o de talleres. [...] Estos edificios tienen en común la organización arquitectónica y el hecho de que los propietarios o usuarios son todos ciudadanos.⁷⁵

¿No es eso exactamente lo que dice el documento de consolidación de vales reales? Recordemos: “Esa casa en que labró las oficinas de la botica [...] Esa casa en que da la

⁷³ *Ibid.*, p. 87.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 95.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 101-102.

habitación precisa a el administrador [...] esa casa cuyo dominio la ahorra de buscar otra ajena [...].”⁷⁶

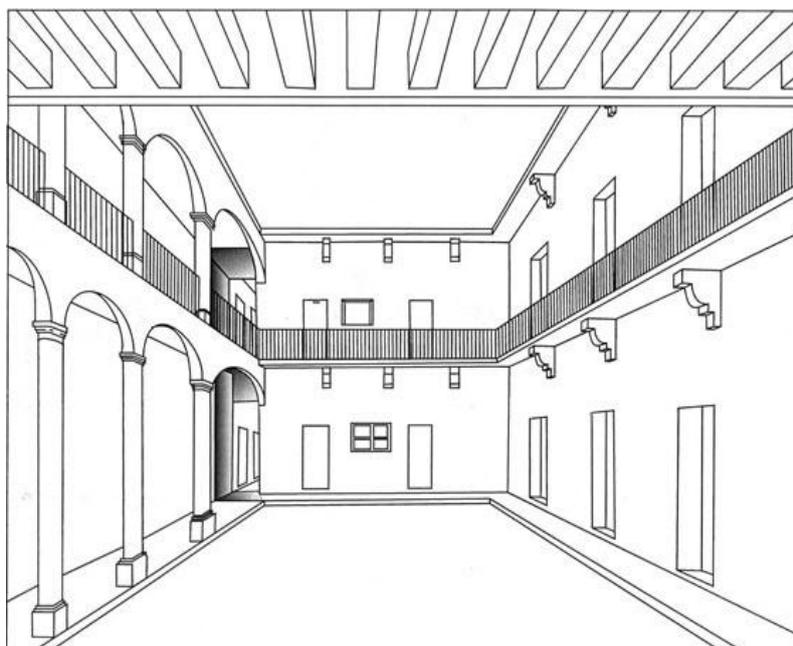
Hoy en día, gracias a la restauración y rehabilitación de varios edificios civiles del centro de Puebla, es posible ver con toda claridad los elementos arquetípicos de una casa señorial del siglo XVIII, como todo indica lo fue el edificio que acogía a boticarios connotados y cofrades importantes, y donde residía y despachaba José Ignacio Rodríguez Alconedo. No es difícil recrear la fachada de entonces, con los ventanales y la entrada a la botica –y alguno de los dos locales que arrendaban– que, como las accesorias de hoy, daban vida y colorido al muro principal; el zaguán –oscuro y fresco– que conducía a empleados, habitantes y visitas a un patio rectangular de proporciones armoniosas con arcadas en dos o tres de sus lados –a veces superpuestas en alguno de ellos, como supongo que fue el caso del edificio de la cofradía–; las altas y amplias crujías de la planta baja, con el continuo ir y venir de quienes trabajaban y vivían en el edificio; el pasillo que unía el patio principal con el área de servicios ubicada alrededor del segundo patio, el patio trasero; la escalera por donde subirían los patronos y boticarios al salón de reuniones; el pasillo voladizo apoyado sobre ménsulas articuladas con bovedillas –tan características de la arquitectura civil poblana–, en el lado del edificio donde no había arcada para el segundo piso y por donde transitarían los de casa. Todo el edificio bullendo de actividad en cada una de sus áreas.

No podía ser de otra manera cuando la cofradía recibía la cantidad de 3,536 pesos anuales como aportaciones de sus cofrades,⁷⁷ lo que presupone un aproximado de 884 miembros y varios cobradores para recaudar las aportaciones semanales. En 1800 la botica

⁷⁶ AHMP, Expedientes, Consolidación, vol. 3, f. 49f.

⁷⁷ *Ibid.*, f. 45v.

disponía del trabajo de tres oficiales de botica, además del maestro boticario Rodríguez Alconedo.⁷⁸ De acuerdo con la tradición, éstas debían contar con tres espacios bien diferenciados: el expendio al público, la rebotica y el obraje. Para atender las necesidades de medicamentos de ese volumen de cofrades, así como para cobrar y administrar esos recursos, se requería de espacio amplio y suficiente. Si además, como hemos leído con anterioridad, se alquilaban dos cuartos o accesorias, y tomamos en cuenta el uso de los espacios según lo han establecido Icaza y Bühler en sus trabajos, los espacios públicos y semipúblicos del edificio de la cofradía debían de encontrarse en la planta baja: con acceso únicamente a la calle, unos, y otros con posibilidades de acceso tanto a la calle como al primer patio.



sII. 1.015 Arturo Reséndiz. Perspectiva de un patio interior visto desde la entrada del zaguán⁷⁹

⁷⁸ AHMP, Expedientes, Sanidad, tomo 78. fs. 117-119.

⁷⁹ Dibujo original.

En el año de 1828, en ese edificio seguía existiendo la botica y vivían la familia del boticario Juan Nepomuceno Crespo, casado, con seis hijos, un oficial de botica también casado, una criada, un hermano del boticario y dos hombres más, uno soltero y el otro casado.⁸⁰ Debido a que no se mencionan los miembros de las familias de los dos hombres casados no podemos asegurar cuántas personas en total habitaban ese edificio en el año de 1828, pero ciertamente nos puede dar un idea de cuántas personas podrían haber habitado ese edificio cuando *El almacén* fue creado.

La cofradía de San Nicolás Tolentino era una institución privada con recursos económicos propios y suficientes, al menos hasta el año de 1804, con un cabildo al que pertenecían algunos notables poblanos, como se verá en el capítulo correspondiente. El edificio de su propiedad debía expresar ese *status*. Por tanto cabe suponer que el espacio multifuncional que le pertenecía era por lo menos amplio y cómodo, muy probablemente señorial por no decir suntuoso.

En tanto no disponga yo de documentación precisa en la que conste en qué momento y qué propiedad adquirió la cofradía, me he basado en dos hechos documentados para suponer que el edificio que adquirió fue el de la calle de Miradores y que éste pudo haber sido construido durante el siglo XVII y modificado después de la adquisición para cumplir con las diversas funciones que la cofradía requería. Los hechos en que he basado esta hipótesis fueron dos. En 1720, un conflicto entre los cofrades y los boticarios:⁸¹ “(24) Item que en atención a que en un pleito que siguió la cofradía el año de veinte con los maestros boticarios sobre querer impedirla el [sic] establecimiento de la botica, quedó resuelta la erección de ésta como

⁸⁰ AHMP, Expedientes, Padrones de Estadística, tomo 137, f. 118v, s/d, junio de 1828.

⁸¹ AGN, Cofradías y Archicofradías, tomo 15, exp. 9, fs. 282-291.

se verificó: bajo la dirección y administración de un maestro examinado, como sin intermisión se ha ejecutado hasta la presente”.⁸² Y, en 1722, los trámites efectuados para que quedara la cofradía “erecta por la ordinaria jurisdicción”.⁸³

Según Bühler, “la estructura de las casa poblana es estricta y clara y se caracteriza por las soluciones constructivas sencillas y convincente[s].”⁸⁴ En términos generales se trata de edificios con vanos de accesorias a la calle, con zaguán de entrada y dos patios unidos por un pasillo, el primero de éstos de forma rectangular rodeado por cuatro crujías longitudinales, con escaleras para acceder al segundo piso, con arcadas en uno o varios de sus lados y usualmente en ambos pisos, con pasillos volados apoyados sobre ménsulas articuladas con bovedillas a través de los cuales se accede a las diversas habitaciones de la planta alta.

Tanto Bühler como Icaza coinciden en otorgar al primer patio de la casa poblana, al que se accede desde la calle por el zaguán, el carácter de centro “funcional y social”⁸⁵, “elemento de integración entre los diversos espacios”.⁸⁶ Para la presente tesis este elemento arquitectónico es fundamental por cuanto que la luz que recibía *El almacén* debía provenir justamente del primer patio toda vez que el segundo patio cumplía funciones de servicio: en los segundos patios se han localizado vestigios de bodegas, retretes, caballerizas, lavaderos, hortalizas, entre otros.

⁸² *Ibid.*, f. 285v.

⁸³ *Ibid.*, f. 291f.

⁸⁴ Bühler, *Puebla...*, *op. cit.*, p. 122.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 186-191.

⁸⁶ Icaza, *Arquitectura civil...*, *op. cit.*, pp. 180-181.

Después de analizar cuidadosamente el catálogo y los datos estadísticos que ofrece Bühler en su imprescindible obra,⁸⁷ elaboré un cuadro del cual poder sacar las conclusiones pertinentes para esta tesis. Tomé en cuenta únicamente los edificios estudiados detalladamente por él que son aquéllos 54 que consideró mejor conservados y representativos (de un total de 777 edificios históricos inventariados, 168 registrados y evaluados y 54 registrados detalladamente, o sea el 7%), en los que las modificaciones sufridas en el decurso del tiempo son pocas y no cambian en lo fundamental el diseño arquitectónico de la construcción.

Elementos considerados para la reconstrucción hipotética del edificio de la cofradía de san Nicolás Tolentino																				
	Núm. de patios			Arcadas por lado					Capiteles		Pasillos s/bóvedas	Techos		Escaleras		Ancho crujía principal				
	1	2	3	1	2	3	4	PB y PA	Toscano	Otros		Vigas	Bóveda	Lado acceso		Frente	Varas castellanas			
														Izq.	Der.			5	6,5	7,5
Siglo XVII																				
absolutos	7	18	10	11	12	8	4	28	34	1	21	30	2	11	10	15	0	7	21	7
referencia 35																				
porcentaje	20 %	52 %	29 %	32 %	34 %	23 %	11 %	80 %	97 %	3 %	60 %	86 %	6 %	32 %	28 %	43 %		20 %	60 %	20 %
Siglo XVIII									1											
absolutos	3	9	0	9	0	1	2	12	10	1	9	12	2	8	4	2	0	3	9	2
referencia 14																				
porcentaje	21 %	65 %	0 %	64 %	0 %	7 %	14 %	86 %	71 %	7 %	65 %	85 %	15 %	57 %	28 %	14 %		21 %	64 %	15 %

⁸⁷ Los cuadros estadísticos que empleé son los de las páginas 492, 493, 502-506.

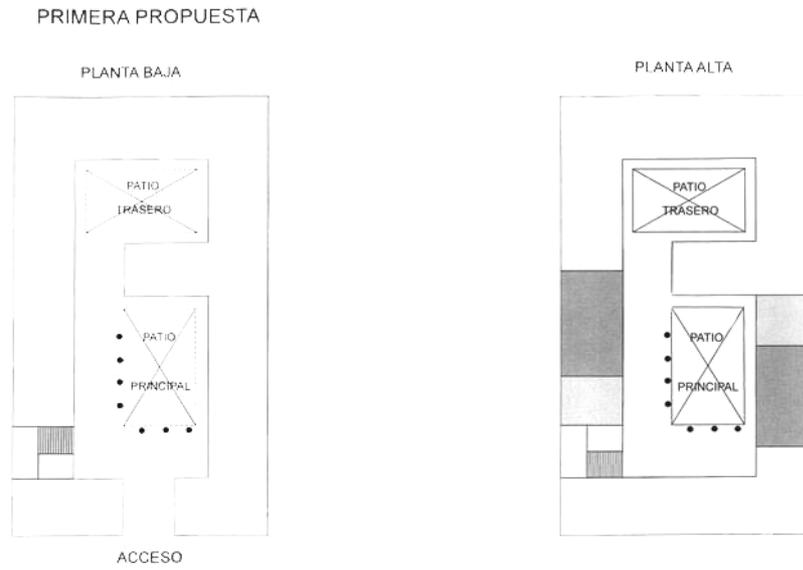
De este cuadro se desprende que la mayoría de los edificios correspondientes al siglo XVII tiene dos patios, arcadas en planta baja y alta, columnas con capitel toscano, pasillos volados sobre bóvedas apoyadas en ménsulas, y crujías en las que predomina el ancho de 7.5 varas castellanas (6, 26 m). Me parecen muy interesantes dos hechos: el que en los edificios de ese siglo –a diferencia de los correspondientes al siglo XVIII– predominen las escaleras frente al acceso principal y el que las arcadas puedan encontrarse, casi con igual frecuencia, en uno o dos lados del patio y, mayoritariamente, en planta baja y alta. Bühler señala que las casa del siglo XVII en las que la caja de la escalera se encuentra frente a la entrada se distinguen por un carácter señorial.⁸⁸

Merced a los datos que arroja el cuadro antecedente así como en los que aporta la documentación y los que proporciona el propio *Almacén*, creo posible inferir dos propuestas de distribución arquitectónica posibles para el edificio de la calle de Miradores.

Propuesta 1

- Dos patios, como mínimo
- Arcadas en plantas baja y alta en dos lados contiguos
- Pasillos con arcadas sobre la crujía principal y una de las crujías laterales
- Escalera a la izquierda o a la derecha del acceso principal pero en todo caso del lado opuesto al que se encontraba la botica y con salida en el cruce de los pasillos con arcadas

⁸⁸ Bühler, *Puebla...*, *op. cit.*, p. 210.



Il. 1.016 Arturo Reséndiz. Planta arquitectónica de la primera propuesta⁸⁹

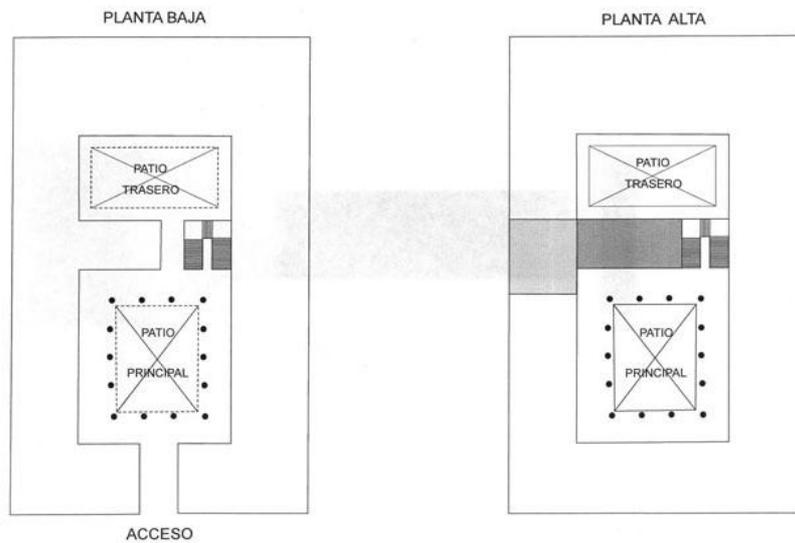
En ésta y la siguiente propuesta, el área sombreada con un tono más oscuro representa un espacio semejante al que pudo albergar *El almacén*. El tono claro indica la posible ubicación de una habitación contigua, pared “falsa” de por medio.

Propuesta 2

- Dos patios, como mínimo
- Arcadas en plantas baja y alta en lados opuestos
- Pasillos con arcadas sobre la crujía principal y sobre la crujía de enfrente
- Escalera frente al acceso, del lado derecho o izquierdo con salida al pasillo de la arcada

⁸⁹ Dibujo original.

SEGUNDA PROPUESTA



Il. 1.017 Arturo Reséndiz. Planta arquitectónica de la segunda propuesta⁹⁰

Como lo señalé con anterioridad, pudo tratarse de un edificio construido en algún momento del siglo XVII y adaptado posteriormente por la cofradía. O bien pudo haber sido “labrado” por encargo de ésta. El establecimiento de un expendio público y la concesión de uso del agua eran permisos que el cabildo otorgaba ante solicitud expresa del o los vecinos. Ambos permisos tuvieron que tramitarse para el establecimiento de la botica de la cofradía de san Nicolás. En tanto no encuentre evidencia documental en uno u otro sentido, por tratarse de un predio dentro de la traza original supondré que después del auge de los tiempos del obispo Palafox, difícilmente podría estar baldío y que el edificio de dos pisos debía existir ya desde finales del siglo XVII o, cuando muy tarde, desde principios del XVIII con las características que predominaron en el siglo anterior y que poco se modificaron en el siguiente.

⁹⁰ Dibujo original.

1.2.3 ¿Bajos, entresuelo o altos?

Tratar de reconstruir la edificación de la cofradía, la probable distribución de sus espacios interiores y las dimensiones de algunos de éstos, con el fin de llegar a deducir razonablemente dónde y cómo se ubicaba *El almacén*, ha sido inevitablemente un ejercicio especulativo aunque apasionante. No creí vano mi interés en intentar reconstruir la historia de un inmueble, hoy inexistente, para el que muy posiblemente fue hecha la obra. Tratándose de un objeto de proporciones fuera de serie, con finalidades explícitas de orden utilitario, construido *ad hoc* para un espacio previamente determinado, entran en juego factores propios del estudio de la historia del arte tales como forma y dimensiones de ese espacio (por lo que a la distribución de las secciones de la obra y secuencia del discurso pictórico se refiere), la posible reproducción en la pintura misma de elementos arquitectónicos pertenecientes al espacio externo, la iluminación diurna a la que estaría expuesta, entre otros factores.

Lo que ciertamente tenemos, a pesar del deterioro y las deficientes intervenciones que ha sufrido su soporte, es producto de un alarde técnico en más de un sentido. No sólo al lograr integrar una superficie sin fisuras ni divisiones, tomando en cuenta bisagras y postes esquineros, sino al poderlo lograr a pesar de las distintas funciones que desempeñarían las puertas dentro de la habitación en las que se ubicarían. Al concebir y realizar la pintura de las puertas, Zendejas hizo evidente en todos los detalles su intención de dar continuidad a una obra de múltiples discursos y cuya lectura iba a estar condicionada, tanto a la ubicación del espectador dentro del espacio que la contendría, como al ángulo de visión de ese espectador en relación con la obra misma. Un reto nada despreciable.

En el coloquio de doctorandos del año 2003 recibí comentarios y sugerencias muy concretos de Gustavo Curiel y de Louis Noelle que me obligaron a repensar algunas

hipótesis. Hoy, gracias a los documentos que he logrado localizar puedo decir que ellos tenían razón –al menos todo parece indicarlo así– y que yo estaba equivocada, al menos en parte. Tuve que descartar una de las hipótesis que me era especialmente cara: la que suponía que la obra había sido hecha para un entresuelo sin vista a la calle –por aquello de no haberse escrito nada de ella sino hasta 1927 y, como consecuencia, de haber estado oculta al público. Antes de abundar sobre los dos factores que me llevaron a descartar esa hipótesis mencionaré aquellos que inicialmente me indujeron a considerarla.

Dirk Bühler, cuyo acucioso y exhaustivo trabajo sobre la arquitectura civil de Puebla durante el virreinato ha sido para mí una invaluable referencia, proporciona datos referidos al número de edificios inventariados que tienen entresuelo y el porcentaje que representan dentro del total. Un promedio del 10% de edificios con entresuelo en los tres siglos considerados no me pareció una rareza excepcional; por tanto, valía la pena explorar en campo algunos de esos edificios.

Edificios inventariados hasta 1985: con 1 piso, 2 pisos y entresuelo⁹¹					
		Con entresuelo	Con un Piso	Con dos Pisos	Más de dos pisos
Siglo XVI	15				
Siglo XVII	288	32 (11%)			
Siglo XVIII	474	42 (9%)			
Totales	777	74 (9.5%)	135	541	27

El autor también nos informa que el rango de alturas de los entresuelos va de los 2.80 a los 3.70 metros,⁹² que la mayoría de los edificios con entresuelo “pueden encontrarse

⁹¹ *Ibid.*, pp. 450 y 452.

⁹² *Ibid.*, p. 128.

alineados en conjuntos y ubicados en unas pocas cuadras cercanas a la Plaza Mayor”,⁹³ y que la “situación privilegiada de estos edificios en la ciudad demuestra la elevada posición social de sus habitantes.”⁹⁴ Todo lo anterior podría haber sido aplicable al edificio donde se encontraba la botica de la cofradía de San Nicolás Tolentino. Es de notar que de los 74 edificios con entresuelo, sólo aparezcan que dan a la fachada las ventanas o balcones de 12 de esos edificios. Así mismo, el que de acuerdo con el inventario de Bühler, en la hoy calle de Reforma, antigua calle de los Miradores donde se encontraba la botica, haya dos casas con entresuelos ocultos: las que se ubican en los números 338 y 528, la primera del siglo XVII y la segunda, a la altura del lugar donde se encontraba la botica (en el 514 de Reforma), construida en el siglo XVII con modificaciones hechas en el XIX.

Con los datos anteriores, aunados a la información que proporciona Bühler referida al rango de alturas de los entresuelos –2.80 a los 3.70 metros– y a que la mayoría de los edificios con entresuelo “pueden encontrarse alineados en conjuntos y ubicados en unas pocas cuadras cercanas a la Plaza Mayor”, parecía razonable poder sustentar que *El almacén* había permanecido oculto por encontrarse en un entresuelo no visible al público en general.

Los dos factores que desbarataron la sustentación teórica de un entresuelo como posible ubicación de *El almacén* fueron, por un lado, el estudio de campo que hice en la ciudad de Puebla para revisar algunas de las casas con entresuelos sin vista a la calle. Al respecto, la conclusión a la que llegué fue que éstos eran demasiado oscuros y sus alturas menores a los 3.50 metros. Más aún, en la primer revisión que pude hacer de la obra en su conjunto era patente que las puertas de *El almacén* no habían estado a ras de suelo. Las muy

⁹³ *Ibid.*, p. 127.

⁹⁴ *Ibid.*

buenas condiciones en que se encontraba su parte inferior indicaban que debieron de haberse encontrado arriba de una rodapié cuya altura, sumada a la de las puertas, excedía la de cualquiera de los entresuelos más altos. Por otro lado, la documentación encontrada en el Archivo Histórico Municipal de Puebla fue el segundo factor determinante para echar por tierra la hipótesis del entresuelo aunque a la par se confirmaban dos supuestos que había yo hecho: que la cofradía tenía sus oficinas en el mismo sitio que la botica y que en ese lugar habitaba también el administrador de ambas.

En la casa poblana, los espacios públicos y semipúblicos se encontraban en la planta baja y la residencia del señor de la casa o espacios privados se localizaban siempre en la planta alta. En el caso del edificio que nos ocupa los espacios públicos y semipúblicos eran la botica, las accesorias y, muy probablemente, las oficinas administrativas de la cofradía donde acudían a pagar sus cuotas los cofrades y donde entregaban cuentas los cobradores al servicio de aquella.⁹⁵ Los cuartos de algunas personas de la servidumbre así como de otros miembros del personal –los oficiales de botica, por ejemplo– así como las áreas de servicio se localizarían en la planta baja accediéndose a ellos desde los patios. En las visitas a boticas que se hicieron en el año de 1791, en el informe del que da fe el escribano real Francisco Rangel Lozano, los jueces ejecutores “asociados del bachiller don José Morales y del maestro farmacéutico don Juan Antonio López” informaron que en la botica “de la obra pía del glorioso san Nicolás Tolentino, la que administra el maestro farmacéutico don José Ignacio Rodríguez, [los facultativos pasaron] a las oficinas interiores de la botica las que

⁹⁵ AGN, General de Parte, vol. 82, exp. 116, f. 83f.

reconocieron y aprobaron por buenas como así mismo todos los alambiques y demás instrumentos químicos y galénicos, los pesos y medidas mensurales y ponderales [...]”⁹⁶

No es, pues, gratuito suponer que los tres espacios con que debía contar la botica se encontraban en la planta baja del edificio de la calle de Miradores. Aunado a ello, en el documento de consolidación antes citado, en el apartado de ingresos, Rodríguez Alconedo informa de “ciertas piezas de la casa que por economía se segregaron y alquilan” a razón de “diez y cuatro [pesos] cada mes”.⁹⁷ Estos locales que se usaban como accesorias o viviendas económicas y que no tenían acceso al interior del inmueble se encontraban invariablemente en la planta baja. De lo anterior, podemos concluir que “los bajos” con vista a la calle del edificio de Miradores 8 estaban ocupados por la botica de la cofradía, algunas de las oficinas administrativas de la cofradía, dos accesorias o viviendas, y que los cuartos y áreas de servicio no tenían acceso a la calle sino sólo a los patios, muy probablemente al segundo de éstos. En consecuencia, en ninguno de los espacios de la planta baja podría haberse encontrado *El almacén*. Las recámaras principales y los salones de ese edificio, esto es, los espacios a los que no tenía acceso el público en general, se encontraban en la planta alta. Es, pues, casi seguro, que para alguno de esos espacios Rodríguez Alconedo y Zendejas diseñaron *El almacén*.

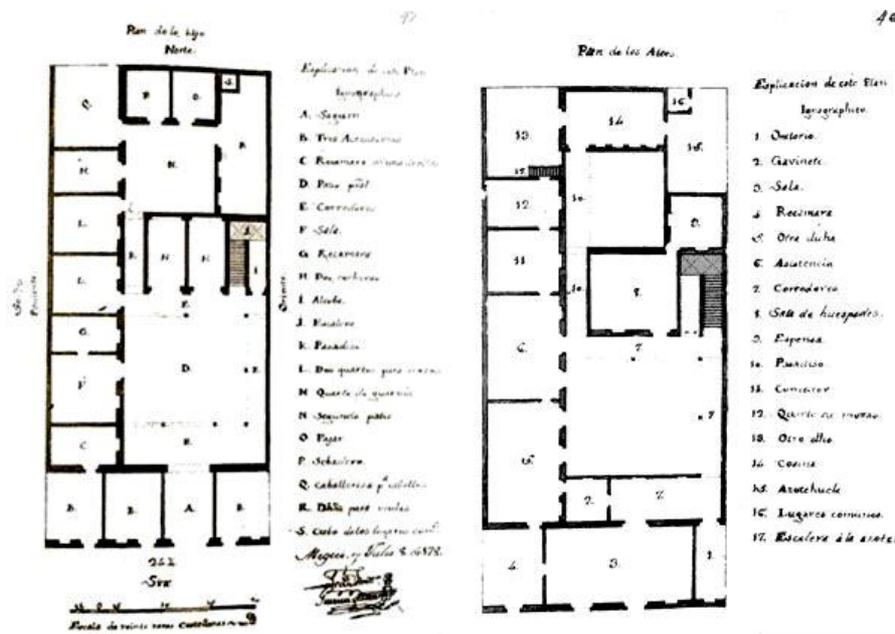
1.2.4 Planta alta, ¿dónde?

El almacén no podía encontrarse en la habitación principal de la planta alta, localizada sobre la crujía del lado del acceso, por la simple razón que sus paneles de madera habrían

⁹⁶ AHMP, Expedientes, Sanidad, tomo 78, fs. 47f-47v.

⁹⁷ *Ibid.*, f. 49f.

tapiado las ventanas principales del edificio.⁹⁸ Luego entonces tendría que haber estado ubicada en una habitación construida sobre alguna de las otras tres crujías. A partir de la información disponible considero que el segundo cuarto en importancia en una casa poblana, en cuanto a tamaño y uso, lo solía ocupar el construido sobre la crujía del lado opuesto al acceso: comedor o salón de huéspedes, según se observa en los dos planos que incluyo, uno de ellos tomado de la obra de Bühler.



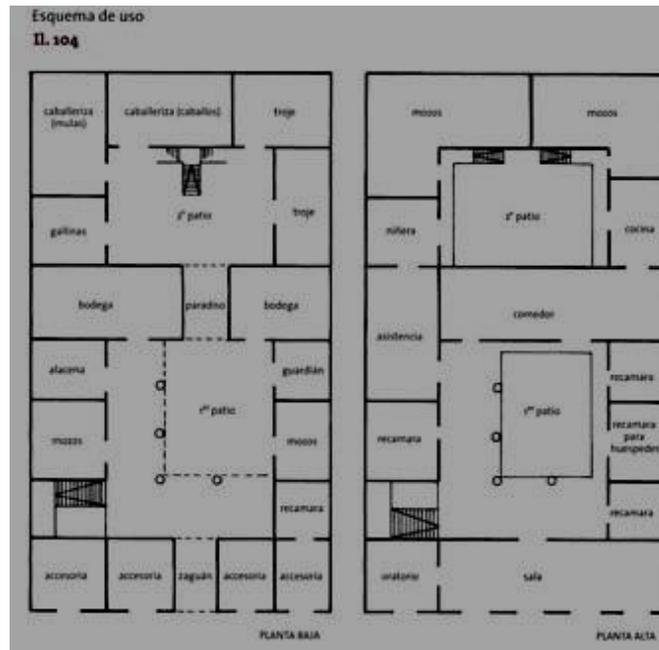
II. 1.018 Francisco Antonio Guerrero y Torres. Plantas baja y alta de un proyecto de casa. Ciudad de México⁹⁹

Planos icnográficos firmados el 8 de julio de 1780 por el maestro de arquitectura, veedor del “nobilísimo arte de arquitectura en esta corte”,¹⁰⁰ Francisco Antonio Guerrero y Torres. En el “Plan de

⁹⁸ Una característica de la arquitectura civil poblana, en especial la del siglo XVIII, son las fachadas en las que sobresalen los balcones frente a las ventanas correspondientes, tanto en planta alta como en entresuelos. Los hay individuales y los hay que atraviesan toda la fachada. Los balcones desempeñaron funciones importantes en la vida cotidiana de la sociedad novohispana: desde ellos se veía y se vivía el paso de procesiones, la llegada de personajes importantes, se ostentaban joyas y colgaduras de plata, se exhibía a un invitado importante o a un nuevo miembro de la familia, se mantenía una charla a solas en medio de un evento social... en fin, tapiar semejante elemento arquitectónico habría despertado curiosidad y suspicacia, además de acarrear inconvenientes para los habitantes del edificio de Miradores 8, una de las calles principales de la ciudad. Véase Bühler, *Puebla...*, *op. cit.*, pp. 131-132.

⁹⁹ AGN, Vínculos, vol. 266, exp. 5, fs. 46, 47.

los altos” se puede observar que el número 8 corresponde a la “Sala de huéspedes”, en el lado opuesto a la “Sala” –marcada con el número 3–, la habitación de mayor tamaño de la planta alta, ubicada arriba del zaguán, con dos claros –balcones– que daban a la calle.



Il. 1.019 “Esquema de usos”¹⁰¹

En este esquema, Bühler ha dibujado en la planta alta un “comedor” en el lado opuesto a la “sala”, de proporciones análogas a las de ésta.

Tomando en cuenta el cuadro en el que seleccioné ciertos elementos arquitectónicos para la reconstrucción hipotética del edificio de la cofradía de san Nicolás Tolentino, y de acuerdo con la propuesta 2 en la que consideré el acceso al piso superior mediante una escalera ubicada frente al acceso principal, proseguiré con el ejercicio especulativo que me

¹⁰⁰ *Ibid.*, f. 44.

¹⁰¹ Bühler, *Puebla...*, *op. cit.*, p. 219.

permita reconstruir, en lo general, la habitación para la que fue creada la obra objeto de esta tesis. Al respecto, creo necesario plantear algunos supuestos y las razones en que me baso.

- a. El salón donde se encontraba *El almacén* era una habitación de importancia ubicada en la planta alta, de uso probablemente restringido a miembros notables de la cofradía y a personajes que eran importantes para ésta o para su administrador. Parecería, pues, poco prudente acceder a ella después de recorrer uno o dos pasillos ubicados frente a habitaciones destinadas a usos domésticos varios. En consecuencia, o se encontraba en una de las crujías adyacentes a la crujía principal, desembocando la escalera en el cruce de ambas crujías, o bien se localizaba en la crujía opuesta a la principal encontrándose en ese caso la escalera de acceso a la planta alta enfrente del zaguán, cruzando el patio en línea recta.
- b. Tanto por ser de uso semipúblico como por tratarse de un salón importante, a esta habitación debía ingresarse desde un pasillo techado –a manera de vestíbulo– justamente del tipo amplio que corresponde a los pasillos de las arcadas y no desde uno de los pasillos voladizos contruidos sobre bóvedas apoyadas en ménsulas, pasillos éstos bastante angostos. El supuesto del pasillo techado plantea un pro y un contra: el contra sería la escasa iluminación directa sobre *El almacén*; el pro, la protección de la capa pictórica contra los efectos dañinos que producen los rayos solares.
- c. En el supuesto del pasillo techado, se cumpliría la observación de Louis Noelle: algunos de los elementos arquitectónicos representados en *El almacén* habrían sido reflejo de elementos existentes en la arquitectura del edificio. Me refiero al recurso ilusionista empleado por Zendejas de representar las ménsulas de la repisa

que enmarca toda la obra con perspectivas y puntos de fuga diferentes, y a las columnas con capiteles toscanos. En el caso de las arcadas de los edificios poblanos, éstas reposan sobre columnas con ese tipo de capiteles y los techos de los pasillos con arcadas son de vigas de madera y tejamanil o ladrillo entre ellas.

- d. De las medidas que podemos obtener hoy de *El almacén*, y tomando como posibles los dos ángulos de doblamiento propuestos en el párrafo correspondiente a la estructura del artefacto, nos encontramos que éste delimita un espacio rectangular cuyo lado más largo mide 6.36 metros, 2.52 el adyacente izquierdo y 3.21 el derecho. Traducido en varas, el rectángulo formado por las paredes desnudas podría haber tenido 8 varas de largo y 4 varas ancho.¹⁰²
- e. Si el lado más largo del rectángulo que forman los juegos de puertas correspondientes a los números 3, 4, 5 y 6 mide 6.36, es posible suponer que esa parte del mueble (o serie de roperos) estuviese adosada a la pared longitudinal de la crujía que a su vez colindaría, o con un muro exterior del segundo patio, o con una de las paredes pertenecientes a alguno de los dos edificios contiguos.
- f. De haberse encontrado *El almacén* en la crujía opuesta a la del acceso al edificio, tendríamos entonces que esa habitación estaría orientada al sur y recibiría la luz solar en forma indirecta, a través de la puerta de entrada y de una o dos ventanas. En ese orden de ideas, el lado del mueble cuyas puertas miden hoy 3.21 y que corresponden a los números 1 y 2 de la obra, cubriría la pared del lado derecho de la habitación. Esta pared, por el lado exterior podría ser la de un pasadizo arquitectónico que serviría para acceder a la cocina y a los espacios del segundo

¹⁰² Agradezco al doctor Icaza Lomelí sus valiosas asesorías sobre tratados de arquitectura y espacios arquitectónicos.

patio (habitaciones de la servidumbre, cuartos de almacenamiento, retretes). En cambio, y dadas las características de desgaste, corte horizontal de la hoja que aún existe, y ubicación de las cerraduras y chapa, el lado cuyas puertas miden hoy 2.52 podría corresponder al de una pared divisoria entre el salón que nos ocupa y una habitación de la casa, con alacena arquitectónica en la esquina, abierta hacia el salón principal pero cubierta por la puerta marcada por el número 7 (la única que mide 85 cm.), y con un claro de aproximadamente 92 cm. que estaría cubierto por uno de los módulos del mueble; sus puertas serían dos o tres de las pequeñas hojas con corte horizontal de las cuales sólo queda el par marcado con el número 8. La hoja inferior de este par es la única que presenta una cerradura por la parte posterior lo que podría ser indicio de que se trataba de una puerta de paso a la habitación contigua.

- g. Por el contrario, si el salón donde se ubicaba *El almacén* se localizaba en una de las crujías adyacentes a la principal tendríamos que según estuviese al lado derecho o izquierdo de ésta, la luz solar que recibía era la del poniente o la del oriente, respectivamente y según el caso. Por lo que hace a las colindancias con paredes exteriores y con habitaciones interiores creo que no variarían en lo esencial: muro tectónico el del lado más largo del rectángulo, pared divisoria con alacena y claro la del lado izquierdo del rectángulo y pared tectónica o muro divisorio completo del lado derecho del mismo.
- h. En resumen, y tomando en cuenta los espacios perdidos en cada esquina cuando se construye un mueble con el propósito de cubrir íntegramente dos o más paredes, espacios que son equivalentes por cada lado a la profundidad de un

módulo, podemos suponer que la habitación para la que fue diseñado *El almacén* era un rectángulo de aproximadamente 7.5 metros de largo x 3.5 o 4 metros de ancho.¹⁰³

Creo útil enfatizar que para elaborar los supuestos anteriores tomé como criterio lo que afirma Bühler respecto a que la estructura constructiva de la casa poblana de la época virreinal se componía de crujías de cuartos :

[...] cuyos espacios son todos accesibles desde fuera e individualmente y que no están necesariamente unidos entre sí. Esta distribución no fija a priori la función de los espacios de la casa, por lo que es fácilmente modificable y ofrece una gran variedad de posibilidades de aprovechamiento [...] los espacios de las casas podían ser reformados sin mayores problemas, sin modificar las aberturas existentes en los muros ni los muros originales, que se caracterizan por su espesor.¹⁰⁴

Así como que: “El envigado está colocado transversalmente a la alineación de cuartos, por lo que deja una gran libertad de creación en relación con paredes de separación ligeras.”¹⁰⁵

Zendejas distribuyó el espacio pictórico y determinó las proporciones de los elementos formales de *El almacén* considerando, tanto el espacio arquitectónico donde se ubicaría el mueble modular, como los diferentes ángulos de visión y distancias a las que sus

¹⁰³ Como puede observarse, ha sido la obra misma la que me dio los elementos para las reconstrucciones hipotéticas del espacio en que se encontraba.

¹⁰⁴ Bühler, *Puebla...*, *op. cit.*, pp. 214, 220.

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 123-124.

puertas pintadas serían observadas una vez concluida la obra pictórica. Considero que el espacio era íntimo y de cupo y acceso restringidos.

1.2.5 Espacio cuidado aunque subastado

¿Qué fue de ese edificio ubicado en la calle de los Miradores, acera que da al sur, marcado con el número 8, del año 1797 –cuando se engalanó con *El almacén*– al año de 1913 –cuando esta obra fue sacada del recinto en que se encontraba, adquirida por Tablada y transportada a la ciudad de México–?

Rehacer su historia me permitió atisbar, entre escrituras, padrones y registros de la propiedad, una pequeña parte del colorido caleidoscopio social poblano. Al hacerlo, me sentí espectadora no invitada de litigios personificados por viudas ágrafas y endeudadas y herederos que subrogaban parte de su herencia; de tenedurías en quiebra que cambiaban de dueño por unos cuanto pesos en efectivo y mucho papeleo y formalidades; de problemas familiares originados por una insolvencia tal que impedía a sus miembros gestionar cualquier operación con los varios y valiosos bienes inmuebles que poseían; de incontables préstamos donde la buena voluntad parecía garantizar el no pago; de cuitas hereditarias, amén de albaceas, representantes legales y conspicuos “terceros interesados”. Pude ver el fragmento de una sociedad que vivía endeudada permanentemente pero de una manera muy digna y formal: todos sus males económicos los documentaba escrupulosamente ante notario. ¿Y el pago de sus deudas? Una cadena de subrogaciones. La única constancia de dinero en efectivo que hasta ahora he encontrado son unos recibos en los que aparecen como otorgantes del pago unos curas.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Notaría 2, años 1843-1853, caja 157, s/n.

Si bien en 1805 el administrador de la cofradía había rendido un informe en el que aparecía una hipoteca a favor del convento de San Jerónimo por la cantidad de 1,400 pesos – mencionada anteriormente–,¹⁰⁷ impuesta sobre el edificio en el que se ubicaba la botica de san Nicolás Tolentino, esa hipoteca parecía no haber tenido mayores repercusiones en la administración y economía de la cofradía.¹⁰⁸ Fue a partir de 1812 que inició el lento pero implacable hundimiento financiero de esa institución.

En el año de 1816, los señores Francisco Xavier de Vargas y Bartolomé Rojas, mayordomos de la cofradía de san Nicolás Tolentino, expusieron ante la autoridad del virrey Apodaca la angustiosa situación económica de aquélla debida, entre otros factores, al conflicto armado:¹⁰⁹ éste se había prolongado más allá de las peores expectativas, se habían encarecido los insumos de manera impagable y las enfermedades y muertes de los cofrades hacían ya imposible cumplir con lo que mandaban sus constituciones. Previnieron que de seguir así “en el discurso de 3 ó 4 años queda enteramente consumida” viéndose en la necesidad de vender la casa de su propiedad y las medicinas, lo que equivaldría a su “total ruina”.¹¹⁰ El peor de los escenarios que hubiesen podido imaginar los mayordomos tuvo lugar no cuatro, sino 27 años después, el día en que mediante pública almoneda se remató la cofradía al mejor postor.¹¹¹ De hecho, sus problemas de liquidez habían empezado unos cuatro años antes de la suplicante carta dirigida al virrey: desde el primer préstamo de 1,000

¹⁰⁷ AHMP, Consolidación, vol. 3, fs. 44f-65f, f. 46f.

¹⁰⁸ Al menos no he encontrado ninguna referencia a ella hasta el momento que esto escribo.

¹⁰⁹ AGN, General de Parte, vol. 82, exp. 116, fs. 82-84, 25 de octubre de 1816.

¹¹⁰ *Ibid.*, f. 83v.

¹¹¹ El remate público tuvo lugar la mañana del 19 de septiembre de 1843: AGNP, Notaría 3, 1845, José Manuel de Chávez, notario, 27 de diciembre de 1845. A pesar de reiterados intentos, no me ha sido posible consultar el archivo judicial del Estado de Puebla en el que se resguardan expedientes del ramo civil. Desconozco, por tanto, si se conserva el expediente del remate de la Cofradía.

pesos que le hizo el mayordomo Bartolomé Rojas a la cofradía y que fue documentado el 12 de octubre de 1812, ésta no le había podido cubrir ni siquiera los réditos.¹¹² Para 1816, ya le adeudaba 8,000 pesos documentados.

El 5 de noviembre de 1825, la viuda de don Bartolomé declaró que: “Cuenta, además, la testamentaría de mi cargo, con quince mil novecientos pesos que a réditos se reconocen en la botica de la cofradía de san Nicolás de esta capital, de los que por la razón antes dicha [gananciales habidos durante el matrimonio] me pertenecen la mitad”.¹¹³

En 1828, vivía en el edificio de la botica –aún propiedad de la cofradía– Juan Nepomuceno Crespo, boticario de 41 años, con su familia –María Ignacia Jordán de 34 años y seis hijos cuyas edades iban de los 18 años a los 8 meses–. También habitaban ese domicilio una criada, un oficial de botica, un joven de 24 años de apellido Jordán –podría haber sido también oficial de botica– y dos hombres de 40 y 38 años, respectivamente. En total 14 personas.¹¹⁴

De 1835 existe documento que no especifica cuántos ni quiénes habitan el edificio. Da otros datos y permite visualizar el contexto urbano en el que estaba situado.

Manzana 4a [del Cuartel 3o Mayor]

	Casas De Miradores		Tiendas Al sur	Clases		
				1	2	3
1292 ¹¹⁵	Del Lic.D. Manuel Avelleira	1	Tocinería del Lic. Manuel Avelleira	X		
1293	Del cofre de esta Santa	1	Vendaje de pan de Cristóbal Carpintero		X	

¹¹² RPPP, Libro de censos 40, f. 147[bis]f, 05 de octubre de 1812.

¹¹³ AGNP, Notaría 1, libro del año 1842, José Mariano Torres, notario, 9 de diciembre de 1842, f. 147. Fragmento de un documento anterior copiado a la letra en la escritura de 1842.

¹¹⁴ AHMP, Expedientes, Padrones de estadística, tomo 137, fs. 118v, s/d, junio de 1828.

¹¹⁵ Número consecutivo a partir del inicio del padrón.

	Iglesia Catedral					
		1	Bodegón de Carmen Castro		X	
1295	De D. Juan Alvarado	1	De cuartos de Da. Gertrudis Raso		X	
		1	Vendaje de pan de Da. Josefa Ybañes		X	
1296	Del Conv. de Sta. Rosa	1	De cuatros [sic] de Da. Francisca Torres		X	
1297	Del Conv. de Sta. Cata.	1	Chocolat. de Da. Ma. Juana de la Torre		X	
1298	De la cofradía de Sn. Nicolás	1	Botica de la misma archicofradía de S. Nicolás	X		
1300	Del Conv. de la Concepción	1	Cafetería de Gertrudis Roldán		X	
1301	De N. Sa. de la Luz	1	Carnicería de Francisco Mejorada	X		

En la acera de enfrente había otros comercios de primera clase –una pulquería, una vidriería y una tienda mestiza–, tres de segunda –dos panaderías y una cafetería– y dos de tercera clase –una carbonería y una pajería–.

Unos meses antes del remate, el 9 de diciembre de 1842, en una larga y compleja escritura con insertos de varias clases, la viuda y albacea de Bartolomé Rojas hizo constar que “tiene a su favor un reconocimiento de seis mil pesos impuestos en primer lugar sobre la casa botica de San Nicolás, situada en la calle de Miradores de esta ciudad, cuyo fundo se halla hoy en concurso adeudando por su censo tres mil ciento treinta pesos por lo que la casa de Blanco persigue en ese concurso nueve mil ciento treinta pesos”.¹¹⁶

En 1845, los que habían sido acreedores hipotecarios de la cofradía –uno de ellos, Juan José Rojas, hijo y albacea de don Bartolomé Rojas– vendieron “realmente y con efecto” al señor presbítero don José María Morgado -albacea de la testamentaría de don Pedro Pérez-

¹¹⁶ AGNP, Notaría 1, libro del año 1842, José Mariano Torres, notario, fs. 1470-1492v, 9 de diciembre de 1842.

“la casa que queda relacionada [casa y botica llamada de san Nicolás, ubicada en esta ciudad en la calle de Miradores, acera que mira al sur, marcada con el No. 8] en el precio de nueve mil pesos”.¹¹⁷ El documento de referencia es del año 1845. No pude evitar relacionar los apellidos Pérez y Morgado con los que contiene el padrón levantado el 21 de octubre de 1846 de los habitantes del edificio:¹¹⁸

Núm. y letras de las casa	Nombres	Estado	Ejercicio	Edad		
				Mujeres	Jóvenes hasta 15	Varones arriba 15
Calle de Miradores al Sur 8	D. Manuel Pérez	Soltero	Farmacéutico			22
	D. Joaquín Pérez	Eclesiástico				26
	D. José Ma. Pérez	Soltero	Id.[farmacéutico]			20
	José Ma. Covarrubias	Id	Id.[farmacéutico]			23
	Josefa Molgado [sic]	Viuda	[tachado:cocinera]	40		
	Soledad Pérez	Doncella		2		
	Ana Pérez	Id		15		
	Trinidad Pérez	Id		13		
	Soledad Pérez	Doncella		22		
	Gregoria Covarrubias			7		
	Francisco	Id			2	
	Gertrudis Madrid	Viuda	Cocinera	50		
	José Ma. Neri	Soltero	Criado			16

La viuda Josefa Morgado, ¿lo sería del finado don Pedro Pérez, cuya testamentaría había adquirido el edificio por 9,000 pesos? ¿Era Josefa Morgado hermana del albacea de esa

¹¹⁷ AGNP, Notaría 3, año 1845, José Manuel de Chávez, notario, s/f, 27 de diciembre de 1845.

¹¹⁸ AHMP, Expedientes, Padrones sobre estadística, tomo 148, fs. 95v-96, 21 de septiembre de 1846.

testamentaría, el presbítero José María Morgado, y madre del joven clérigo? Una escritura del año 1848 me dio las respuestas y se constituyó en fe de erratas del padrón anterior:

Doña Ana Joaquina Morgado [...] y su hijo don Manuel María Pérez [...] dijeron que don Juan José Rojas les vendió los utensilios de la botica que nombran de san Nicolás, de cuyo importe adeudan tres mil doscientos ochenta y tres pesos cinco reales [...]y para mayor seguridad [de su pago] la señora comparente hipoteca la botica [...] También hipoteca el haber hereditario de su hermano el presbítero don José María Morgado, quien la instituyó su heredera [...]¹¹⁹

Así que en el edificio recién subastado, habitaban dos familias con farmacéuticos y un clérigo: una de ellas, la Pérez Morgado, era la propietaria. Continuaba, pues, la relación propiedad-residencia-lugar de trabajo. Pero había otra que persistía: la de botica-deuda. La mano auxiliadora y generosa del mayordomo Bartolomé Rojas –que desde 1812 hasta 1816 había permitido a la botica funcionar en tiempos de crisis–, siguió viva en la persona de su heredero, Juan José Rojas. Paradójicamente, él, que había sido uno de los acreedores del remate del edificio de la cofradía –incluida la botica–, ¡volvía a quedar como tal en virtud de lo que se le adeudaba por el instrumental farmacéutico!

La relación propiedad-residencia-lugar de trabajo que se daba en el edificio de Miradores 8 parece haberse roto, según los documentos, en el año de 1849 cuando la familia Pérez Morgado vendió el edificio al cura Pedro Pablo Sánchez de la Vega.^{120 121} En el listado

¹¹⁹ AGNP, Notaría 7, año 1848, Juan Pedro Necoechea, notario, 30 de agosto de 1848 y RPPP, libro 45, fs. 519f-520v, 31 de agosto de 1848.

¹²⁰ Aun cuando no he podido encontrar la escritura de compraventa, hay claras y varias referencias al acto notarial celebrado ante Francisco de Paula Fuentes el 6 de septiembre de 1849. Véase anexo 1.2.5.

de boticas que hace Juan N. Valle en su *Guía de forasteros* de 1852,¹²² aparece la de “D. Manuel María Pérez, calle de Miradores” a quien además incluye como uno de los vocales suplentes de la Dirección de Sanidad y –en el Apéndice de la misma obra– como farmacéutico. Es razonable suponer que Pérez siguió habitando la planta alta del edificio pero sin ser ya dueño del mismo, al menos según los documentos, durante los años en que el cura Sánchez de la Vega fue propietario –periodo 1849-1853–.

Los siguientes dueños, Claudio Díaz y después sus herederos, lo fueron durante 30 años: de 1853 a 1883. No tengo noticias de su identidad ni de su relación con la botica ni con sus habitantes. Los Díaz tuvieron que rematar judicialmente el edificio en el año de 1883.¹²³ Así, pasó a ser propiedad de miembros de una familia de connotados clérigos: Manuel de Paz y Puente, y José María Mora y Daza.

El 10 de diciembre de 1889,¹²⁴ un señor del que tampoco tengo datos de su identidad, Genaro Carrasco, adquirió, tanto el inmueble marcado con el número 8 como el que ostentaba el 6: el primero –el de nuestro interés– por la cantidad 10,000 pesos y el segundo, por 4,000. Las dos propiedades le fueron vendidas por Francisco Mora y Daza, heredero de José María Mora y Daza.

El 21 de febrero de 1911,¹²⁵ en pago de gananciales y de su haber hereditario, se le adjudicaron las dos casas al mismo señor Carrasco, viudo de María de Jesús Carretero, y que dijo habitar en la casa número 6. Los precios de adjudicación fueron de 6,000 pesos para ésta

¹²¹ Del cura Sánchez de la Vega y del presbítero Morgado son de los únicos personajes que he encontrado documentación relacionada con la entrega de dinero contante y sonante: AGNP, Notaría 2, caja 157, recibos y órdenes de pago por adeudos, de varias fechas, periodo 1843-1853.

¹²² Valle, *Guía de forasteros...*, *op. cit.*, pp. 107-108, 111.

¹²³ RPPP, vol. 10, fs. 103-103v, inscripción número 213, 25 de agosto de 1883.

¹²⁴ RPPP, vol. 18, fs. 166-168, inscripción número 232, 10 de diciembre de 1889.

¹²⁵ RPPP, tomo 51, libro 1, fs. 148-149, inscripción 99, 9 de marzo de 1911.

y de 18,000 pesos para la número 8. En julio 1913, José Juan Tablada fue a Puebla a comprar *El almacén* –como lo mencioné al inicio del presente capítulo–, porque, según él, la obra había “sido adquirida por un extranjero y estaba [...] en peligro de ser llevada al extranjero”. ¿Qué llevó a la necesidad de dismantelar la habitación principal de la planta alta de Miradores 8, habitación y lugar de reunión de los boticarios que a lo largo de muchos años la habían habitado y donde se encontraba *El almacén*? El 20 de noviembre de ese mismo año de 1913,¹²⁶ el señor Carrasco hizo una donación “entre vivos” a favor de su segunda esposa, María Ana Castells de Carrasco, guardando para sí el usufructo vitalicio de las dos propiedades. Al registrar ese acto, ella dijo ser de 24 años de edad y él de 63, no tener descendientes y habitar en la casa marcada con el número 6 de la calle de Miradores.¹²⁷ ¿A quién le arrendaban la número 8 y qué acontecimiento dio pie a que *El almacén* saliera unos meses antes del recinto para el que había sido creado 116 años atrás? ¿Tendría algo que ver la donación “entre vivos” con esa salida? ¿Acaso habrían dejado de vivir boticarios en ese domicilio? Hugo Leicht escribió: “ En la casa núm. 8 (516) [*sic*] existió hasta 1922 la botica de S. Nicolás.”¹²⁸ ¿En qué se basó para hacer tal afirmación? Aún no he encontrado evidencia de esto. ¿Podría Leicht haber equivocado el año?

En el año de 1942, la señora Ana Castells viuda de Carrasco:

[...] aporta la cantidad de CUARENTA MIL PESOS, aplicando el dominio a la Sociedad [“Compañía Inversionista” Sociedad Civil particular de capital variable], de las casas números quinientos doce y quinientos catorce de la Avenida de la Reforma de esta ciudad, antes

¹²⁶ RPPP, tomo 56, libro 1, fs. 171-174, inscripción número 104, 18 de diciembre de 1913.

¹²⁷ *Ibid.*, f. 172.

¹²⁸ Leicht, *Las calles...*, *op. cit.*, p. 250.

seis y ocho de la calle de Miradores, que actualmente forman un solo predio, mismas fincas respecto de las cuales la sociedad adquiere en común la propiedad [...] Este inmueble mide novecientos cincuenta y seis metros cuadrados [...] ¹²⁹

O sea que desde 1889 y hasta 1942 los dos edificios permanecieron en las mismas manos. En algún momento del que no dispongo la fecha exacta, los edificios fueron demolidos para construir uno en estilo neo-colonial que es el que a la fecha existe: el ubicado en la calle de Reforma 514.

De lo hasta aquí escrito, varios datos me interesa complementar y hacer notar. Por un lado, el que la última referencia documental que he encontrado en la que se menciona al edificio de la calle de Miradores 8 como “casa botica de san Nicolás”, ¹³⁰ es en una “chancelación” de hipoteca y réditos escrita al margen de uno de los libros del Registro Público de la Propiedad, de Puebla, de fecha 30 de agosto de 1855. Por otro lado, en una publicación sobre la que más adelante abundaré, hay constancia escrita de que todavía en 1892 existía la farmacia de san Nicolás. Ahora bien, en la transacción de 1889 las dos edificaciones de la calle de Miradores aparecen ya reunidas y, a partir de ese momento, compartirán su destino en manos de un mismo propietario. ¿en qué momento, entre 1853 y 1889 –cuando Miradores 8 cambió de las manos de José María Mora y Daza a las de Genaro Carrasco–, pasó la casa número 6 a ser propiedad del mismo dueño que la casa 8? ¹³¹ La

¹²⁹ RPPP, tomo 29, libro Copias de Comercio, p. 4, 18 de noviembre de 1942.

¹³⁰ RPPP, libro 45, f. 165, 30 de agosto de 1855.

¹³¹ Todavía en 1853, hay constancia que la número 6 pertenecía a la señora Josefa Zavala cuando Claudio Díaz compró la número 8, donde estaba la botica a cargo del farmacéutico Manuel María Pérez, vocal suplente de la Dirección de Sanidad y probablemente también arrendatario y residente de la planta alta del edificio, ahí donde se encontraba *El almacén*: AGNP, Notaría 2, caja 185, notario Francisco de Paula Fuentes, años 1852 a 1853, f. 199v, 30 de junio de 1853.

botica sobrevivió a varios cambios de propietario del edificio donde se albergaba. La relación propiedad-residencia-lugar de trabajo se había roto, como hemos visto, en 1849. Pero... ¿cuándo se rompió también la de residencia-lugar de trabajo? ¿No habrá sido en 1913, cuando desmantelaron *El almacén*?

Si me he detenido en hacer las preguntas anteriores es porque directa o indirectamente las posibles respuestas pudieran haber incidido en el destino de tan conspicua obra, que salió de Puebla –y probablemente del edificio de Miradores 8– en 1913, cuando fue vendida a José Juan Tablada y traída a la ciudad de México.

En cuanto a la botica y su ubicación en la planta baja del edificio de la calle de Miradores 8, la referencia más tardía de que dispongo es la escueta mención que en 1892 hace R. Zamacona: “Las boticas de estilo antiguo han desaparecido, habiendo sido las últimas que sufrieron transformación, la que era de Cal que fue establecida en 1804 y la de San Nicolás que **existe** desde el siglo pasado.”¹³² A diferencia de las loas y recomendaciones que hace de casi todas las 19 farmacias que reseña, de la de san Nicolás no se ocupa. Ni siquiera proporciona su domicilio ni el nombre de su dueño o responsable.

Zamacona es hombre de su tiempo: lo moderno para él es lo internacional, lo industrialmente producido, lo científico. La “escrupulosidad y exactitud en las operaciones”, aunadas a la “atención constante en el despacho” y a la “suma laboriosidad del propietario” eran para él las virtudes que caracterizaban a la que él consideraba la mejor farmacia de Puebla en 1892: la Botica Francesa, construida por el señor E. Lamarque siguiendo “el modelo de las de su país”.¹³³

¹³² R. Zamacona y comp., *Reseña histórica, estadística y comercial de México y sus estados*. Puebla, México, Tipografía de Alejandro Marcué, 1892, p. 106. Las negritas son mías.

¹³³ *Idem*.

Paradojas de la historia: justamente las mismas características distinguían, 100 años atrás, a la botica de la cofradía de san Nicolás Tolentino y a su ilustrado y moderno administrador. Obviamente, lo que era “moderno” en 1790 había cambiado de forma en 1892, mas no de fondo. En ambas boticas se reflejaba el estado de la ciencia farmacéutica del momento, y eso las hacía modernas en relación con las otras. Todo indica que los subsiguientes administradores y dueños de la botica de san Nicolás no adecuaron la botica a los cambios impuestos por el desarrollo de la farmacopea. Y que tampoco remodelaron el local de acuerdo con las nuevas concepciones de limpieza e higiene –así fuera en un incipiente estado de desarrollo–, que ciertamente conoció y practicó Rodríguez Alconedo –a tono con las mejoras urbanas emprendidas bajo esas banderías por el intendente Flon, hacia 1796–.¹³⁴ No sorprende, pues, el ninguneo de que fue objeto la botica de san Nicolás por parte de Zamacona. Sin duda, para 1892 ya habría venido a menos, deteriorándose paulatinamente hasta su posible abandono y cierre en 1922.¹³⁵

Los padrones de que se dispone para consulta en el Archivo Histórico Municipal de Puebla están incompletos. En los libros de censos y estadísticas se observa que para mediados del siglo XIX las boticas habían dejado de ser asunto del interés del cabildo. Por tanto, hay huecos que no he podido llenar en cuanto a los habitantes de la planta alta del edificio. En esa medida, se dificulta la comprobación fehaciente de mi hipótesis según la cual *El almacén* se conservo *in situ* gracias al hecho de que el espacio en el que se encontraba era parte de la vivienda de algún boticario.

¹³⁴ Ramón Sánchez Flores, *Puebla de los ilustrados. Urbanismo, ecología y libertad en los proyectos de Domenech, Flon y Furlong s.s. XVIII-XIX*, Puebla, H. Ayuntamiento del Municipio de Puebla, 1994; Galí, “Ignacio Antonio Domenech...”, en doc. cit.

¹³⁵ De ser exacto el dato que proporciona Leicht, *Las calles...*, op. cit., p. 250.

En el anexo 1.2.5 presento un esquema en el que se puede observar el endeudamiento progresivo y los vericuetos de subrogaciones e hipotecas parciales sobre el edificio y el instrumental de la botica, todo lo cual constituye un cuadro, más que documentado, angustiosamente vivido por quienes padecieron las penurias que se dejan ver por entre las protocolarias líneas notariales. También se muestran los cambios de propietario a lo largo de más de 100 años: de 1805 a 1914.

Del esquema, y con el auxilio de otras fuentes ya mencionadas, se pueden desprender algunas observaciones interesantes. La primera es la presencia del mayordomo Bartolomé Rojas, de hecho benefactor de la cofradía, que le prestó, en el año de 1812 los primeros 1,000 pesos documentados.¹³⁶ Rojas dio clara muestras de tener espíritu paternalista al continuar prestando dinero, una y otra vez. Ya muerto, la deuda acrecentada pasó a su testamentaria y, por tanto, a sus sucesores. Esa pervivencia de los antiguos mayordomos –tanto acreedores como garantes– marcaría una primera parte en la historia del bien raíz de la calle de Miradores, objeto del interés de este trabajo: la que va de 1791 –año en que consta que la botica de san Nicolás que administraba Rodríguez Alconedo estaba ubicada en la “calle que nombran de los Miradores”–,¹³⁷ a 1853. La segunda, es la línea de relación clero-edificio, tanto en calidad de propietarios, 1843-1853 y 1883-1889, como en la de rescatadores cuando acudieron a los dos remates judiciales –1843 y 1883–, se les adjudicó el bien y después de seis años, en cada caso, lo vendieron a particulares que lo poseyeron durante un lapso considerable –30 años en el primer caso, por lo menos 25, en el segundo. La tercer línea puede construirse a la luz de lo que aparece como una separación entre propietarios y

¹³⁶ RPPP, libro 40, f. 147 [bis], 05 de octubre de 1812.

¹³⁷ AHMP, Expedientes, Sanidad 1713 a 1813, tomo 78, f. 47v, 17 de enero de 1791.

habitantes y el posiblemente paulatino deterioro, tanto del edificio como de la botica, lapso que transcurre de 1849 a 1913, año en que José Juan Tablada compra *El almacén*.

1.2.7 Espacio vetado

Al empezar a estudiar la historia de ese edificio que según el documento referido pertenecía a la cofradía de san Nicolás Tolentino en el año de 1804, y ver la cantidad de propietarios que había tenido a lo largo de los siguientes 116 años, empecé a caer en cuenta que si el entresuelo misterioso y oculto no había existido más que en mi imaginación, lo que había ocultado a la vista de extraños una obra tan grande no había sido un espacio escondido, sino personas que la habían conservado, preservando su intimidad e integridad, aun cuando el edificio en el que se encontraba hubiese cambiado de propietarios varias veces. ¿Qué clase de personas habían sido?

Esas personas, ante mis ojos, empezaron a dibujarse primero y colorearse después, en la medida en que reconstruí parcialmente la historia de la botica perteneciente a la cofradía a través de los expedientes del ramo de sanidad del Archivo Histórico Municipal de Puebla.

En las visitas a las boticas, en los informes de las autoridades, en los testimonios de los boticarios, en los protocolos seguidos y, posteriormente, en el papel que los boticarios jugaron en epidemias, vacunaciones y calamidades, en las dificultades que arrostraron ante las autoridades civiles, en los problemas económicos a los que la cofradía se vio sujeta, en los padrones que aunque incompletos e insuficientes permitían ver que la botica seguía funcionando en el mismo domicilio, con boticarios y oficiales de botica viviendo ahí, empecé a ver que la cofradía de san Nicolás Tolentino no sólo había ido cambiando con el paso de los años sino que poco o nada había tenido que ver con los boticarios como grupo de

profesionales.¹³⁸ Cuando los intereses de una y otros se vieron amenazados fue cuando probablemente compartieron sus destinos, por breve tiempo y en la persona de José Ignacio Rodríguez Alconedo. Por el momento sólo mencionaré algunas de las implicaciones más evidentes de estas transiciones:

a) haber nacido dentro de un convento y verse obligada, por el servicio caritativo que brindaba a sus cofrades, a salir a la calle y a vincularse con profesionales de la farmacia para evitar problemas con las autoridades locales y con el Real Tribunal del Protomedicato;

b) una vez en la calle, a que sus miembros “profesionales” se solidarizaran con otros colegas, cofrades y no cofrades, ante los reiterados agravios recibidos del Real Tribunal;

c) integrados como grupos de interés, cofrades y boticarios, a unirse y luchar para liberarse de las cargas impositivas de la corona –la cofradía– y de la férula del Real Tribunal –los boticarios–.

Vicisitudes aparte, lo que parecía ser razonablemente fundado era que cuando la cofradía había alcanzado el tercer estadio, esto es, cuando era ya un grupo de poder, su casa, donde tenían las **oficinas de la botica**, era también **estancia sagrada y respetable**,¹³⁹ un espacio cerrado, privilegiado, sólo para el uso del administrador, los miembros directivos de la cofradía de san Nicolás Tolentino y algunos boticarios, espacio vetado a otros, pues. Los boticarios –que según la documentación disponible continuaron habitando la planta alta–, a la par que atendían la botica de la planta baja debieron cuidar *El almacén* y, en ese sentido, funcionaron como miembros de lo que Benedict Anderson llama una “comunidad

¹³⁸ En Puebla no había gremio de boticarios aunque las autoridades los consideraran como un grupo y aquéllos actuaran en forma solidaria en los asuntos de su profesión. No se regían por ordenanzas sino por pragmáticas derivadas de las Leyes de Indias.

¹³⁹ AHMP, Consolidación, vol. 3, fs. 49f-49v.

imaginada”.¹⁴⁰ Un concepto que implica que sus miembros se distinguían de otros individuos por manifestaciones muy concretas del actuar y del pensar; que tenían entre ellos muchas cosas en común pero que también, por conveniencia, olvidaban y pasaban por alto muchas otras; que el vínculo que los unía tenía una legitimidad emocional profunda; que sabían que antes de ellos había habido otros y que después de ellos vendrían otros más, a los que no conocieron y nunca conocerían, pero que sin embargo estaban unidos a ellos; una comunidad en la que el compañerismo profundo y la fraternidad diluían cualquier desigualdad o diferencia. Los boticarios poblanos conformaron –en ese tránsito del siglo XVIII al XIX–, una comunidad imaginada, y los sucesivos habitantes del edificio de Miradores 8 preservaron su memoria custodiando la pintura que la contenía.

1.3 PERIPECIAS: DESMEMBRAMIENTOS E ITINERARIOS

1.3.1 Segunda ubicación

Un viernes 4 de julio de 1913 José Juan Tablada escribió en su *Diario*: “En compañía de don Pedro de Carrere y Lamabaye me fui a Puebla para arreglar la compra de la botica pintada por Zendejas.// SÁBADO 5 [DE JULIO].- En Puebla. Arreglé el negocio. Con Enrique Ventosa.”¹⁴¹

Por Guillermo Sheridan nos enteramos que Pedro de Carrere y Lambaye era un “diplomático español de origen andaluz avecindado en Coyoacán, casado con una nieta de

¹⁴⁰ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Eduardo L. Suárez (trad.), México, FCE, (Colección Popular, núm. 498), 1997, pp. 23-25.

¹⁴¹ Tablada, *Obras IV. Diario..., op. et loc. cit.* En el año de 1927, en su *Historia del Arte..., op. et loc. cit.*, Tablada menciona la adquisición sin dar mayores detalles.

Valentín Gómez Farías”¹⁴² el cual tenía, según palabras de Tablada, “una afinidad semejante” a la suya en asuntos de arte en los que además lo consideraba “árbitro supremo”.¹⁴³

Una vez desprendido del espacio para el que fue hecho y fuera del contexto que originara su creación, *El almacén* tuvo, en José Juan Tablada, probablemente al único propietario que tomara en cuenta su integridad formal. Tablada, él mismo un *connaisseur* de su tiempo, especialmente sensible a la pintura, y de gusto artístico cultivado, nos dice:

[...] en aquella época trágica de 1913, intenté darle a aquellas pinturas un marco, si no digno, por lo menos lógico, y para ello construí en mi casa de Coyoacán un salón especial, del tamaño y altura exactamente necesarios para revestir las paredes con la *suite* mural. La iluminación fue también calculada y ya colocados los *panneaux* era una fiesta, para ojos y espíritu, contemplarlos. Los muebles, de la misma época, consistían en una gran mesa tallada, en algunos sillones, un gran arcón de bella cerrajería, un candil de bola pendiente de las vigas descubiertas y bajo éste y sobre la mesa, un búcaro de Talavera poblana [...] ¹⁴⁴

¡Quién les iba a decir a Zendejas y a Rodríguez Alconedo que su obra iba a ser contemplada primero y descrita después por alguien que se sentía “integrante de una auténtica ‘aristocracia del espíritu’”¹⁴⁵ y para quien, sin embargo, la argumentación pictórica y complejidad discursiva eran invisibles. ¡Cómo iban a prever que unos ojos muy distantes a

¹⁴² Tablada, *Obras IV. Diario...*, *op. cit.*, nota 42, p. 113.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 121.

¹⁴⁴ Tablada, *Las sombras...*, *op. cit.*, pp. 440-442.

¹⁴⁵ Fausto Ramírez, “El simbolismo en México”, en *El Espejo Simbolista: Europa y México, 1870-1920*, México, Patronato del Museo Nacional de Arte, 2004, pp. 29-59, p. 32.

los de ellos en el tiempo, espacio e intención recrearían, con espíritu moderno y “objetivo”, aquella obra convirtiéndola, por ese simple acto, en objeto del gusto “neocolonial” en boga.

1.3.2 Desmembramiento e inicio del periplo

Escasamente un año después —a raíz del triunfo de los constitucionalistas—, el sábado 18 de julio de 1914 renunció Nemesio García Naranjo,¹⁴⁶ ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes. El primer tren directo a Veracruz partió el 24 de ese mismo mes.¹⁴⁷ La diáspora de “científicos” virados al huertismo emprendió la huida hacia el extranjero y con ellos fue Tablada hacia Galveston. Su casa quedó a merced de los acontecimientos. Una obra como *El almacén* habría corrido, al menos durante los primeros meses, el mismo destino que la casa. En esos momentos tan convulsos, resulta difícil imaginar que hubiese podido ser retirada del salón donde se ubicaba y transportada a otro sitio sin llamar la atención de la prensa.

A pesar de que Tablada habla del asalto y saqueo metódico que sufrió su propiedad a manos de “una banda de pseudo-zapatistas formada entre la gente maleante de Coyoacán”, y las exacciones, expoliaciones y “despojos de toda especie”¹⁴⁸ de que fue objeto su casa abandonada, lo cierto es que en la búsqueda efectuada en los periódicos publicados entre 1914 y 1917¹⁴⁹ no encontré nada específico al respecto. Hay noticias de la ocupación de casas de los “científicos”¹⁵⁰ y encabezados alarmistas tales como: “Han desaparecido obras de arte que pertenecieron a los ‘científicos’”¹⁵¹ o “La Colección Zendejas no ha sido robada”.¹⁵² Sin

¹⁴⁶ *El imparcial. Diario Independiente*, tomo XXXVI, núm. 6511, México D.F., 17 de julio de 1914, p. 5.

¹⁴⁷ *Ibid.*, núm. 6517, México D.F., 24 de julio de 1914, p. 3.

¹⁴⁸ Tablada, *Las sombras...*, *op. cit.*, p. 169.

¹⁴⁹ Agradezco a Frida Dávila la colaboración prestada en esta tarea.

¹⁵⁰ *El Pueblo. Diario de la mañana*, año I, tomo I, núm. 74, Veracruz, 20 de diciembre de 1914, p. 1.

¹⁵¹ *El Norte. Diario del mediodía*, tomo I, núm. 20, México, D.F., 14 de mayo de 1915, p. 1.

¹⁵² *El Pueblo. Diario de la mañana*, año III, núm. 907, México, D.F., 6 de mayo de 1917, p. 7.

embargo, no pude corroborar lo escrito por Tablada. Menos aún, descubrir alguna pista que me pudiera conducir al cuándo, dónde y cómo ingresó *El almacén* al futuro Museo Nacional de Historia. Después de Tablada, el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, baluarte del oficialismo culto de la época, lo adquirió en condiciones que, a pesar de las búsquedas efectuadas, no he podido precisar.

Guillermo Sheridan, en el *Diario*, resumió aspectos históricos de esa y la siguiente adquisición pero no da fuentes y todo parece indicar que confundió a Jorge Enciso, pintor y después funcionario del Museo Nacional,¹⁵³ muy amigo de Tablada, con Javier Enciso, hermano de Jorge y, según Sheridan, segundo adquiriente de *El almacén*.¹⁵⁴ En contraposición a lo que escribió Sheridan, me parece que es dable suponer que al ser nombrado Jorge Enciso en el cargo de “consultor artístico” del Museo Nacional, hubiese sido él quien gestionara la adquisición de la obra, tanto en aras de proteger el patrimonio artístico que ésta representaba como de velar por los bienes de su amigo, dada la amistad que lo unía con Tablada.

En 1917, en un “Informe de los trabajos llevados a cabo por el Museo Nacional al Rector de la Universidad”, el Departamento de Artes Menores consigna: “En una pieza que ocupaba el departamento de publicaciones, en el entresuelo, se instalaron las puertas de

¹⁵³ Para el primer nombramiento de Enciso como “Consultor Artístico del Museo N. de Arqueología, Historia y Etnología” el 15 de abril de 1915, véase: AHMNA, vol. 21, exp. 27, f. 136f, 15 de abril de 1915.

¹⁵⁴ “Esta ‘Botica de San Nicolás’ que adquiere Tablada, estaba en la calle de Cholula y fue decorada en 1797. Tiempo después, Tablada vendió los paneles a un señor Enciso que, a su vez, los cedió al Museo de Historia de Chapultepec. La historia de cómo compró esos murales se narra en ‘Las sombras largas’, capítulo XCVI. Cuenta que construyó en su casa de Coyoacán un salón especial, con iluminación, donde colocó los *panneaux* de Zendejas, entre muebles de época y abundantes talaveras.”: *Obras IV Diario...*, *op. cit.*, pp. 116-117, nota 51. Véanse también pp. 141, 295-296 y *Las sombras.....*, *op. cit.*, pp. 71-74, 180 y 456.

alacena, pintadas por Zendejas, así como algunos muebles. Actualmente está ocupada con porcelanas y otros objetos de la mencionada colección Alcázar.”¹⁵⁵

No he podido encontrar, después de una exhaustiva búsqueda en inventarios e informes de adquisiciones del Museo, ningún otro dato que se haya escrito o publicado de 1917 a 1927 relacionado con la obra.

Entre 1926 y 1928, cuando Tablada escribe los artículos que integran el relato autobiográfico *Las sombras largas*, recuerda:

Esa su serie decorativa [de Zendejas] fue adquirida por mí no sin cierto sacrificio, más que por íntimo goce de artista y vanagloria de coleccionador, porque había sido adquirida por un extranjero y estaba, cuando yo la redimí, en peligro de ser llevada al extranjero. Tengo la satisfacción, pues, de haberla rescatado para México y aunque en épocas difíciles me haya sido pagada en una suma ridícula de bilimbiques más ridículos aún, considero con íntimo beneplácito que siendo propiedad del Museo de Historia esté para siempre a salvo de codicias extrañas que pudieran sustraerla a nuestra historia.¹⁵⁶

Lamenta que la obra no estuviese debidamente restaurada y exhibida:

Pero mi beneplácito no es absoluto al pensar que obra de tan singular mérito no esté ya en calidad de exposición en algún lugar adecuado del museo, restaurada y estudiada y en condiciones de dar a todos su elocuente lección de cultura y de ese raro y amable civismo que

¹⁵⁵ Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia, vol. 25, f. 37, 20 de agosto de 1917.

¹⁵⁶ Tablada, *Las sombras...*, *op. cit.*, p. 440.

inclinó al oscuro aunque prócer farmacéutico, a decorar con las nobles galas del arte su expendio de triacas y bálsamos [...]¹⁵⁷

En aquellos años, ¿se encontrarían todavía “las puertas de alacena pintadas por Zendejas” en la “pieza que ocupaba el departamento de publicaciones, en el entresuelo”? Así lo creo. Salvo que las hubieran embodegado por falta de espacio para exponer nuevas adquisiciones.

Tres años después del decreto que dio origen al INAH y al Museo de Historia en el Alcázar del Castillo de Chapultepec,¹⁵⁸ Luis Castillo Ledón, director del Museo, informó al director del INAH, el 22 de diciembre de 1941, que se había concluido con la “clasificación, catalogación y empaque individual de los objetos para su traslado a este Museo, del de la Moneda” y enumera varios “salones” entre los que incluye el número 2, aquél donde se encontraba la colección Alcázar y donde, estimo, es probable que siguieran “las tablas pintadas por Zendejas”.¹⁵⁹ Pasaron cinco meses antes de que, ya embaladas, fueran transportadas “las colecciones de los 6 salones de Arte Colonial, del Museo de Antropología al Museo Nacional de Historia”.¹⁶⁰ Tres meses antes de la inauguración –que tuvo lugar el 27 de septiembre de 1944–, en un “Resumen de las Obras de Instalación” consta que “para la sala de ‘Cerámica Mexicana del siglo XVIII’, marcada con el Núm. 4”, se construyó “un basamento para exhibir el gran biombo central”:

Como puede notarse, se privilegiaba en aquellos momentos iniciales más a las piezas que a la explicación histórica; la museografía,

¹⁵⁷ *Ibid.*, pp. 440-441.

¹⁵⁸ El decreto presentado por el presidente Lázaro Cárdenas fue aprobado por el poder legislativo el 22 de diciembre de 1938. Agradezco a Salvador Rueda Smithers, director del Museo Nacional de Historia, la información que me proporcionó sobre los orígenes del Museo: entrevista, jueves 24 de mayo de 2007.

¹⁵⁹ AHMNH, caja s/n, exp. “Informes mensuales 1947-1948. Dirección”, f. s/n, 13 de mayo de 1942.

¹⁶⁰ *Ibid.*, exp. “El Museo Nacional de Historia. Instalación y Adaptación”, f. s/n, 24 de junio de 1944.

asimismo, era concebida de manera similar a su técnica gemela, la escenografía. [...]La museografía como escenario de gran teatro fue eficaz durante un par de décadas.¹⁶¹

En la *Guía sintética publicada*¹⁶² por el Instituto Nacional de Antropología e Historia en el año de 1944 leemos que la sala de pintura y cerámica mexicanas está integrada por: “Riquísima colección de cerámica mexicana de Puebla y Guanajuato, de fines del s. XVIII y principios del XIX. Entre las pinturas que se exhiben se destaca un biombo que es un verdadero documento etnográfico.”¹⁶³ De lo anterior se desprende que probablemente fue entonces, en 1944, cuando se intervino y mutiló a *El almacén*.



II. 1.020 *El almacén*. Fragmento. Montaje como biombo¹⁶⁴

¹⁶¹ Salvador Rueda Smithers, “La Museografía como Historiografía. Criterios de Reestructuración del Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec”, artículo inédito.

¹⁶² *Museo nacional de historia; guía sintética*, INAH, México, SEP, 1944, p. 16.

¹⁶³ *Idem*.

¹⁶⁴ La reproducción que aquí se incluye es del archivo fotográfico del IIE. Se desconoce su autoría. Cabe la posibilidad que haya sido el propio De la Maza quien la tomó para incluirla en su artículo “Una pintura...”, *op. cit.*

La obra se observa incompleta, mutilada en su integridad. Pero hay otras mutilaciones más pequeñas que la distancia de la toma fotográfica no permite ver: son los cortes que se le hicieron para colocar unas bisagras que permitieran esa especie de movimiento escenográfico que, en mi opinión, fue lo que buscó el museógrafo, dislocando, por otra parte y literalmente, el soporte y el discurso pictórico.

Si bien la mención que en 1948 hizo Manuel Toussaint¹⁶⁵ de la obra no permite saber la forma en que estaba expuesta, se desprende de las guías citadas que ya estaba colocada como biombo. En 1958, la guía oficial consigna:

En esta sala [Pintura y cerámica mexicanas] hay una valiosa colección de pinturas de la escuela mexicana del siglo XVIII. Destacan por su gracia y valor documental: [...] 7. Biombo que contiene una alegoría de la filosofía, las ciencias y las artes, pintado al óleo por Miguel Jerónimo Zendejas para un almacén de medicinas de la época, decorado bajo la dirección de don José Ignacio Rodríguez Halconero [*sic*] el año 1797.¹⁶⁶

En 1963, Francisco de la Maza, con agudeza, observó que la obra estaba “colocada, indebidamente, en forma de biombo”¹⁶⁷ e incluyó una reproducción para ilustrar su afirmación.

Al exhibirlo como biombo –“escenografía de poder”¹⁶⁸ que sólo parcialmente fue–, por un lado imposibilitaron una lectura formal aceptable de *El almacén* y, por otro, anularon la esencia misma de su función y contenidos.

¹⁶⁵ Toussaint, *Arte...*, *op. et loc. cit.*

¹⁶⁶ *Guía oficial del Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec*, México, INAH, 1958, p. 61.

¹⁶⁷ De la Maza, “Una pintura...”, *op. cit.*, p. 51.

Hacia comienzos de los años setenta se atendió más a la pedagogía que informaba selectivamente acontecimientos del pasado y menos a los objetos en sí mismos, acomodados a manera de vaga ilustración anexa. Y cuya microhistoria implícita debía derivar de la explicación de su contexto. Entonces se reacomodaron tópicos y piezas portadoras de discursos.¹⁶⁹

Fue entonces cuando *El almacén*, aún incompleto, ofreció una presentación diferente: lo “doblaron” y adosaron a dos paredes contiguas, con una de las batientes originales entreabierta a efecto de dejar ver unos entrepaños con botellitas de vidrio.



II. 1.021 *El almacén*. Fragmento. Montaje como alacena¹⁷⁰

Esta museografía se acercó más a la concepción formal de la obra, a pesar de estar incompleta. Así lucía en el año de 1976, cuando la desmontaron para su restauración. Del negativo fotográfico se hizo

¹⁶⁸ Curiel, “Los biombos...”, en *Viento detenido...*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁶⁹ Rueda Smithers, doc. cit.

¹⁷⁰ Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, Fototeca, Diapositivas, Taller de caballete, carpeta 3, “Arcón de botica”.

una diapositiva que fue la que se tomó para la presente reproducción. Esto explica porqué el orden del discurso pictórico se observa invertido.



II. 1.022 *El almacén*. Fragmento. Detalle del montaje como alacena¹⁷¹

El detalle permite darse una idea de cómo funcionaron las puertas del mueble. El negativo de esta fotografía no se invirtió por lo que se observa la secuencia pictórica original.

¹⁷¹ *Idem.*

En el “Libro de registro de obras de caballete” de la actual Coordinación Nacional de Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural dependiente del Instituto Nacional de Antropología e Historia, constan los siguientes datos:

Pintura número 07

Número de inventario: 10-102730

Número de clave [consecutivo al entrar a Churubusco]: 426/76

Título: “Arcón de botica (12 tablas)”

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Procedencia: Museo Nacional

Técnica: óleo/tela/tabla

Época: s. XVIII

Dimensión de c/tabla: 2.94m x 0.75m

Fotografías: normal. B/N

rasante

U.V.

color

fin de proceso

Tratamientos:

Fumigación

Barniz provisional

Velado parcial

Consolidó (para adherir estratos)

Limpieza de capa pictórica

Reintegración (de estratos)

Resanado y reintegración cromática

Reintegración de soporte

Reintegración de B. De preparación

Reintegración de capa pictórica

Barniz final

Acabados

Embalaje

Fechas: Ingreso: 1976

Terminado: 14/VII/84

Salida: 30/VII/84

Después de ocho años, la obra salió para ser transportada a Tuxtla Gutiérrez, según me informó Jaime Cama, restaurador¹⁷² –director de la Escuela Nacional de Restauración en el año de 1984–, en una entrevista que le hice en el año de 2003. A mayor abundamiento, encontré una “Relación de piezas históricas del Museo Nacional de Historia que van en calidad de préstamo temporal hasta el día 30 de noviembre de 1988”, en hojas manuscritas sin fecha –al parecer fotocopias–, dentro de un expediente integrado con documentos relacionados con el Museo Regional de Tuxtla Gutiérrez. Al final del listado de obras está escrito: “10-102730 Arcón de Botica/Madera/Miguel Zendejas”.¹⁷³ Como se observa, el número de inventario 10-102730 coincide con el anotado en “Libro de registro” mencionado en el párrafo precedente.

El maestro Cama se hizo cargo de la museografía de la exposición de historia con la que, en ese mismo año, se inauguró el Museo Regional de Tuxtla Gutiérrez y colocó la parte

¹⁷² Jaime Cama, entrevista, Escuela Nacional de Restauración, ciudad de México, 9 de junio de 2003.

¹⁷³ Archivo Histórico de la Dirección del INAH, Serie CNCR CHIAPAS, caja 2, exp. 5, f. s/n, s/f (Memorias sobre el Museo Regional de Tuxtla Gutiérrez/Chiapas/Tercera parte/Colecciones Históricas).

restaurada de *El almacén*¹⁷⁴ en forma lineal, cerrando la sala a manera de mampara, dentro de un marco de aproximadamente 55 centímetros.



Il. 1.023 *El almacén*. Fragmento. Montaje como mampara. Museo Regional de Tuxtla Gutiérrez¹⁷⁵

En este montaje un tanto teatral, se respetó el orden y dirección señalados por los números originales pintados en la parte superior de cada par de puertas. A pesar de ello, en esta interpretación museográfica *El almacén*, si bien dejó de ser biombo y alacena, pasó a convertirse en un cuadro de enormes proporciones y de muy difícil lectura. Por lo demás, seguía incompleto.

En aquel momento, había que hacer museos por todo el país, no importando cómo se llenaran.¹⁷⁶ ¿Qué tenía que hacer en un museo nuevo, ubicado en Tuxtla Gutiérrez, una obra

¹⁷⁴ Las doce tablas de que da cuenta el informe de ingreso de la obra indican que la obra llegó incompleta.

¹⁷⁵ Agradezco a Jaime Cama el préstamo de esta reprografía de su colección particular.

¹⁷⁶ Miguel de la Madrid era presidente de México, Enrique Florescano director del INAH y Miguel Ángel Fernández director de museos y exposiciones. Fue éste último quien dio la instrucción para que se mandase

incompleta, hecha en Puebla, en 1797? ¿Qué pretendían las autoridades al llevar a los chiapanecos una obra tan ajena a su contexto histórico, geográfico y cultural? ¿Qué imaginaban que esa obra les dijese? A falta de una planeación cultural a largo plazo, con objetivos sustentados en razones de fondo, este periplo aberrante es un claro ejemplo de decisión autoritaria, coyuntural, de relumbrón, que pretende hacerse pasar como política de descentralización cuando en realidad no es más que una ocurrencia trivial que lleva al engaño y al absurdo.

Absurdo, pero no trivial, fue lo que les pareció al arqueólogo Eduardo Merlo y al arquitecto Sergio Vergara,¹⁷⁷ poblanos ambos, ver esa obra –que en tanto que poblana la sintieron suya– tan fuera de contexto y tan lejos de su origen. Fueron ellos dos quienes, según palabras de Jaime Cama, se indignaron al ver la obra de Zendejas fuera de Puebla e hicieron todo lo que estuvo en sus manos para remediar la situación:

[...] a petición del Gobierno del Estado de Puebla [...] se trasladarán definitivamente al Museo Regional de Puebla, de este Instituto, dos piezas en custodia por el INAH. Una de ellas es el arcón de botica pintado a finales del siglo XVIII, por Miguel Jerónimo Zendejas, arcón-biombo que se encuentra actualmente en el Museo Regional de Chiapas. [...] Por lo que se refiere al arcón obra de Zendejas, pintado

El almacén a la exposición de historia con la que se inauguraría el Museo Regional de Tuxtla Gutiérrez: Jaime Cama, entrevista, *vide supra*.

¹⁷⁷ El 3 de septiembre de 2003, en la revista electrónica *Artes e Historia México*, www.arts-history.mx, se publicó un artículo intitulado “‘El Almacén’, única pintura no religiosa de Miguel Jerónimo de Zendejas”, en el que Cecilia Vázquez Ahumada y Margarita Piña Loredó mencionan los nombres de Merlo y Vergara. La información relacionada con la obra de Zendejas que aparece en ese artículo, sin considerar inexactitudes y datos erróneos, fue proporcionada por mí para un trabajo colectivo presentado el 19 de abril de 2001 en el Seminario de Imagen del Posgrado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Para la presentación pública que yo coordiné, Margarita Piña aportó información sobre las medias de las puertas que en ese año todavía se encontraban en el Museo Regional del INAH en Puebla.

al óleo, escribí ya una nota al doctor Enrique Flores Cano, Director General del INAH, notificándole que me confirmara su decisión en relación con el traslado. [...] El viernes 8 del actual se me comunicó telefónicamente que el Gobierno del Estado de Puebla quiere que estas obras estén en la ciudad de Puebla, para el día 18 del presente mes. De inmediato pregunté quién se encargaría de pagar los costos del camión, viáticos, lubricantes y gastos en general que implica mover el óleo de Zendejas (biombo muy grande de varios metros), desde Chiapas hasta Puebla. [...] En relación con el biombo, quiero redundar en que el traslado es procedente en virtud de que el autor del mismo, Miguel Jerónimo Zendejas, era un artista poblano y la mayoría de sus obras están en la ciudad y estado del mismo nombre. [...] ¹⁷⁸

La prisa que tenía “el Gobierno del Estado de Puebla” para que *El almacén* estuviera en esa ciudad “para el día 18 de este mes [noviembre de 1985]” no parece haberle preocupado mucho al licenciado Carlos Carretero, director del Centro Regional del INAH en Chiapas.¹⁷⁹ De la documentación se desprende que lo apremiaron y que prácticamente fueron a recoger la obra por no cumplir él con las instrucciones que giraron sus superiores.

Por acuerdo del Dr. Enrique Florescano Mayet, Director General del INAH y por autorización expresa del lic. Pablo Elhore García, Director de Asuntos Jurídicos del INAH, ruego a usted girar

¹⁷⁸ Archivo Histórico de la Dirección del INAH, Serie CNCR Chiapas, exp. 1, oficio dirigido al director del centro regional de Chiapas, Carlos Carretero, 12 de noviembre de 1985. Lo firma Miguel Ángel Fernández, director de museos y exposiciones.

¹⁷⁹ Como anexo documental marcado con el número 1.3.2, incluyo la transcripción de los documentos que integran el expediente relativo: Centro INAH Puebla, Área de Depósito de Bienes Culturales, (archivo interno del depósito), expediente s/n.

instrucciones al personal a su digno cargo, para que proceda a trasladar del MUSEO REGIONAL DE CHIAPAS al MUSEO REGIONAL DE PUEBLA, la pieza que enseguida se indica, responsabilizándose de ella al Arq. Sergio Vergara Berdejo, Director del Centro Regional de Puebla.

<u>No. de Inv.</u>	<u>Descripción de la pieza</u>
102730	ARCON DE BOTICA Pintura la óleo sobre madera. Cons- ta de 12 tablas con 5 travesaños Que corresponden a las 12 puertas De un almacén de botica. Autor: M. Jerónimo Zendejas. De 2.94 x 0.75 Mts. Cada una de las tablas \$ [en blanco]

Esta pieza pasará a formar parte del acervo cultural del citado Museo de Puebla. Asimismo informo a usted que el importe del seguro lo cubrirá esta misma dependencia.¹⁸⁰

El oficio, dirigido a la Lic. Sara Carrasco, jefa del Departamento de Inventario del Patrimonio Cultural, está fechado en la ciudad de México el 25 abril de 1986. Lleva la firma del Director de Asuntos Jurídicos del INAH y la antefirma de Miguel Ángel Fernández,

¹⁸⁰ *Ibid.*

Director de Museos y Exposiciones de la misma institución; un señor Peña lo rubricó en su ausencia.

La copia “de la tarjeta de control de Bienes Muebles No. 10-102730 que ampara el Arcón perteneciente a las colecciones del Museo Regional de Puebla”¹⁸¹ es un poco desconcertante. Si bien conserva el número de inventario dado a la obra, sólo aparece la firma del arquitecto Sergio Vergara Berdejo, Director del Centro Regional de Puebla, responsable de la misma, avalando un movimiento efectuado el 26 de abril de 1986; no hay ninguna firma del responsable del Museo Nacional de Historia en la ciudad de México a pesar de que según esa tarjeta se hicieron dos movimientos anteriores cuando la obra estaba en ese museo: uno el 11 de agosto de 1976 y otro el 25 de agosto de 1977. Por otro lado, no se entiende que haya mediado sólo un día entre el oficio en que se ordenaba mover la obra de Tuxtla a Puebla y la tarjeta de control que registró el movimiento en Puebla.

1.3.3 Integración y reposo

En el año 2003, a escasos tres meses de cumplir 90 años de mutilaciones y traslados, y también un día 4 pero de abril y no julio, como aquél en que lo adquirió Tabalada, las partes dispersas de *El almacén* volvieron a reunirse en el Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec.¹⁸²

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² El doctor Salvador Rueda Smithers, actual director del Museo Nacional de Historia, me informó que dado que la obra pertenecía a la colección de origen del Museo y a que el comodato (régimen que amparó la presencia de *El almacén* en el Museo Regional de Puebla) había vencido, se había gestionado su reintegración al Museo Nacional: entrevista, jueves 24 de mayo de 2007. No me ha sido posible consultar el expediente relativo.



II. 1.024 *El almacén*. Vista general. Montaje actual. Museo Nacional de Historia. INAH. México¹⁸³



II. 1.025 *El almacén*. Detalle. Montaje actual. Museo Nacional de Historia. INAH. México¹⁸⁴

¹⁸³ Foto: Lucero Enríquez.

¹⁸⁴ *Idem*.

He mencionado que de las 18 puertas individuales de que hoy disponemos, 12 se encontraban en el Museo Regional del INAH en la ciudad de Puebla y 4 en las bodegas del Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec. Por más que se buscó no se encontró una o unas que en 1999 deberían haberse hallado en este mismo lugar, a juzgar por la medida de 13 metros que dio Trabulse en su libro *Arte y Ciencia en México*.¹⁸⁵ Esas puertas faltaban y siguen faltando. Según lo explicado en el apartado 1.1.1, es posible que nunca hayan existido.

A lo largo de 2002 y parte de 2003 el Museo Nacional de Historia fue remodelado. En el nuevo guión museográfico, Guadalupe Jiménez Codinach proyectó mostrar en la sala v tres etapas previas a la lucha de independencia, a saber, la Ilustración, los agravios y la conspiración, y consideró que *El almacén* podría mostrar y sintetizar esas tres etapas, por lo que valía la pena que se hicieran las gestiones necesarias a fin de que se pudiesen unir sus partes dispersas y exponer la obra como pieza principal de esa sala.¹⁸⁶

Esta circunstancia permitió al Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, del Instituto de Investigaciones Estéticas hacer el estudio completo de la obra antes de que se iniciasen los trabajos de estabilización, restauración y montaje museográfico, a fin de obtener respuestas a varias preguntas que de otra manera hubiese sido imposible contestar.

Para el resultado final, nunca dejé de pensar en Tablada, a pesar de su muy particular lectura de la obra:

¹⁸⁵ Véase Trabulse, *Arte y ciencia...*, *op. cit.*, pp. 106-107 y p. 256, “La fuente de Siloé”.

¹⁸⁶ En el año de 2002, Guadalupe Jiménez Codinach me invitó a exponer ante el director del Museo, Luciano Cedillo, lo que había yo podido investigar hasta entonces referido a *El almacén*. Una vez que la obra se integró, el lunes 7 de abril de 2003, elaboré los textos para las cédulas y asesoré el montaje de la obra. Tanto esa invitación como mi interés original en *El almacén* se los debo a Gustavo Curiel.

Y en cuanto a la exposición pública de la obra de Zendejas, ¿qué mejor fondo, cuál más noble atmósfera y medio ambiente para la reconstrucción de un establecimiento colonial, que una farmacia a ser posible? Con el aditamento de algunos muebles y accesorios, sobre todo con una serie de tibores y “canillas” que relevarían con el alegre brillar de sus esmaltes la mate tonalidad general del fondo, el Museo de Historia lograría uno de esos conjuntos que vuelven a crear “orgánicamente” fragmentos vivos de nuestro pasado, preñados de sugerencias, vitalizados en su significación social, [...] pedazos de tradición poderosamente eficaces para revelarnos con profundo sentimiento el sentido del pasado y hacernos amar más a la patria, integrándonos a él [...]¹⁸⁷

¹⁸⁷ Tablada, *Las sombras...*, *op. cit.*, pp. 440-441.

2. EL CONTEXTO

2. EL CONTEXTO

2.1 La cofradía de san Nicolás Tolentino en Puebla

2.1.1 Los orígenes

2.1.2 Los promotores

2.1.3 La sede

2.1.4 El santo

2.1.5 El trasfondo

2.1.6 Los vínculos

- Cofradía piadosa, constructora y caritativa: 15...-1629
- Cofradía piadosa y de servicio: 1629-1722
- Cofradía piadosa y mutualista: 1720-1791

2.1.7 El destino compartido. Cofradía y botica: 1791-1809

2.1.8 La quiebra: 1809-1843

2.2 La farmacia en Puebla en el siglo XVIII

2.2.1 La tradición

2.2.2 Los individuos

2.2.3 La práctica y el negocio

2.2.4 La vigilancia

2.2.5 La autoridad y el autoritarismo

2.3 Destellos de ilustración. Puebla: 1775-1800

2.3.1 Herencias

2.3.2 Limitaciones

2.3.3 Influencias

2.3.4 La Enciclopedia

2.4 La colisión

2.4.1 La botánica: nueva ciencia

2.4.2 Mentalidades e intereses

2.4.3 Autonomía y poder

2.4.4 El desenlace

2. El contexto



Il. 2.001 *El almacén*. Detalle. Pedestal¹

En un lugar sobresaliente, el pintor dibujó con esmero título de la obra, año de creación, patronazgo, “dirección” y firma. Excepcional resulta la constancia de la autoría intelectual contenida en la fórmula “bajo la dirección de”.

El almacén fue creado en 1797 por Miguel Jerónimo Zendejas, pintor, y José Ignacio Rodríguez Alconedo, farmacéutico y botánico, para la cofradía de san Nicolás Tolentino de Puebla cuando sus mayordomos eran Manuel Mariano Fernández y Antonio Ruiz Cabrera, y su administrador el mencionado Rodríguez Alconedo. Eso nos dice en forma contundente el texto pintado en un pedestal representado en la obra. Por ello, para hacer el análisis inferencial de la

¹ IIE-LDOA. Foto: Eumelia Hernández.

misma, en el cual “descripción y explicación se entrelazan”,² he construido el presente capítulo alrededor de tres ejes: la cofradía de san Nicolás Tolentino de Puebla, el ejercicio de la farmacopea en esa ciudad y destellos, en la propia Puebla, de la llamada Ilustración.



II. 2.002 *El almacén*. Detalle. Filacteria³

Corpus [sic] c[re]avit Medici/[na]m de [t]erra./ E [...] pruden [...] non abhorrevit/ Ea[r]a. El Cuerpo [sic] crea de la tierra los medicamentos Y [...] prudente no aborrecerlos.⁴

Por cuanto que cofradía y botica tienen que ver con la salud y la no-salud, es decir, con la enfermedad, el texto de la filacteria que enarbola el arcángel san Rafael –patrono de los boticarios representado en *El almacén*– hace las veces de hilo conductor oculto del presente capítulo. El texto, tomado del Eclesiástico aunque con evidencias de repintes equivocados y equívocos, lleva implícitos los *dramatis personae*: Dios, el santo patrono, el Rey, los médicos, las medicinas, los boticarios y las instituciones que de esas entidades emanan y que legitiman y supuestamente protegen a quienes se acogen a ellas. Por tanto, como parte del entramado de este capítulo se entrecruzan líneas que señalan cuestiones de legitimidad, jurisdicción, preeminencias, fueros y privilegios, teoría del derecho e historia de la ciencia.

² Baxandall, *Modelos...*, *op. cit.*, pp. 49-50.

³ IIE-LDOA. Foto: Eumelia Hernández.

⁴ Eclesiástico, 38-4, *Sagrada Biblia*, *op. cit.*, p. 755. El texto bíblico dice: “El Señor hace brotar de la tierra los remedios y el varón prudente no los desecha.

El imperio español heredó de Roma la tradición que hacía de los reyes “los vicarios de Dios, cada uno en su reino, colocado sobre el pueblo para mantenerlo en justicia y verdad en asuntos temporales.”⁵ También heredó “una medicina profesionalizada de origen griego [así como] importantes obras de ingeniería sanitaria [...] y sus costumbres higiénicas.”⁶ Esa conjunción, en última instancia, se tradujo en hacer del rey de España el responsable último de la salud de sus súbditos lo que implicó “proveerlos de médicos, y maestros que los rijan, enseñen, y curen sus enfermedades”.⁷ En consecuencia, la enseñanza de quienes ejercieron las profesiones médicas se rigió por decretos reales: “a este fin se han fundado cátedras de medicina, y filosofía en las universidades mas principales de las Indias, como parece por las leyes de su título”. Obvio es que la regulación de la práctica médica y el control de los medicamentos “y comercio de algunas plantas, yerbas, semillas, y otras cosas medicinales, que puedan conducir a la curación, y salud de los cuerpos humanos” fueran, en última instancia, también responsabilidad real. Lo que no resulta tan obvio es que la jurisprudencia a que eso dio lugar entró desde siempre en conflicto con la práctica de las varias ramas de la medicina. Los alegatos recurrentes, más que ocuparse de la salud de los súbditos, hacían valer los fueros y privilegios de los distintos representantes del Rey –virreyes, cabildos, protomédicos–, cada uno erigiéndose como autoridad máxima en cuestiones de salud. A lo largo del periodo virreinal, para esos representantes reales la jurisprudencia se puso siempre por encima del desarrollo de una ciencia que era fundamental para la sociedad. Esto último quedó en manos de los particulares. Sin embargo, instituciones e

⁵ David A. Brading, *Orbe indiano. De la monarquía criolla católica a la república criolla, 1492-1867*, 3ª reimpresión, Juan José Utrilla (trad.), México, FCE, (Colección Sección de Obras de Historia), 2003, p. 240.

⁶ Luis S. Granjel, *Historia Política de la Medicina Española*, Salamanca, Instituto de Historia de la Medicina, 1985, p. 21.

⁷ Decretado por Felipe segundo en Madrid el 11 de enero de 1570. Ésta y las siguientes dos citas están tomadas de Recopilación de leyes de los Reynos de las Indias. Mandadas imprimir, y publicar por la majestad católica del rey Don Carlos II. Nuestro Señor. Va dividida en quatro tomos [...], reproducción en facsimilar de la edición de Julián Paredes de 1681, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973, tomo II, p. 159.

individuos deponían banderías en los casos de epidemias, cuando la tragedia no admitía litigios procesales y la muerte arrasaba sin respetar preeminencias.

Las epidemias de sarampión, viruela, el fuego de San Antonio o ergotismo⁸ y sobre todo la peste— despertaron siempre temor; prevaleció, hasta el siglo XVIII, la interpretación medieval de ver en ellas una “forma de castigo divino”.⁹ Cuando azotaban a las poblaciones, rezos y penitencias se unían a medidas de salubridad pública.¹⁰

Las enfermedades no epidémicas representaron otro tipo de problema. La salud se consideraba como “el estado de armonía y equilibrio entre los diferentes influjos de los varios elementos que constituyen el organismo”.¹¹ Esta concepción y los diferentes estadios de la enfermedad se fundaban en “los principios de la patología humoral que continuará imperturbable hasta el siglo XIX”.¹² Ahí entraban en juego, además de la mano divina y sus enviados — arcángeles y santos patronos—, la mano de los hombres: el rey, su real tribunal del protomedicato, médicos, boticarios y medicamentos. “A cubrir necesidades económicas derivadas de la enfermedad acudieron las cofradías gremiales, verdaderas entidades de auxilios mutuos”.¹³ Conforme transcurrió el tiempo y se avanzó en urbanización, el problema de la salud y de la falta

⁸ “Ergotismo: Intoxicación producida por el uso de harinas que contienen cornezuelo del centeno.” “Cornezuelo: Honguillo en forma de cuerno o espolón de gallo que se cría en la espiga del centeno [...] si llega a mezclarse con la harina, es muy perjudicial a la salud de quien lo come”: Alonso, *Enciclopedia...*, *op. cit.*, s.v., “ergotismo”, tomo II, p. 1784 y “cornezuelo”, tomo I, p. 1228, respectivamente.

⁹ Granjel, *Historia Política...*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁰ Carlo M. Cipolla, *¿Quién rompió las rejas de Monte Lupo?*, Francisco Martín (trad.), Barcelona, Muchnik Editores, 1984, pp. 13-27, 42, 87, 140-142 y del mismo autor: *Contra un enemigo mortal e invisible*, Mireia Carol (trad.) Antonio Gil Ambrona (rev.), Barcelona, Grijalbo Comercial (Crítica), (Colección Historia y Teoría), 1993. pp. 8- 21, 45, 104, 168-169, 151-152.

¹¹ German Somolinos D’ardois, *Historia de la medicina*, México, Sociedad Mexicana de Historia y Filosofía de la Medicina, 1978, p. 37.

¹² Somolinos resume la teoría médica de Hipócrates, basada a su vez en la de Empédocles y que siguió vigente hasta el siglo XIX: “El cuerpo humano en su correspondencia con la Naturaleza, contiene también los cuatro elementos de Empédocles, que se identifican con los cuatro humores del organismo: Sangre, Bilis, Pituita o flema y Atrabilis o bilis negra. En relación con estos cuatro elementos hay cuatro calidades también contrapuestas: seco, húmedo, frío y caliente. Sus correspondencias con los elementos, son como sigue: Caliente y Seco...Bilis; Caliente y Húmedo...Sangre; Frío y Seco...Atrabilis; Frío y Húmedo...Pituita. Sus diferentes combinaciones y predominios daban lugar a los variados aspectos de la enfermedad. Su equilibrio perfecto era la salud”: *idem*.

¹³ Granjel, *Historia Política...*, *op. cit.*, p. 51.

de ella pasaron de los terrenos del alma a los del cuerpo y dejaron de ser asuntos dominados por la fe y la superstición para empezar a regirse por la observación clínica y el método científico.

Tanto la cofradía como el ejercicio de la farmacia recorrieron caminos paralelos: del ámbito religioso al profano, de la fe a la razón, de la sumisión a la autonomía. En 1788, la Ilustración cruzó esas trayectorias; el punto de convergencia lo trazó la botánica. En 1797, año en que se concluyó *El almacén*, los tres ejes entraron en colisión con el Real Tribunal de Protomedicato, una institución creada por decreto de Juan II en 1422, “como un tribunal de alcaldes examinadores, especiales para apreciar la competencia de los que pretenden consagrarse al arte de curar”.¹⁴ Las prerrogativas y fueros concedidos a esos protomédicos merecieron quejas presentadas ante los reyes por los procuradores de las Cortes. No sólo no fueron escuchadas sino ratificadas unas y otros por los Reyes Católicos en 1477.

Uno de ellos, concedido al Tribunal del Protomedicato, era que ninguna autoridad civil ni de ningún género, podría intervenir en los asuntos de la Facultad. Los médicos fueron, por consiguiente en España, aquellas personas a quienes en primer término se aplicó una jurisprudencia especial, supuesto que este Tribunal del Protomedicato data de 1422.¹⁵

Mientras cofradía, farmacopea y ciencia se secularizaron y “criollizaron”¹⁶ en la Nueva España de acuerdo con los tiempos, el Real Tribunal de Protomedicato, institución medieval en sus orígenes e importada tal cual a los territorios conquistados, permaneció inalterable e

¹⁴ Eduardo García del Real, *Historia de la medicina en España*, Madrid, Reus, 1921, p. 44.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 44, 45.

¹⁶ Llamo así al surgimiento, desarrollo y consolidación de lo que Brading denomina “patriotismo criollo”: Brading, *Orbe...*, *op. cit.*, pp. 11-17. Este fenómeno contribuyó al quiebre de las elites a finales del siglo XVIII y principios del XIX y en gran medida propició el movimiento de insurrección de 1810. La creciente secularización y la consiguiente sustitución de instituciones sacras por otras profanas –asociaciones, academias, institutos, entre otros– conformó una sociedad contingente de dominación y contribuyó a trastocar las relaciones de poder. Religión e ideología empezaron a coexistir en las mentes y corazones de los individuos como José Ignacio Rodríguez Alconedo.

inamovible durante el periodo en que las otras cambiaron. Al final del recuento, no es difícil imaginar la magnitud de la colisión que se dio entre esa institución y los boticarios poblanos el año en que se hizo *El almacén*.

2.1 La cofradía de san Nicolás Tolentino en Puebla

Un indicador que mucho ilustra lo que fue y dejó de ser la cofradía de san Nicolás Tolentino lo constituye el hecho de haber sustituido, en *El almacén*, la iconografía del santo patrono por la del Arcángel san Rafael.



Il. 2.003 Anónimo. San Nicolás Tolentino. Iglesia de san Agustín. Puebla, Pue.¹⁷

La imagen de un santo lacerado y lacerante, que sufre y hace penitencia, que incita al arrepentimiento por los pecados cometidos, está en total concordancia con una época en la que el arte religioso debía mover las pasiones del alma con fines piadosos. Esta talla es la que probablemente describió Fernández de Echeverría y Veytia: “[...] muy bella y milagrosa [...] en su propia capilla [...] de estatura regular, puesto de rodillas, descubierto medio cuerpo superior, disciplinándose con la mano diestra y en la siniestra un crucifijo, en quien tiene fija la vista, en acción de postura muy natural. El año de 1779 le hizo su cofradía

¹⁷ Foto: Lucero Enríquez.

(de que hablaré más tarde) un nuevo retablo tallado y dorado a la moderna, en cuyo centro y lugar principal se colocó solemnemente la santa imagen [...]”¹⁸

El Arcángel san Rafael, más universal en cuanto que era patrono de los boticarios además de ser el ángel de la guarda individual,¹⁹ es la manifestación iconográfica, drástica y sintetizada de las paulatinas transformaciones a que se vio sujeta la cofradía, más allá de un aparentemente veleidoso cambio de gusto.



II. 2.004 *El almacén*. Detalle. El Arcángel san Rafael²⁰

Sonriente, amable, protector, con sus vestiduras etéreas flotando entre nubes, el Arcángel representa una imagen acorde con la mentalidad ilustrada creyente, que gusta del llamado estilo rococó y no ya del barroco de fuertes e intensas pasiones.

Los cambios que se dieron en la cofradía de san Nicolás Tolentino a lo largo de casi 300 años ilustran el camino recorrido y se pueden sintetizar en el siguiente cuadro.

¹⁸ Fernández de Echeverría, *Historia de la..., op. cit.*, p. 342.

¹⁹ Al Arcángel San Rafael, además de vérselo como sanador del viejo Tobías y médico, se le ve como guía del joven Tobías y se le invoca como protector de los adolescentes que dejaban la casa paterna: Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la G a la O*, Daniel Alcoba (trad.), Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, tomo 1, vol. I, p. 77. De ahí derivó la devoción al “Ángel de la guarda”.

²⁰ IIE-LDOA. Foto: Eumelia Hernández.

Transformaciones de la cofradía de san Nicolás Tolentino					
Años	Tipo	Sucesos	Actividades	Fuentes directas	Fuentes indirectas
15...-1629	Piadosa, constructora y caritativa	Dedicaciones de la iglesia	Participar en procesiones. Recabar limosnas para construcción. Establecer y fomentar culto al santo		JG ²¹
1629-1722	Piadosa y de Servicio	Patronazgo votivo. Conflicto boticarios	Dar esplendor al culto. Proporcionar medios curativos	AHMP/Actas de cabildo. MZZ ²²	
1722-1791	Piadosa y mutualista	Establecimiento botica. Acreditación botica. Modernización capilla.	Proporcionar servicio de botica pública	AGN/ Cofradías. AHMP/ tomo 78, exp. 222. MFEV ²³	
1791-1809	Piadosa, mutualista y política	Litis boticarios vs Real Tribunal Protomedicato. Juicio y exilio administrador	<i>Idem.</i> Aglutinar a los boticarios poblanos	AGN/ Cofradías, Historia	
1809-1843	Sobrevivencia	Quiebra y remate	Proporcionar servicio de botica pública	AGNP/ Notarías 2 y 3. RPPP, AGN/ General de parte	

²¹ Juan de Grijalva, Crónica de la orden de n.p.s. Agustín en las provincias de la Nueva España: en cuatro edades desde el año de 1533 hasta el de 1592, México, Porrúa, (Serie Biblioteca Porrúa, núm. 85), libro II p. 161.

²² Zerón, *La Puebla de los Ángeles...*, *op. cit.*, pp. 120-121.

²³ Fernández de Echeverría, *Historia de la...*, *op. cit.*, vol. II, p. 342-343.

2.1.1 Los orígenes²⁴

El cabildo de la muy noble y leal ciudad de los Ángeles de la Nueva España fue convocado mediante citatorio escrito –“billete” le llamaban– a reunirse en su sala de cabildo y ayuntamiento el primer viernes del mes de febrero de 1653, a la hora acostumbrada. Se trataba de votar por patrón de la ciudad, contra “torromotos [*sic*] y temblores de tierra al glorioso santo san Nicolás Tolentino, en asimiento de gracias”.²⁵ Ello debido al gran temblor que semanas antes –17 de enero– había azotado a la ciudad y en el que se había experimentado el auxilio del santo. Era una junta importante y el alcalde mayor y teniente de capitán general, don Nicolás de Bonilla Bastida, no quería que faltase ningún regidor. Por ello había mandado “a cualquier portero de cabildo haga citación en forma” el día anterior a la junta. De ello dieron cuenta dos funcionarios: el escribano, Bernardino López de Mendoza, y el portero, Juan de Sumaya.

Así pues, el viernes 7 de febrero de 1653,²⁶ en la junta del cabildo de la ciudad de Puebla, se leyó una petición del prior del convento de san Agustín, fray Antonio de Mendoza, en la que proponía se nombrase a san Nicolás Tolentino como patrono auxiliar de la ciudad –siguiendo el ejemplo de la ciudad de México– para:

[...] ampararse de los riesgos que padecía ordinariamente de temblores
[...] por cuya intercesión se ha visto que han cesado los riesgos y que,
cuando suceden algunos temblores, han sido sin peligro como la

²⁴ Es notable la falta de información en relación con los orígenes e historia de la cofradía de san Nicolás Tolentino de Puebla. En contraste, hay un documento invaluable en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional que proporciona los pormenores de la propuesta que “a solicitud de un religioso agustino, hijo de la provincia de Castilla [...] por el derecho de los prodigios que ha ejecutado en el Reino, y con especialidad en las minas” se consagró, en 1672, a san Nicolás de Tolentino como patrono de las minas y haciendas del Real de Guanajuato. La relación detalla el inicio de la devoción y el culto al santo, la constitución de su cofradía, la construcción y ornamentación de su altar, la primera celebración de su fiesta ya como patrono; la relación incluye los textos de los villancicos que se compusieron para la ocasión: BN, Fondo Reservado, Colección Lafragua, 622LAF, Juan de la Concha y Burgo, *Obligación sagrada, desempeño glorioso, religioso culto, y plausible festexo que al patron de su mineria S. Nicolas Tolentino consagro el año de 1672, el real de Guanaxuato, a solicitud de un religioso agustino, hijo de la provincia de Castilla*, México, por la viuda de Bernardo Calderón, 1673. Agradezco a Silvia Salgado su asesoría y ayuda para localizar y digitalizar este documento.

²⁵ AHMP, Actas de cabildo, libro 23, f. 267v.

²⁶ *Idem*.

experiencia ha mostrado, en cuya imitación –habiendo sucedido el temblor tan grande en esta ciudad el día diecisiete del mes de enero próximo pasado– hizo mi convento un novenario tan devoto al dicho santo –como a vuestras señorías consta– mediante el cual parece que las amenazas que prometían los pronósticos quedaron inciertas, de que se puede presumir –y piadosamente creer– que obró la intercesión del santo con nuestro Señor, para mitigar su ira [...]”²⁷

Para aplacar el flagelo del cielo, una vez leída la petición del prior agustino el cabildo “recibió por patrón auxiliador contra torromotos [*sic*] y tempestades”²⁸ a san Nicolás de Tolentino “cuya devoción es tan grande y en todo género de gente de esta ciudad como lo muestran los milagros y maravillas que cada día se experimentan”. Ese mismo día, el cabildo acordó celebrar la fiesta del santo de igual manera que lo hacía con otros santos votivos –como el beato Felipe de Jesús y santa Bárbara– , acudiendo “en cuerpo de ciudad y con las masas [*sic*]”²⁹ el día del santo y dotando a la festividad con 25 pesos anuales para que se gastasen como se acostumbraba en las otras fiestas. El protocolo concluyó al dársele “comisión en firme” al patrón de fiestas del cabildo para que instrumentase dicho acuerdo con los recursos propios de esa institución.³⁰

Una semana después, también en viernes, el padre prior, fray Antonio de Mendoza, nuevamente se apersonó en la sala del cabildo acompañado por otros frailes para comunicar, en nombre de su convento y en el suyo propio, que “agradecía y estimaba a esta muy noble y muy leal ciudad la elección de [san Nicolás de Tolentino como] su patrono contra temblores” y aceptaban lo dispuesto por la ciudad en cuanto a “la perpetuidad de la celebración de la fiesta en

²⁷ *Ibid.*, f. 268.

²⁸ *Idem.*

²⁹ Se refiere a las mazas, armas de guerra que se transformaron en insignias que portaban los cortejos de reyes, gobernadores, universidades, cabildos y corporaciones semejantes, en actos públicos.

³⁰ *Idem.*

cada un año”.³¹ Sin embargo, pedían que esa celebración “se hiciese el domingo de la infraoctava del día de dicho santo para que se gozase de un gran jubileo que hay en su convento el dicho domingo de la infraoctava”.³² Además, le proponían al cabildo elegir al predicador de la celebración (lo que implicaba un compromiso con varias aristas, entre ellas la económica, por cuanto se acostumbraba dar alguna remuneración al orador y pagar la publicación), cortesía que amablemente rehusó el cabildo diciendo que eso había “de correr por cuenta de su paternidad y los demás prelados que [en] adelante fueren”. En cambio, no hubo objeción por parte del cabildo en que fuese el domingo siguiente a la fiesta del santo cuando “la ciudad” hubiere de participar. El final del párrafo referido a esta visita y a los acuerdos habidos entre civiles y religiosos no tiene desperdicio por cuanto refleja exactamente qué movía estos patronazgos:

[...] agradeciendo [el cabildo] el afecto y cuidado con que acuden a esta causa y fomento de la devoción del bienaventurado santo por cuya intercesión y patrocinio y oraciones de los religiosos de aquel convento espera esta ciudad tener la tranquilidad y buenas temporales que se desea.³³

Los veinticinco pesos de oro común que le implicaba al cabildo la aceptación del patronazgo propuesto eran para emplearse en cosas muy concretas: “cera, luminarias, fuegos, limosnas, como otras cosas pertenecientes a dichas fiestas.”³⁴ Los costos debería pagarlos el mayordomo de propios mediante libramientos que habrían de valer “como si fueran dados por cabildo”.³⁵ Esa aportación del cabildo de la ciudad a las fiestas de sus varios patronos votivos

³¹ *Ibid.*, f. 270.

³² *Idem.*

³³ *Idem.*

³⁴ En un acta del dos de enero del año siguiente, 1654, tal y como se acostumbraba al inicio de cada año en la primera sesión de cabildo, se hicieron varios nombramientos. Uno de ellos, el de patrón de fiestas, recayó en el regidor don Pedro de Olivares a quien se le recomendó que tuviese “particular cuidado de prevenir lo necesario” y enlista lo citado: *ibid.*, 365v.

³⁵ *Idem.*

difería de las cantidades mayores otorgadas para las celebraciones de los patronos tutelares como san José o san Miguel Arcángel.³⁶ Los 25 pesos para la fiesta de san Nicolás Tolentino siguieron siendo los mismos con el correr del tiempo.³⁷

De los historiadores de la Puebla virreinal, sólo Miguel Zerón Zapata proporciona como fecha exacta de la fundación de la cofradía el 7 de febrero de 1653,³⁸ esto es, la misma del acta correspondiente a la sesión de cabildo que he citado. Todo indica que el historiador tomó la información de esa fuente, lo que no resulta sorprendente ya que tanto él como su padre y otros miembros de la familia fueron regidores de esa institución poblana: el historiador fue su secretario y escribano mayor a más de haber sido su “mayordomo tesorero de los propios y rentas”³⁹ durante el periodo 1691-1692.⁴⁰

A otro gran historiador de Puebla, Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, le bastó con referirse a ella como “antigua y famosa cofradía”,⁴¹ sin dar mayores datos a pesar de que tuvo acceso a “documentos originales que se guardan en el archivo del convento y tengo entre manos, por habérmelos confiado el reverendo padre maestro fray Esteban Meninde, actual prior de este convento [...]”.⁴²

³⁶ Según se desprende de una lista de libramientos hechos por Miguel Zerón Zapata, mayordomo y tesorero de los propios (1691-1692), presentada al cabildo el 3 de febrero de 1722 como parte de una rendición de cuentas que comprendía erogaciones hechas en 1691: AHMP, Actas de cabildo, libro 40, fs. 475, 477.

³⁷ Pasados casi setenta años de la fundación de la fiesta patronal, fray Antonio García Bueno, sacristán mayor del convento de san Agustín, se quejó ante la máxima autoridad de la ciudad porque “por el año pasado de mil setecientos y veinte se libraron veinte y cinco pesos de oro común para la celebración de la festividad del glorioso señor san Nicolás Tolentino”, mismos que el mayordomo de los propios no le había pagado aduciendo “no tener efectos de qué hacerlo”: *ibid.*, f. 371.

³⁸ Zerón, *La puebla de los Ángeles...*, *op. cit.*, pp. 120-121.

³⁹ AHMP, Actas de cabildo, libro 40, f. 475. Este personaje parece haber tenido conductas un tanto obscuras. De hecho, el cabildo recusó su nombramiento como regidor de número y perpetuo e hizo un muy severo cuestionamiento a su ética y desempeño previo, según consta en el acta del 15 de junio de 1720, *ibid.*, fs. 91-95v.

⁴⁰ El día en que se presentó y se votó en el cabildo la solicitud de los frailes relacionada con el patronazgo del santo agustino, no asistió su padre, el regidor don Bernardo Zerón y Zapata, porque Juan de Sumaya, portero del cabildo, certificó “no haberlo hallado” para entregarle el citatorio correspondiente: AHMP, Actas de cabildo, libro 23, f. 268.

⁴¹ Fernández de Echeverría, *Historia de la...*, *op. cit.*, p. 342.

⁴² *Ibid.*, p. 348. Echeverría y Veytia, además de haber tenido acceso al archivo, era vecino del convento y compartía con éste la merced de una paja de agua: AHMP, Expedientes, Aguas, vol. 42, f. 199. Esta vecindad le

En 1802, a raíz de unos trámites a los que me referiré en detalle un poco más adelante, leemos en un documento:

El señor Juez comisionado, conforme a lo que se había tratado en la junta anterior, ante todas cosas preguntó si se habían encontrado las constituciones primordiales,⁴³ a que respondió el secretario y contestaron los demás hermanos que se habían solicitado en la secretaría de gobierno del ilustrísimo señor obispo, y en los archivos del convento, y no se había encontrado razón alguna [...]⁴⁴

No es, pues, extraño el que hoy no encontremos lo que hace 200 años no se halló. Sin embargo, se puede intentar hacer una reconstrucción que hilvane documentos, fuentes bibliográficas e hipótesis a fin de trazar una línea del tiempo que nos lleve de sus orígenes a su finiquito pasando por su transformación. En este sentido, resulta imprescindible hacer una breve alusión a sus promotores así como a la historia del convento e iglesia de san Agustín de Puebla, visto que la primera cláusula de las constituciones de la cofradía establecía:

Primeramente, que la dicha cofradía y hermandad ha de ser (como lo es) fundada bajo el título de san Nicolás penitente, y agregada a la del santo nombre de Jesús, cita en la iglesia del convento de san Agustín de esta ciudad, de donde por ninguna causa ni motivo se ha de poder remover ni trasladar.⁴⁵

permitió proporcionar detalles curiosos al redactar el capítulo XXIV del volumen 2 de su *Historia de la*: “Del convento de San Agustín”, pp. 332-350.

⁴³ A raíz de las medidas que instrumentó el gobierno de Carlos IV para regularizar y controlar a cofradías, hermandades y obras pías, éstas se vieron obligadas a recuperar la memoria histórica de sus orígenes a fin de dar legitimidad al cuerpo social al cual pertenecían y defenderse del propio estado español, esgrimiendo la legislación de Indias y las reales cédulas que sustentaban su argumentación.

⁴⁴ AGN, Cofradías y Archicofradías, vol. 15, exp. 9, f. 306v.

⁴⁵ *Ibid.*, f. 282.

2.1.2 Los promotores

Los agustinos, tercera de las órdenes mendicantes en venir a la Nueva España, llegaron en 1533. Era una congregación en la que se habían integrado, de 1245 a 1290, las características que distinguían a las comunidades primigenias que le dieron vida: la eremítica, la contemplativa y la cura de almas.

Aunque dependiente de la de Castilla, la provincia agustina de la Nueva España disfrutó de una gran autonomía aún antes de que ésta le fuese otorgada, no sin oposición real.⁴⁶ En el proceso de adaptación, se convirtió en una “institución novohispana, a partir de la segunda mitad de la centuria” y “comenzó a ser casi en su totalidad criolla desde principios del siglo XVII.”⁴⁷

Antonio Rubial distingue cuatro etapas en la expansión de la orden agustina en la Nueva España: “primera: distribución territorial (1533-1540); segunda: primer impulso y estancamiento (1540-1572); tercera: segundo impulso (1572-1602) y cuarta: fundaciones esporádicas (1602-1633).”⁴⁸ En este marco, es comprensible que la fundación de Puebla tuviera lugar en la segunda etapa y una vez establecidos los ejes de penetración de la orden en el territorio novohispano, objetivo que caracterizó la primera etapa de su actuación.

En 1603 se efectuó la división de la provincia agustina de la Nueva España como resultado de su transformación en institución criolla y de la lucha de intereses encontrados.⁴⁹

⁴⁶ Rubial señala el año de 1565 como el del otorgamiento de la autonomía: Antonio Rubial García, *Una monarquía criolla (La provincia agustina en el siglo XVII)*, México, Conaculta, 1990, p. 23. Según el historiador agustino Alipio Ruiz Zavala, esa autonomía duró tan sólo cuatro meses debido a las objeciones que hizo valer el rey Felipe II. Refiere: “La fundación canónica de la provincia del santísimo Nombre de Jesús de México, por orden del Definitorio del Capítulo General de Padua, se realizó en alguno de los días subsiguientes al 5 de junio de 1568.” Véase: Alipio Ruiz Zavala, *Historia de la provincia agustiniana del Santísimo nombre de Jesús en México*, México, Porrúa, tomo 1, 1984, p. 34. Sin embargo, todo indica que fue un largo y no siempre fluido proceso que culminó en 1605. Véase Antonio Rubial García, *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*, México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, (Serie Historia Novohispana, núm. 34), 1989, pp. 80-81.

⁴⁷ Rubial, *Una monarquía criolla...*, *op. cit.*, pp. 23-24.

⁴⁸ Rubial, *El convento...*, *op. cit.*, pp. 110-111.

⁴⁹ *Cfr.*: Ruiz, *Historia de la provincia...*, *op. cit.*, p. 59: “Así, mientras las provincias del Santísimo Nombre de Jesús de Filipinas (1575) y de San Nicolás Tolentino de Michoacán (1602) nacieron de la provincia de México en partos sin dolor, ya que las dificultades, si las hubo, fueron mínimas, fue necesario medio siglo de litigios,

“Los gachupines” formaron la provincia de san Nicolás Tolentino de Michoacán.

“Muchos frailes criollos vencidos pasaron a la de México [la del Santísimo Nombre de Jesús, de la que dependía el convento de Puebla, en la que] el poder recayó definitivamente en manos de los novohispanos, que excluyeron de él a los españoles.”⁵⁰ Fue durante estos años posteriores a la escisión que se concluyó la primera etapa de construcción de la iglesia en la ciudad de Puebla. En mi opinión, vista la importancia del santo patrono en el santoral agustino, en esos años la cofradía de san Nicolás Tolentino habría estado ya en pleno funcionamiento, posiblemente con un fuerte componente de criollos aunque Puebla fuera una “ciudad de españoles”.

En el año de 1629, los peninsulares habían conseguido de la corona y del papado la orden de practicar la “alternativa”, o sea, el alternar cada tres años los puestos de gobierno de la provincia entre “virtuosos” españoles y criollos corruptos.⁵¹ En el año en que según Zerón Zapata se fundó la cofradía de san Nicolás Tolentino –1653–, la provincia del Santísimo Nombre de Jesús a la que pertenecía el convento de Puebla se encontraba en la primera etapa del desarrollo del problema de la alternativa (1627-1658), en la que el enfrentamiento entre criollos y peninsulares se daba “dentro del marco de la legalidad”.⁵² Justamente, el prior del convento de Puebla, Antonio de Mendoza, criollo, que promovió el patronazgo de san Nicolás Tolentino ante el cabildo en 1653, fue electo en el capítulo provincial del año siguiente como uno de los dos visitantes de la provincia del Santísimo Nombre de Jesús y en 1663 como uno de los cuatro definidores de la misma.⁵³ A juzgar por esos datos, este prior era un criollo de la elite agustina

intrigas, injusticias y luchas para que la provincia de Castilla diese a luz, para la historia, a la provincia del Ssmo. Nombre de Jesús de México.”

⁵⁰ Rubial, *Una monarquía criolla...*, *op. cit.*, p. 25.

⁵¹ Este “priorato alternado” tuvo su origen en la valoración que los españoles habían hecho de la provincia del Santísimo Nombre de Jesús. Según ellos, el grado de corrupción a que se había llegado en esa provincia se debía al uso del poder y del dinero por parte de los criollos: *ibid.*, p. 27.

⁵² *Ibid.*, p. 39.

⁵³ *Ibid.*, p. 116.

gobernante,⁵⁴ inmersa en el entramado de intereses de las elites económicas y políticas de la sociedad novohispana lo que propiciaba una influencia en dos vías: los conflictos de la orden repercutían en la sociedad y ésta, a su vez, influía en las decisiones y la buena marcha de la orden. Así, el que entrara en vigor el procedimiento de la alternativa “provocó que toda la sociedad rectora de Nueva España tomara partido.”⁵⁵ Es notable como 170 años después de ese año de 1629, en los boticarios poblanos relacionados con la cofradía de san Nicolás encontraremos, no sólo la misma exigencia de los agustinos criollos de ser considerados iguales a los peninsulares, por un lado, y al mismo tiempo diferenciarse de ellos, sino también el que: “sus vinculaciones a la sociedad novohispana y su entrañable amor al lugar donde nacieron, fueron elementos de cohesión que propiciaron la formación de una incipiente unidad que los llevó a considerarse a sí mismos como grupo y a defender sus intereses como tal.”⁵⁶

2.1.3 La sede

En las etapas tempranas de la expansión agustina, la fundación de conventos en villas y ciudades de españoles se hacía a petición de los vecinos, con la anuencia del virrey y para satisfacer alguna necesidad específica de la orden: constituirse en noviciados, enfermerías o casa de estudios para toda la provincia, entre otros tipos de fundaciones.⁵⁷ Si bien empezaban a construir en el mismo año en que llegaban a la localidad, lo cierto es que se trataba de construcciones muy precarias: algunas chozas y una capilla rudimentaria. Las construcciones de las que hicieron gala los agustinos se edificaban pasado el tiempo.

El caso de Puebla ilustra muy bien ese proceso, como lo veremos a continuación. Su importancia política, social y económica como segunda ciudad del virreinato la señalaban como

⁵⁴ Podría tratarse de un pariente homónimo de fray Antonio de Mendoza quien fue hermano de fray Luis y de fray Jerónimo Marín, los tres, hijos del conquistador Marín, y que Rubial señala como uno de los muchos ejemplos de las relaciones familiares existentes dentro de la orden y de los estrechos vínculos de sus miembros con las elites económicas y políticas de la Nueva España: Rubial, *El convento...*, *op. cit.*, p. 70.

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 71.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 110.

futura sede no sólo de un “convento en ciudad de españoles”, sino de lo que Rubial caracteriza como “gran casa urbana”:⁵⁸ una fundación que tendría noviciado, casa de estudios (artes y teología), enfermería, gran número de frailes e ingresos suficientes para sustentar toda la estructura.

Quizá debido a las etapas de la expansión agustina que señala Rubial, es por lo que Eduardo Merlo Juárez escribe que “no estaba entre sus planes la fundación de una casa en Puebla, sino establecer misiones en las partes que más lo necesitaban, como Michoacán, Hidalgo, y el actual estado de México [...] Morelos y el sur de Puebla, así como partes de la Sierra Madre Oriental.”⁵⁹ Sin embargo, en 1537, a raíz de que “fray Jorge de Ávila vino a dar a Puebla, admirándose del tamaño y calidad de esta ciudad, sobre todo por las condiciones de desarrollo que prometía [...]”,⁶⁰ decidieron aprovechar éstas y solicitar, en 1540, “la autorización de la Santa Sede y del Virrey, que era Don Antonio de Mendoza, para fundar sendas casas en la Puebla de los Ángeles y en la vecina Villa de Carrión, más tarde conocida como Atlixco.”⁶¹

A pesar de que se les concedió fundación en 1541 y de que en 1543 llegaron a Puebla los primeros frailes, “por causas que no se conocen, retornaron a México y apenas si volvieron, pero sólo de visita al año siguiente.”⁶²

De acuerdo con el historiador Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, la erección del convento de san Agustín fue hecha a petición de la ciudad de Puebla y autorizada por el virrey don Antonio de Mendoza el 28 de julio de 1546.⁶³ Antes de ese día, en el cabildo definitorio⁶⁴ de

⁵⁸ *Ibid.*, p. 140.

⁵⁹ Eduardo Merlo Juárez, *Las iglesias de la Puebla de los Ángeles*, II tomos, Puebla, Pue., Secretaría de Cultura, tomo I, 2001, p. 149.

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ *Idem.*

⁶² *Idem.*

⁶³ Fernández de Echeverría, *Historia de la...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 332.

⁶⁴ Definitorio: órgano permanente y consultivo formado por cuatro religiosos que junto con el prior provincial gobernaban una provincia. Rubial, *Una monarquía criolla...*, *op. cit.*, p. 21. Provincia: “El conjunto de conventos

la orden agustina, celebrado el 7 de febrero de 1546, se había nombrado a fray Diego de la Cruz para que en compañía de otros agustinos –seis, según la tradición– hicieran tal fundación. En los 16 solares mercedados⁶⁵ por el cabildo para tal fin, “edificaron su primer conventito, del que subsisten todavía algunas celditas y la iglesia, mal aplicada a caballeriza.”⁶⁶ Hicieron “dejación” de esos primeros solares visto que quedaban muy retirados y consiguieron que el cabildo –y cinco vecinos de buena voluntad que aceptaron ceder en intercambio sus propias mercedes–, les volviese a otorgar otros 16 solares –sin haber dejado los primeros–⁶⁷ en un sitio dentro de la traza de la ciudad. Como estos quedaban separados por una calle⁶⁸ y dado que los frailes no habían aceptado la propuesta del cabildo de hacer un arco que comunicara las dos futuras edificaciones sin obstruir el paso –como se había hecho en la ciudad de México con el “arco de san Agustín” construido entre convento y noviciado–, “pidieron licencia los religiosos para cerrarla y meterla dentro de su convento para tenerlo todo unido y cercado”.⁶⁹

distribuidos en un territorio determinado [...]”, *idem*. Los cargos dentro de la orden eran por elección, en “capítulos” –reuniones periódicas–. Asistían los priores de los conventos, los definidores y el provincial. La periodicidad de los capítulos varió de uno a tres años. A partir del inicio del siglo XVI, se celebraban cada tres.

⁶⁵ Equivalentes a dos manzanas actuales. Una manzana medía 100 x 200 varas castellanas, esto es, 83.6 x 167.2 metros y comprendía 8 predios llamados solares. La superficie de cada solar o caballería era, por tanto, de 50 x 50 varas, o sea, 1,747.24 m². Las dos manzanas habrían abarcado una extensión cercana a las tres hectáreas de 27,955 m². Véase, Bühler, *Puebla...*, *op. cit.*, p. 44.

⁶⁶ Fernández de Echeverría, *Historia de la...*, *op. cit.*, p. 333. Ese “todavía” tuvo que ser antes de 1780, año de su muerte. El historiador dejó inconclusa su obra pero hay en ella menciones a sucesos ocurridos en 1779. En 1962, año de la segunda edición de la *Historia*, ese convento –que había estado en la actual avenida 9 Poniente 900– ya no existía, según lo indica el editor Efraín Castro Morales: *idem*, nota al pie núm. 271.

⁶⁷ *Idem*.

⁶⁸ Véase 1.2.2 y los planos incluidos en el capítulo 1.

⁶⁹ Fernández de Echeverría, *Historia de la...*, *op. cit.*, p. 334.



II. 2.005 Plano de Puebla del año 1754⁷⁰

Dentro del círculo, puede distinguirse la catedral de Puebla; en el recuadro, el convento de san Agustín y las dos manzanas que ocupaba. De ese conjunto que Merlo supone tendría, a más de celdas espaciosas y suficientes, capillas domésticas para postulantes, novicios y profesos, “la gran biblioteca, la sala De Profundis, las cocinas y los refectorios”⁷¹ así como huerta para hortalizas y árboles frutales, hoy quedan sólo ruinas de algunas de sus partes. Alipio Ruiz describe lo que unos pequeños lienzos existentes en el convento, retrataban: “Corredores desusadamente amplios con techo de vigería; cancelas de madera labrada y un extenso jardín en el centro.”⁷²

En un principio, el cabildo no concedió esa licencia e impuso las prevenciones y acotaciones del caso. Pero hubo escritos de contradicción presentados por algunos regidores y los frailes llegaron al chantaje: o se autorizaba su petición o demolían lo construido y abandonaban la

⁷⁰ AGN, Tierras, vol. 2673, exp. 1, microfoto 1538.

⁷¹ Merlo, *Las iglesias de...*, *op. cit.*, p. 166.

⁷² Ruiz, *Historia de la provincia...*, tomo 2, *op. cit.*, p. 351.

ciudad.⁷³ Los agustinos tenían planeado trasladarse al nuevo convento el 16 de mayo de 1550, día de la Ascensión; el 9 de mayo, cuando se leyó su escrito, el cabildo determinó darles licencia dado el antecedente de santo Domingo “y a que ya tenían los agustinos adelantada tanto su fábrica”.⁷⁴

Los frailes iniciaron en 1554⁷⁵ la construcción del primero de la serie de edificios que integrarían el nuevo conjunto en la esquina que hoy forman las calles 5 Poniente y 5 Sur. Se trataba de una capilla que fungiría como iglesia provisional, dedicada a santa Rita de Casia, “que en lo tosco y ordinario de su fábrica está manifestado su antigüedad y la prisa con que debió de hacerse”.⁷⁶



II. 2.006 Entrada y nave de la capilla de santa Rita de Casia. Ex convento de san Agustín. Puebla, Pue.⁷⁷

Vista del interior de la nave, una construcción sencilla de bóveda de cañón corrido. Se supone que donde se lleva a cabo la presente reconstrucción se ubicó la primitiva capilla de santa Rita, la parte más antigua del convento.

⁷³ AHMP, Actas de cabildo 6, fs. 99-99v, 9 de mayo de 1550.

⁷⁴ Fernández de Echeverría, *Historia de la...*, op. cit., p. 335.

⁷⁵ Merlo, *Las iglesias de...*, op. cit., tomo I, p. 151.

⁷⁶ Fernández de Echeverría, *Historia de la...*, op. cit., p. 336.

⁷⁷ Foto: Lucero Enríquez.

Empezaron estas edificaciones sin abandonar el primer asentamiento –los solares otorgados en 1546–. En éstos, ya habían construido “su primer convento, el cual fue realmente minúsculo y que debió estar ubicado en las actuales calles 9 Sur y 9 Poniente [...] en donde ya tenían una pequeña iglesia dedicada también a santa Rita de Casia.”⁷⁸

Fue dilatado el proceso de construcción del conjunto. Alipio Ruiz escribe: “Ya había profesiones y, por lo tanto, prueba de que ya era casa noviciado, para 1569. Es probable que haya habido también una iglesia primitiva, anterior a la actual.”⁷⁹ Por lo que hace a ésta, Efraín Castro Morales refiere:

Desde el año de 1562 los agustinos iniciaron algunas gestiones para solicitar ayuda económica, para edificar una nueva iglesia, pero no sabemos con precisión cuando se inició la construcción de la actual. Para el año de 1591, se trabajaba activamente en la obra, habiéndose contratado con el cantero Luis Gutiérrez la construcción de doce arcos torales ‘para la nueva iglesia’.⁸⁰

En cuanto al convento:

El 14 de octubre de 1593, Luis de Arciniega y Lorenzo Millán se obligaron notarialmente a labrar 44 columnas de cantera, de orden toscana, para el claustro grande que se estaba edificando. [...] En 1597, la obra de madera para cubrir los corredores del claustro fue contratada por los frailes del convento [...] ⁸¹

El 26 de agosto de 1612, una vez concluida la nave central de seis tramos de bóveda de cañón corrido, “se hizo la primera dedicación de parte de la iglesia que hoy existe [...] faltando todavía el crucero, cimborrio y presbiterio. [...] Concluida enteramente la iglesia, celebraron

⁷⁸ Merlo, *Las iglesias de...*, *op. cit.*, tomo I, p. 150. Cfr. Fernández de Echeverría, *Historia de la...*, *op. cit.*, p. 333.

⁷⁹ Ruiz, *Historia de la provincia...*, *op. cit.*, tomo II, p. 351.

⁸⁰ Fernández de Echeverría, *Historia de la...*, *op. cit.*, pp. 336-337, nota 273.

⁸¹ *Ibid.*, pp. 346-347, nota 276.

segunda dedicación en 9 de diciembre de 1629.”⁸² Esta obra, a la que ninguna en la ciudad le disputaba “la preferencia en su arquitectura y perfecta construcción”,⁸³ fue posible terminarla gracias a una inteligente maniobra de cobranza de vales y escrituras hipotecadas que los mercaderes daban por perdidos y que por lo mismo habían donado a los frailes a petición expresa de éstos. “El convento es muy bueno y tiene bastante amplitud para la habitación de más de cien religiosos; los claustros altos y bajos están adornados de muy buenas pinturas [...]. En el mismo deambulatorio de las celdas de la parte noreste, se ha labrado una primorosa capilla de bóveda con su cúpula [...]”.⁸⁴



II. 2.007 Entrada. Iglesia de san Agustín. Puebla, Pue.⁸⁵

⁸² *Ibid.*, p. 336.

⁸³ *Ibid.*, p. 337.

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 346-347.

⁸⁵ Foto: Lucero Enríquez.



Il. 2.008 Vista parcial del atrio. Iglesia de san Agustín. Puebla, Pue.⁸⁶

Las posibilidades de desarrollo que había visto fray Jorge de Ávila en 1537 se habían hecho contundente realidad. En 1595, el convento de Puebla tenía 60 religiosos de los cuales, en 1598, 24 eran sacerdotes. En 1605, los religiosos eran 70; en 1608, 25 de ellos eran sacerdotes.⁸⁷ Al término del siglo XVII, en 1695, el convento de Puebla tenía 70 frailes y era el segundo en importancia después del de México, que contaba con 136.⁸⁸

Por su importancia y dimensiones, en el convento poblano se hicieron algunas de las reuniones capitulares “intertrienales”⁸⁹ que los agustinos novohispanos empezaron a efectuar en el siglo XVII, cuando los “monarcas”⁹⁰ de la orden “sondeaban” la situación de la provincia con miras a la elección provincial y castigaban o premiaban a priores en función de la misma. El conjunto fue severamente disminuido en su predio y dañado en sus edificios: primero, por la desamortización de bienes del clero que obligó a los frailes en 1861 a fraccionar y vender lotes a

⁸⁶ *Idem.*

⁸⁷ Rubial, *El convento...*, *op. cit.*, cuadro XI, p. 283.

⁸⁸ Rubial, *Una monarquía criolla...*, *op. cit.*, p. 120. “La fundación de Puebla [...] tenía noviciado y colegio para estudios sacerdotales y sustentaba a sus 70 frailes con el producto de dos ricas haciendas trigueras [cerca de Tsmelucan y en el valle de Atlixco], por lo que era un priorato de los más codiciados. [...] La de Atlixco, que rara vez sobrepasó los ocho frailes, era también una peleada presea en los capítulos por sus sustanciosas entradas.” : *ibid.*, p. 85.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 32.

⁹⁰ “‘Monarca’, un personaje criollo con gran poder y riqueza que ocupaba durante dos o tres trienios el provincialato y que elegía a su antojo a los provinciales y demás autoridades.”, *ibid.*, p. 27.

particulares y, posteriormente, por haber sido emplazamiento –en la torre y bóvedas de la iglesia– de tropas republicanas en la batalla contra el ejército francés en 1863.

Merlo no lo menciona, ni tampoco Fernández de Echeverría ni Castro. Pero cabe suponer que el convento, a semejanza del de la ciudad de México, también habría tenido “enfermería-cárcel, con su capilla propia”.⁹¹ En todo caso, y como “gran casa urbana” que era, contaba con “noviciado, estudios y enfermería”.⁹² Aún cuando volveré a tratar este punto más adelante, es probable que en el convento también se ubicara la primera farmacia de la cofradía de san Nicolás, para uso de los cofrades y de los frailes.

Volviendo a la iglesia del convento donde tenía su sede la cofradía, en 1630, según Fernández de Echeverría y Veytia, se hizo el retablo principal con pinturas de “Luis Suárez” [sic]⁹³ y en diciembre de 1636 se estrenó en la sacristía una “muy buena cajonera de maderas finas embutidas”.⁹⁴ O sea, la iglesia se encontraba terminada y ajuareada a dos años de su segunda dedicación y 24 años antes de la adopción que hiciera el cabildo de la ciudad de san Nicolás Tolentino como patrono votivo de la ciudad. Una iglesia que, como la de México, tiene dos tramos de sotocoro, planta de tres naves, la central de gran altura y las laterales con la profundidad suficiente para dar cabida a capillas independientes. Esta tipología arquitectónica, propia de las iglesias agustinas, no ha sido aún estudiada. Por ello, únicamente señalo que resulta característico de una orden enraizada en la sociedad novohispana –corporativa y estamental– y

⁹¹ *Ibid.*, p. 88.

⁹² Rubial, *El convento...*, *op. cit.*, p. 140.

⁹³ Efraín Castro Morales acota, en la edición de la *Historia*, que se trata de Luis Juárez, no Suárez, de la sobresaliente familia de los Juárez: *ibid.*, p. 338, nota a pie núm. 274. Véase también Nelly Sigaut, “El oficio de pintar”, en José Juárez. *Recursos y discursos del arte de pintar*, México, Munal coedición con Conaculta-INBA, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1987, pp. 46-50; Por su parte, Eduardo Merlo hace notar que “debió ser notable el retablo, primero porque los agustinos siempre han puesto mucho gusto y riqueza en sus altares, después porque no se menciona que lo hubieran sustituido por otro en el siglo XVIII, como ocurrió con muchos de distintos templos.” Véase Merlo, *Las iglesias de...*, *op. cit.*, tomo I, p. 154.

⁹⁴ Fernández de Echeverría, *Historia de la...*, *op. cit.*, p. 346.

vinculada con sus elites, el construir espacios de piedad particular para alojar a pequeñas porciones de su gran cuerpo social –como las cofradías–.



II. 2.009 Nave principal vista desde el sotocoro. Iglesia de san Agustín. Puebla, Pue.⁹⁵



II. 2.010 Capillas del lado del evangelio. Iglesia de san Agustín. Puebla, Pue.⁹⁶

⁹⁵ Foto: Lucero Enríquez.

⁹⁶ *Idem.*

2.1.4 El santo

Nacido en 1249,⁹⁷ seis años después de la promulgación de las bulas papales que dieran nacimiento “oficial” a la orden eremítica de san Agustín en 1243, Nicolás, hijo de Amada y Compagnone, vecinos de la ciudad de Sant’Angelo –cercana a Asís–, vivió en consonancia con una forma de vida religiosa propia de los nuevos tiempos: la que empezaban a desarrollar las órdenes mendicantes dentro de una estrategia de la Iglesia que favorecía su integración como fuerzas de acción apostólica. Ya no eran monjes, eremitas, aislados del mundo y dedicados a la contemplación, casi como los únicos representantes eclesiásticos de la vida religiosa en la tierra. Se trataba, en cambio, de “frailes” que predicaban el evangelio en ese mundo cambiante y que oponían, al florecimiento del comercio y al surgimiento de una nueva clase rica con las consiguientes pugnas del poder y prestigio, la vida en comunidad y la total pobreza personal; religiosos que enfrentaban los valores terrenales con el ascetismo como testimonio de la supremacía divina. Su campo de acción, por tanto, eran las florecientes villas y ciudades, y no las cuevas y ermitas rurales. Tolentino, ciudad a la que fue destinado Nicolás, era una comunidad dividida y confrontada por la guerra civil habida entre güelfos y gibelinos: fanatizada, sin contención para el crimen, requería “una campaña de moralización y de prédica callejera que reafirmara las costumbres.”⁹⁸ Ese contexto explica la pronta fama de santidad y popularidad que como predicador y taumaturgo adquirió Nicolás, convirtiéndose, además, en el prototipo del religioso agustino.

Repartidor de las limosnas que en la casa paterna y en su primer convento daban a los pobres, “a muy temprana edad recibió las órdenes menores y se le otorgó una canonjía en la

⁹⁷ Pablo Panedas, *San Nicolás de Tolentino. El primogénito de la familia agustiniana*, Colección Nuestros Santos Agustinos, www.colegiosanagustin.net/san-nicolas, p. 3. y Alban Butler, *Vida de los santos*, Thurston, Herbert y Donald Attwater (eds.), Wifredo Guinea (trad.), Kingsport, Collier’s International-John W. Clute, S.A., vol. III, 1969, p. 533.

⁹⁸ Butler, *Vida de...*, *op. cit.*, p. 534.

iglesia colegiata de san Salvador de Sant'Angelo".⁹⁹ La carrera dentro del clero secular no le atrajo como ciertamente sí lo hizo la prédica del padre Reginaldo, agustino que se convertiría en su tutor a lo largo de sus estudios de oblato y novicio. "Nicolás se empapará [de la ilusión y empuje de esos primeros tiempos] hasta personificar el espíritu de la orden recién nacida. A vivir este ideal se consagrará mediante su profesión religiosa el día 4 de marzo de 1261."[sic]¹⁰⁰ Fue enviado a san Ginesio a estudiar teología y en 1270, en Cignoli, se ordenó como sacerdote.¹⁰¹ En esos años tuvieron lugar sus primeros milagros en la curación de enfermos. Después de predicar en forma itinerante, en 1275 Nicolás fue destinado al convento de Tolentino, donde residió los restantes treinta años de su vida, hasta el día de su muerte el 10 de septiembre de 1305.¹⁰²

El ayuno, la austeridad y la penitencia que parecen haber caracterizado a los ermitaños del convento de Sant'Angelo y de otros de la misma región, fraguaron la personalidad del santo. Por sus biógrafos¹⁰³ se sabe, según Panedas, que "se flagelaba a diario con varas, disciplinas de cuerda o cadenillas de hierro."¹⁰⁴ De ahí la faceta de "penitente" y su iconografía tan patética que lo muestra orante frente a una calavera o con torso desnudo y sangrante, empuñando el látigo

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ Panedas, *San Nicolás...*, *op. cit.*, p. 14. Según la fecha que proporciona este autor, Nicolás tendría 12 años cuando ingresó a la orden, al menos así entiendo lo de "profesión religiosa". *Cfr.*: Butler, *op. et loc. cit.*: "hizo profesión antes de los 18 años".

¹⁰¹ Butler, *op. et loc. cit.*

¹⁰² Panedas, *San Nicolás...*, *op. cit.* p. 11. *Cfr.*: la edición francesa de Butler en la que se da como año de la muerte del santo, "ermitaño de san Agustín", el de 1308. Véase Alban Butler, *Vies des pères, martyrs : et autres principaux saints, tirées des actes originaux et des monuments les plus authentiques / avec des notes historiques et critiques, ouvrage tr. librement de l'anglais d'Alban Butler, par l'abbé Godescard*, vol. VII: *Traité des fêtes mobiles*, Bruxelles, M. Vanderborght, 1846-1850, p. 53.

¹⁰³ Butler menciona a Jordán de Sajonia, agustino, como autor de una biografía del santo escrita en 1380 y a Pedro de Monte Pubiano, contemporáneo suyo, como autor de otra que se encuentra en *Acta sanctorum*, sept., vol III: Butler, *Vida de...*, *op. cit.*, pp. 535-536. Así mismo, esta edición en español que he usado proporciona datos de otras biografías escritas en los siglos XIX y XX.

¹⁰⁴ Panedas, *San Nicolás...*, *op. cit.*, p. 5.

penitencial, tal y como se representa en la imagen que se veneraba en la capilla de su cofradía en la iglesia del convento de san Agustín en Puebla.¹⁰⁵

Nicolás practicaba la templanza: lunes, miércoles, viernes y sábado hacía ayuno, después del cual sólo tomaba un alimento consistente en pan y agua. Su comida era vegetariana y frugal. Una de las leyendas que inciden en su iconografía refiere que, por instrucciones de su superior: “Le llevaron un día, para comer, dos perdices asadas. [No queriendo desobedecer], dirigiéndose a ellas, Nicolás les ordenó: –Seguid vuestro camino. E, inmediatamente, las perdices echaron a volar.”¹⁰⁶ Por ello, también se le representa sosteniendo un platón del que salen volando unos pajarillos. Menos conocidas son las representaciones iconográfica de otra leyenda según la cual los ángeles le dieron música los últimos seis meses de vida, “cada noche a la hora de maitines”.¹⁰⁷

Otra más: que a raíz de haber visto durante una vigilia mística una estrella brillar sobre Sant’Angelo, estrella que trazó una parábola en el firmamento para posarse en el convento de Tolentino, ese sueño se convirtió en realidad cotidiana. La estrella empezó a brillar en el oratorio cada vez que él entraba y a desaparecer cuando salía. Por ello, en su iconografía frecuentemente se le representa con un hábito cuajado de estrellas.

¹⁰⁵ Véase ilustración 2.003.

¹⁰⁶ Panedas, *San Nicolás...*, *op. cit.*, p. 5.

¹⁰⁷ Pedro de Ribadeneira, *Flos sanctorum. Nuevo año cristiano*, Cádiz, Imprenta y Lit. de la Revista Médica, 1864, p. 298. Una de ellas se encuentra en el remate del retablo dedicado al santo que se ubica en la cabecera del transepto, lado del evangelio, de la iglesia de san Agustín en la ciudad de Oaxaca. La reproducción de que dispongo es muy deficiente, por ello no la incluyo.



II. 2.011 Juan de Villalobos. *San Nicolás Tolentino con ángeles músicos*. Museo de santa Mónica, Pinacoteca. Puebla, Pue.¹⁰⁸

En esta representación hecha por el pintor poblano Villalobos vemos varios de los atributos seráficos y luminosos del santo que contrastan con los penitenciales y dolientes más conocidos.

En cuanto a la advocación como intercesor para sacar almas del purgatorio, escribe Panedas:

Pues bien, justamente por estas fechas [1274, segundo Concilio de Lyon] Nicolás de Tolentino vive una intensa experiencia mística. Y por obra de este acontecimiento se va a convertir en personificación y símbolo de una doctrina y una espiritualidad en boga. Ocurrió poco antes de pasar a residir en Tolentino. Un sábado por la noche, caldeado en prolongada oración, fray Nicolás vio junto a sí el alma de un religioso que había sido

¹⁰⁸ Foto: Lucero Enríquez.

compañero suyo. Venía a pedirle que celebrara por él la misa, pues estaba sufriendo las penas del purgatorio. Nicolás le hizo ver cómo, a pesar de su voluntad, no podía darle gusto, pues esa semana estaba encargado de celebrar por la comunidad. El compañero, entonces, le hizo ver el purgatorio: una inmensa llanada repleta de individuos de toda condición, edad y estado, que se retorcían en un mar de fuego. Conmocionado por la visión, Nicolás refirió al superior lo ocurrido y le pidió dispensa de la misa conventual. Obtenido el permiso, la semana siguiente se aplicó con oraciones y penitencias a interceder por los difuntos. A los siete días, se le apareció de nuevo el religioso, ahora resplandeciente de gozo y de gloria, para mostrarle la eficacia de sus súplicas y agradecerle la caridad.¹⁰⁹



Il. 2.012 Anónimo. Imagen de ánimas. Iglesia de san Agustín. Puebla, Pue.¹¹⁰

Esta talla en madera con encarnación de pulimento es una de las pocas obras antiguas que se conservan del otrora rico tesoro artístico que caracterizaba a san Agustín. La devoción a las ánimas del purgatorio y el culto a quienes intercedían por ellas, como san Nicolás Tolentino, fueron muy populares en la Nueva España.

¹⁰⁹ Panedas, *San Nicolás...*, *op. cit.*, p. 12.

¹¹⁰ Foto: Lucero Enríquez.



II. 2.013 Anónimo. *San Nicolás Tolentino haciendo penitencia*¹¹¹

En esta representación del santo podemos apreciar los atributos con que se le suele caracterizar; cada uno de ellos referido a su persona o a alguno de los prodigios que evidenciaron, a los ojos de los hombres, su santidad en vida: hábito estrellado, torso desnudo, autoflagelación, libro abierto, perdiz en el plato, ánimas del purgatorio. Las cintas características del hábito agustino que el Niño dios ofrece a san Agustín pueden tomarse en dos acepciones: como instrumento de disciplina corporal y como ayuda para sacar a las almas del purgatorio. El libro abierto representa la fiel observancia que hacía el santo de la regla agustina y por lo que también era modelo a seguir dentro de la orden.

Considero que el carácter polifacético de su santidad combinado con sus rasgos de carácter son factores que subyacen tanto en su popularidad como en la dualidad de sus perfiles religiosos y en la multiplicidad de sus atributos. De sus advocaciones, son la protección a enfermos y las cualidades taumaturgas del santo las que más interesan a los fines de esta tesis. La leyenda y los datos biográficos se entrelazan para sustentarlas:

¹¹¹ *Arte y Mística...*, *op. cit.*, p. 199.

Sabemos que nunca tuvo buena salud; los testigos hablan de fiebres, gota, llagas varicosas [...] que le atormentaban y él soportaba con la sonrisa en los labios [...] los últimos años de su vida, sobre todo, debió guardar cama con frecuencia [...] Cuenta su biógrafo que cuando, en cierta ocasión, Nicolás yacía muy enfermo, al borde de la muerte, por inspiración divina pidió como medicina un trozo de pan de limosna empapado en agua. Una vez probado el pan, el enfermo sanó de repente. [...] La fe sencilla y honda del pueblo llano ha imitado este gesto durante siglos. Todavía ahora, en todo el mundo, se bendicen y distribuyen los panecillos de san Nicolás el día de su fiesta; y los fieles buscan en el recuerdo del Santo la protección divina.¹¹²



Il. 2.014 Anónimo. Retablo de san Nicolás Tolentino. Detalle. Iglesia de san Agustín. Oaxaca, Oax.¹¹³

La Virgen María, embarazada, acompañada por María Magdalena, portadora del ánfora de ungüentos que la caracteriza, y santa Catalina de Siena, identificada por la testa coronada y la espada, ofrece al moribundo san Nicolás Tolentino el pan sanador que dará pie a la leyenda de las cualidades taumatúrgicas de los “panecillos de san Nicolás”.

¹¹² Panedas, *San Nicolás...*, *op. cit.*, p. 8.

¹¹³ Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

Murió el 10 de septiembre de 1305 y fue canonizado en 1446.¹¹⁴

Tenemos, pues, un santo practicante del sacrificio corporal y la abstinencia, dadivoso, predicador, bondadoso, patrono de los agonizantes y de las almas del purgatorio, protector contra la peste y la fiebre, sanador de enfermos y alivio de mujeres en parto –para lo cual “en los conventos se distribuía el pan de san Nicolás que había que comer mojado en un vaso de agua”– ...¹¹⁵ Además y por si fuera poco, convertido en protector contra los temblores en la Puebla del siglo XVII, siguiendo el ejemplo de la ciudad de México. De este santo, “cuya devoción es tan grande y en todo género de gente de esta ciudad como lo muestran los milagros y maravillas que cada día se experimentan”,¹¹⁶ Panedas ofrece un retrato hablado sumamente atrayente para una sociedad como la novohispana. Al sumar biografía y leyenda, lo pinta como: “niño grande, afable, humano, obediente, humilde, ingenuo y tímido, el hijo más grande de san Agustín” y concluye: “El Santo de Tolentino es popular porque se preocupa del pueblo, está hecho al trato de tú por tú con los humildes, hace propias las alegrías y penurias cotidianas de la gente.”¹¹⁷ ¿Qué más se le puede pedir a un santo?

2.1.5 El trasfondo

Si recordamos que en el año de 1654, la devoción a ese santo era ya, según el prior del convento que promovió el patronazgo, “tan grande y en todo género de gente de esta ciudad como lo muestran los milagros y maravillas que cada día se experimentan”,¹¹⁸ cabe suponer que antes del 7 de febrero de 1654 una de las diez capillas de la iglesia habría estado dedicada a san

¹¹⁴ Esta tardía santificación, a pesar de los mucho milagros, la atribuye Butler al traslado del papado a Aviñon, la inestabilidad y los problemas que enfrentó la iglesia de Roma a raíz de este hecho y, como una de las muchas consecuencias, la postergación de un proceso como el que conlleva una canonización.

¹¹⁵ Réau, *Iconografía del...*, *op. cit.*, tomo 2, vol. 4, pp. 442-443.

¹¹⁶ AHMP, Actas de cabildo, libro 23, f. 268v.

¹¹⁷ Panedas, *San Nicolás...*, *op. cit.*, p. 9.

¹¹⁸ AHMP, Actas de cabildo, libro 23, f. 268.

Nicolás Tolentino, también llamado san Nicolás penitente y, como hemos visto, uno de los principales santos agustinos. Y que por ello se adorara como objeto de culto la “muy bella y milagrosa [imagen] de San Nicolás Tolentino” en su propia capilla desde la primera consagración de la iglesia.

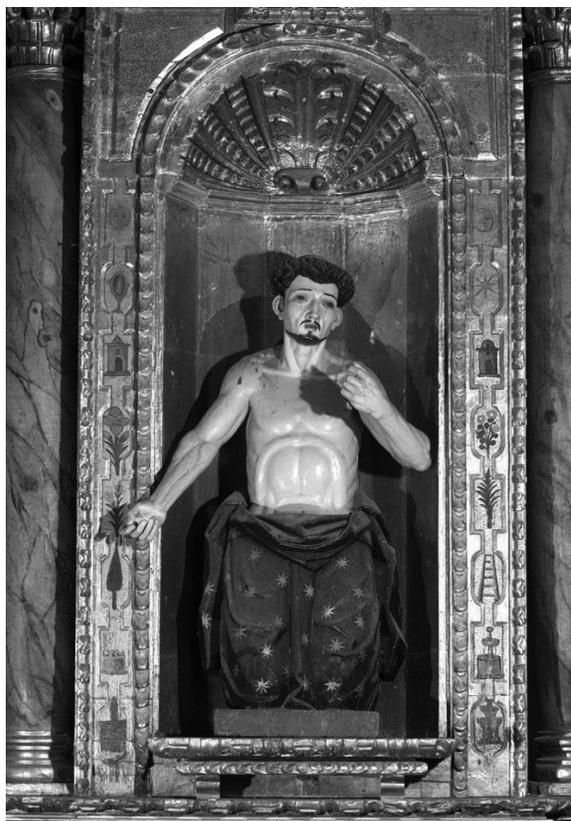


II. 2.015 Capilla de santa Rita de Casia. Iglesia de san Agustín. Puebla, Pue.¹¹⁹

“ [...] la tercera descendiendo por el lado del Evangelio”, la misma donde en el año de 1779 “le hizo su cofradía [...] un nuevo retablo tallado y dorado a la moderna” y donde “está erigida una antigua y famosa cofradía [...]”¹²⁰ Hoy, sin retablo, con los muros desnudos, esa capilla está dedicada a venerar la imagen de santa Rita de Casia.

¹¹⁹ Foto: Lucero Enríquez.

¹²⁰ Fernández de Echeverría, *Historia de la..., op. cit.*, p. 342.



II. 2.016 Anónimo. Retablo de san Nicolás Tolentino. Sotocoro. Iglesia de san Francisco. Tlaxcala, Tlax.¹²¹

De fines del siglo XVII, data probablemente esta talla a la que le han sido sustraídos sus atributos penitenciales. Muestra un san Nicolás Tolentino que mueve a compasión. Es posible que talla y retablo hayan ornamentado la capilla de una cofradía, tal y como describe Fernández de Echeverría y Veytia que fue el caso de la iglesia de san Agustín, en la ciudad de Puebla.

Ahora bien, a la luz de consideraciones de diverso tipo que desglosaré someramente, es posible poner en duda el que la fundación de la cofradía tuviera lugar justamente el 7 de febrero de 1653 como lo afirma Zerón Zapata. Veamos.

En párrafos anteriores referí que el 26 de agosto de 1612 se puso en servicio la iglesia de Nuestra Señora de Gracia o de la Encarnación (San Agustín)¹²² –aun cuando se encontraba inconclusa–. Es probable que desde esa primera dedicación, el espacio que ocuparía la tercera

¹²¹ IIE -LDOA. Foto: Eumelia Hernández.

¹²² Merlo, *Las iglesias de...*, *op. cit.*, tomo I, p. 151.

capilla del lado del evangelio –mencionada por Echeverría y Veytia– hubiese ya estado dedicada al culto a san Nicolás Tolentino.

Si atendemos a lo que Marialba Pastor señala en relación con las congregaciones,¹²³ se podría suponer que para estimular el culto al santo y hacerse de recursos para la recién fundada iglesia, los frailes agustinos habrían promovido la formación, no de una sino de varias congregaciones, esto es, de “familia[s] armónica[s] de varones cuya función central [era] ganar la mayor cantidad posible de almas y con ello la propia salvación”¹²⁴ con la ayuda del santo patrono.

Los frailes instituían el culto a los santos como protectores de la comunidad y sus mediadores ante Dios. “A cambio de defenderlos del mal, atender la espiritualidad y preparar el alma de los legos para la salvación, las religiones han exigido su sostenimiento económico”.¹²⁵ El culto al santo era una de las maneras que tenía la Iglesia de allegarse recursos económicos y dar esplendor al culto, por lo que lo propiciaba y fomentaba. “La espiritualidad de las cofradías se cifraba no sólo en el culto de un santo patrón, sino más firmemente, en mi opinión, en la economía de la salvación eterna.”¹²⁶ Debía de apearse a tradiciones a fin de asegurar “su perpetuación así como la reproducción material y espiritual de la colectividad que lo honra. Las empresas encargadas de la recepción y administración del capital del santo fueron las cofradías”.¹²⁷

Para el clero esos cuerpos [cofradías] constituyeron empresas que, acogidas al derecho canónico, eran capaces de convertir los bienes

¹²³ Marialba Pastor, *Cuerpos sociales, cuerpos sacrificiales*, México, FCE-UNAM, 2004, pp. 89-90.

¹²⁴ *Idem.*

¹²⁵ *Ibid.*, p. 129. En su nota al pie núm. 5 la autora hace referencia a Max Weber: *Economía y Sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*, México, FCE, 1997.

¹²⁶ Asunción Lavrin, “Cofradías novohispanas: economías material y espiritual”, en *Cofradías, capellanías y obras pías en la América Colonial*, Ma. del Pilar Martínez López-Cano, Gisela Von Wobeser y Juan Guillermo Muñoz (coords.), México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, (Serie Historia Novohispana, núm. 61), 1998, pp. 49-64, p. 49.

¹²⁷ Pastor, *Cuerpos sociales...*, *op. cit.*, p. 131.

profanos y seculares en bienes sagrados y eclesiásticos. [En tanto cuerpo social] requerían licencia del Consejo de Indias y autorización del prelado eclesiástico para su fundación.¹²⁸

La sociedad novohispana era una sociedad estamental y corporativa. El imperio español, a diferencia de otros países europeos en el transcurso del siglo XVI, no buscó la separación de lo profano y lo religioso, de lo individual y lo colectivo, de lo temporal y lo espiritual. Al contrario, como paladín de la contrarreforma y depositario de la misión divina de evangelizar las tierras americanas, el imperio español pretendió unificar religión y política, iglesia y estado, gobierno y fe, todo dentro de un gran cuerpo cuya cabeza eran el emperador investido del real patronazgo y la Iglesia, acotada por ese mismo real patronazgo. Daba sustento y legitimidad a esa concepción el principio de teología política según el cual Cristo gobernaba al mundo como emperador y sacerdote, cabeza de un cuerpo místico¹²⁹ del cual todos formaban parte, siendo papas, emperadores y reyes sus vicarios, reproduciéndose en todas las estructuras ese principio constitutivo de jerarquía inamovible.¹³⁰ El individuo no se concebía a sí mismo ni se le permitía concebirse como ente aislado. Debía forma parte de alguno de los cuerpos reunidos en torno al gran cuerpo unificador del imperio español, católico romano. En estos cuerpos mayores o menores, civiles o religiosos, de españoles, indios o castas, cada uno con funciones específicas que realizar dentro del gran cuerpo, “prevalcieron relaciones más o menos tensas de dominación-sumisión y de autoridad-servidumbre en las que la lealtad y la obediencia al rey y al papa, al señor y al cura, o al cacique y al fraile, fueron exigidas a cambio de protección y salvación.”¹³¹

¹²⁸ *Ibid.*, p. 129. Como lo podemos ver con la cofradía que nos ocupa, la preceptiva no siempre se cumplió, lo que generó anarquía y un aumento de cofradías fuera del control de las autoridades virreinales.

¹²⁹ Ernst Hartwig Kantorowicz, *The King's two bodies. A study in mediaeval political theology*, Ney Jersey, Princenton University, 1957, pp. 193-232.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 302-313 y Brading, *Orbe...*, *op. cit.*, pp. 100, 240.

¹³¹ *Ibid.*, p. 17.

Los frailes promovieron la creación de congregaciones y cofradías, ligadas a iglesias y conventos, con la finalidad “de afianzar el catolicismo y de brindar asistencia material y espiritual a sus miembros, especialmente a la hora de su muerte.”¹³²

En la vida del hombre novohispano, la muerte y la incertidumbre de alcanzar un buen destino al llegar ésta constituían un poderoso motor de su actuar cotidiano. Pero la posibilidad de salvarse, condenarse o ir al purgatorio dependía no solamente de su forma de vivir sino de la manera en que se preparara para la hora de su muerte y de lo que sus deudos pudieran hacer una vez que ya no se encontrase en este mundo y siempre y cuando estuviese en el purgatorio. La pertenencia a una cofradía, constituida para la honra de un santo, solucionaba dos problemas del hombre novohispano: pertenecer a un cuerpo social y tener amparo material y espiritual durante la vida, a la hora de la muerte y después de ésta.

Con la mediación del santo, los hombres y las mujeres aminoraron el miedo a las epidemias y catástrofes y a confrontarse solos con Dios. Durante la vida y a la hora de la muerte, además de cuidarlos y auxiliarlos para lograr la salvación, el santo les permitió estar acompañados de amigos, familiares y hermanos. [...] ¹³³

Además de esa asistencia espiritual, había también una de índole material. Los gastos originados por la defunción, tales como mortaja, ataúd, entierro y misa, podían ser parcial o totalmente pagados por la cofradía a la que se perteneciera. Misas y oraciones en memoria del difunto necesitaban réplicas periódicas con el fin de ayudarlo a salir pronto del purgatorio. ¹³⁴ En

¹³² Gisela Von Wobeser, *Vida eterna y preocupaciones terrenales. Las capellanías de misas en la Nueva España, 1600-1821*, 2ª edición, México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, (Serie Historia Novohispana, núm. 64), 2005, p. 103.

¹³³ Pastor, *Cuerpos sociales...*, *op. cit.*, p. 128.

¹³⁴ La noción de purgatorio empezó a gestarse en el siglo XIII como aceptación tácita de que sólo los santos podían ir al cielo directamente después de la muerte y como rechazo a la condenación infernal como única segunda opción: “Tardó varios siglos en madurar y se consolidó a finales del siglo XVI, al ser aceptada [la noción de purgatorio] como uno de los principales postulados del Concilio de Trento y una de las piedras angulares de la Contrarreforma.”: Wobeser, *Vida eterna...*, *op. cit.*, p. 98, nota núm. 15.

la Nueva España, floreció esta idea a partir de la creencia de que prácticamente nadie, excepto los santos, se salvaba de pasar por ahí. Esta creencia generaba, por un lado, y por otro reforzaba, una iconografía en la que se representaba en el purgatorio “la inclusión de niños pequeños y de altos jerarcas de la Iglesia católica”,¹³⁵ y dio lugar a una devoción particular que se extendió rápidamente en el siglo XVII: la devoción a las ánimas del purgatorio, “encaminada a lograr la salvación de las almas [...] de ese lugar de penitencia.”¹³⁶



Il. 2.017 Cristóbal de Villalpando. *Cuadro de ánimas*¹³⁷

La inclusión de niños pequeños en la representación del purgatorio es excepcional.¹³⁸

Participar o pagar por el rezo de misas, hacer oraciones y realizar ciertos actos como besar crucifijos y reliquias, traían aparejadas las famosas indulgencias, una especie de pago en abonos certificado por los papas,¹³⁹ que servía para acortar el tiempo de sufrimiento de nuestros seres queridos, o no tan queridos e incluso ignotos pero que sufrían por igual en aquella especie de infierno blando y finito, mas de duración incierta, que era el purgatorio; aunque también podían

¹³⁵ *Ibid.*, p. 99.

¹³⁶ *Idem.*

¹³⁷ *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714*, México, Fomento Cultural Banamex, A.C., Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, Grupo Modelo S.A de C.V., Conaculta, 1997, p. 323.

¹³⁸ Agradezco a Rogelio Ruiz Gomar este comentario.

¹³⁹ Es notable el detallado recuento que hace Fernández de Echeverría y Veytia, por ejemplo, de los instrumentos legales que certificaban la cantidad y calidad de indulgencias otorgadas a algunas imágenes de la iglesia del convento de san Agustín. Entre ellas destaca, justamente, las concedidas a una imagen de “Nuestra Señora de la Asunción” colocada en un “altar de Anima”, Fernández de Echeverría, *Historia...*, *op. cit.*, p. 339.

ser tomadas como pagos por adelantado de la propia redención. De hecho, “en todos los conventos agustinos había una cofradía de ánimas, que también recibía el nombre de “cofradía de la cinta.”¹⁴⁰ Rubial dice al respecto que los agustinos “organizaban cofradías y hermandades para incrementar la fraternidad y la devoción entre los vecinos, para realizar obras de interés social y para dar lucimiento a las fiestas religiosas.”¹⁴¹ Como lo mencioné en el apartado 2.1.3, si algo caracteriza a las iglesias agustinas es la planta de tres naves, dos de las cuales están construidas de tal manera que permiten su división en capillas independientes capaces de albergar, cada una de ellas, a los notables de una cofradía, congregados en las grandes ocasiones para rendir culto a su santo patrono. A la manera de las catedrales.

Las anteriores consideraciones me llevaron a deducir que la cofradía de san Nicolás Tolentino de Puebla estaba en funciones mucho antes del 7 de febrero de 1653, fecha “oficial” de su fundación según Zerón Zapata.

2.1.6 Los vínculos

La hermandad que se da por lazos de índole distinta al parentesco sanguíneo obedece a razones espirituales, materiales o ambas. Florece cuando se comparten ideales, intereses, objetivos o razones suficientes para hermanarse en forma voluntaria. Los miembros de una hermandad crean vínculos de ayuda y solidaridad entre ellos. Establecen rituales y determinan símbolos que les proporcionan identidad como grupo y sentido de pertenencia. Comparten códigos de comportamiento y presentan un frente unido contra cualquier amenaza, sea al grupo o a uno de sus miembros. Una hermandad con esas características sería, por definición, democrática y por tanto, impensable en una sociedad jerárquica, autoritaria y estamental. El ambiente predominante entre las elites de la Nueva España, después del concilio de Trento y en

¹⁴⁰ Wobeser, *Vida eterna...*, *op. cit.*, p. 104. Eran “de la cinta”, por ser el cinturón la parte del vestuario de esta orden que se usaba para tirar de ella y sacar al ánima sufriente como, por la misma razón, lo eran “del cordel” las instituidas en iglesias o conventos franciscanos.

¹⁴¹ Rubial, *El convento...*, *op. cit.*, p. 161.

plena contrarreforma, estaba lejos del humanismo evangelizador, inflamado de amor y caridad de que dieron muestras los primeros frailes evangelizadores. Estaba, en cambio, muy cercano a intereses materiales y afanes de poder y control. A la Iglesia, al gobierno virreinal y a la naciente oligarquía novohispana ciertamente les interesaba que los individuos estuviesen agrupados... para controlarlos mejor.¹⁴² La estructura piramidal del cuerpo imperial se reproducía en los cuerpos sociales que lo componían. “En el proceso de refundación [de la sociedad novohispana, a finales del siglo XVI y principios del XVII], la organización de la sociedad en forma corporativa será una estrategia básica compartida por la Iglesia y el Estado, bien aceptada por las elites y el resto de los grupos sociales.”¹⁴³

Las hermandades novohispanas del régimen –como lo es una cofradía– tan pronto eran fomentadas como prohibidas, porque en la solidaridad de sus miembros subyacía un sentimiento de igualdad. Como grupo, representaban una amenaza latente en cuanto que la toma de conciencia ante ciertos problemas y la defensa de los propios intereses podían llegar a confrontar al grupo con la autoridad, fuera civil o religiosa. De hecho, eso lo veremos con claridad en los avatares que enfrentó la cofradía de san Nicolás Tolentino de Puebla. Su tipo *sui generis*, el germen de su transformación y las causas de su finiquito se originaron, en mi opinión, en la polifacética personalidad y santidad del venerable patrono: salud precaria y curaciones milagrosas, entre otras. Al respecto, hay dos factores que estimo se encuentran en el origen de lo que llegaría a ser la farmacia de la cofradía y la vinculación de ésta con los boticarios. Por un lado, los remedios medicinales que se proporcionaban en el convento –de los que hablaré un poco más adelante– y, por otro, en el piadoso y caritativo reparto anual de panecillos de san Nicolás a los que se atribuía dones taumatúrgicos.

¹⁴² Marialba Pastor, “La organización corporativa de la sociedad novohispana”, en Marialba Pastor y Alicia Mayer (coords.), *Formaciones religiosas en la América colonial*, México, Facultad de Filosofía y Letras-Dirección General de Asuntos del Personal Académico- UNAM, (Colección Seminarios), 2000, pp. 81-140.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 95.

Parte de la dificultad que hay en clasificar o tipificar una cofradía¹⁴⁴ se origina en la evolución y cambios que se daban al interior de este tipo de cuerpos sociales representativos de la religiosidad local. He deducido e inferido aquellos que a mi entender se dieron en la cofradía de san Nicolás Tolentino de Puebla a partir de una muy escasa documentación y una sola referencia bibliográfica específica. Para la clasificación que he hecho, me he basado en los criterios de Miguel Luis López Muñoz,¹⁴⁵ atendiendo a las actividades que desarrolló y los fines que persiguió la cofradía a lo largo de su existencia. No resultó sencilla de hacer visto que tanto unas como otros se modificaron con el paso del tiempo. Las he tipificado según las variantes del actuar de sus miembros frente a sí mismos, frente a la autoridad y frente a la sociedad a la que pertenecía y están resumidas en el cuadro incluido en 2.1

- **Cofradía piadosa, constructora y caritativa: 15...-1629**

Ante el vacío documental, resulta imposible saber si la idea de crear la hermandad, congregación o cofradía que nos ocupa provino de laicos o de regulares pero, al igual que sus congéneres hispanas, habría sido fruto de la iniciativa de “individuos ligados íntimamente a la sociedad”, manifestación de la “religión local” y parte de la “geografía sagrada”, tanto de Puebla como de la orden agustina.¹⁴⁶ Podría ser que se tratase de una cofradía y que se hubiese formalizado a raíz de la primera dedicación del templo en 1612 pero, en ese caso, habría funcionado, de facto, desde antes. Me baso en tres consideraciones. Primera: las cofradías ayudaban a recabar limosnas para la orden y a terminar de construir –mediante retablos y otros recursos–, ornamentar y mantener con cirios y lámparas votivas las capillas dedicadas a sus santos patronos. Segunda: el pago por la celebración de misas de difuntos y aniversarios luctuosos era una de las maneras en que una orden se allegaba sustanciosos recursos económicos;

¹⁴⁴ William J. Callahan, “Las cofradías y hermandades de España y su papel social y religioso dentro de una sociedad de estamentos”, en *Cofradías, capellanías y obras.... op. cit.*, pp. 38-40.

¹⁴⁵ Referidos por Callahan, *ibid.*, p. 40.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 41.

las cofradías eran las intermediarias encargadas de recaudar y administrar los bienes que los cofrades y sus herederos daban para ese fin. Tercera: las cofradías “con sus procesiones y con sus variadas prácticas de devoción hacían que durara y diera frutos la suntuosidad de las solemnidades litúrgicas.”¹⁴⁷ Mediante las procesiones, de hecho, se visualizaban las corporaciones.

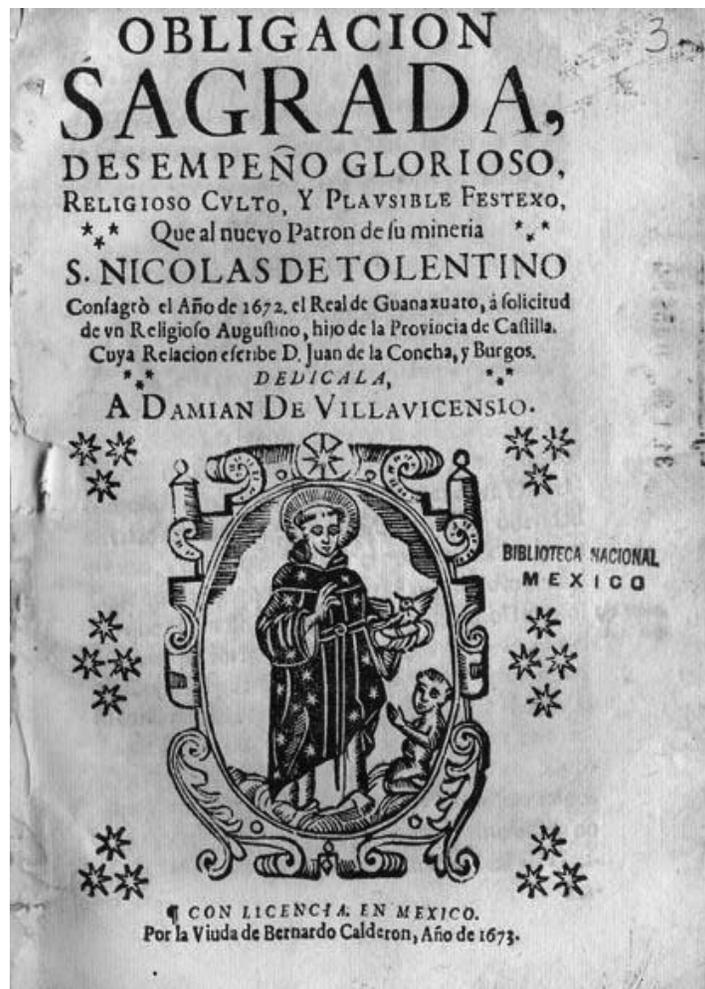
En ese orden de ideas, es dable suponer que desde los inicios de la construcción definitiva del conjunto conventual se habría integrado una cofradía con la triple finalidad de recabar fondos para su construcción, establecer y fomentar el culto a san Nicolás Tolentino y repartir los panecillos milagrosos a los devotos del santo. Para reforzar esta hipótesis, he tomado en consideración lo que afirma Grijalva,¹⁴⁸ en el sentido de que todos los conventos agustinos tenían dos cofradías, una de ánimas del purgatorio y otra de Nuestra Señora [de la Consolación]. Si no olvidamos que san Nicolás Tolentino era el santo agustino patrono de las ánimas del purgatorio y que ese culto lo fomentó la iglesia católica después de concluido el concilio de Trento en 1563, cabe suponer que su cofradía en el convento de Puebla se habría constituido desde las épocas más tempranas de la existencia de ese conjunto conventual y hubiese estado vinculada a ambos, culto y convento. Una segunda hipótesis plantearía los mismos presupuestos pero diferiría en cuanto que la cofradía del santo hubiese sido independiente de la de ánimas.¹⁴⁹ En ese sentido, es ilustrativo lo que dice la *Obligación sagrada* en cuanto a la institución del patronazgo de san Nicolás Tolentino en el Real de Guanajuato:

¹⁴⁷ Robert Ricard, *La conquista espiritual de México. Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de la órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*, 4ª reimpresión, México, FCE, 1995, p. 290.

¹⁴⁸ “En todos los conventos hay cofradías de las Ánimas del Purgatorio, cantando una misa los lunes por todos los difuntos, y otra de nuestra Señora, cantando todos los sábados otra misa por los vivos.” Véase Grijalva; *Crónica de la...*, *op. cit.*, libro II, p. 161. Véase también Ricard, *La conquista...*, *op. cit.*, pp. 289-290 y Luis Weckmann, *La herencia medieval de México*, 1ª reimpresión, México, El Colegio de México-FCE, 1996, pp. 388-389. En las leyes de Indias se estableció que “los lunes [...] [las misas] por las ánimas del purgatorio, se hayan de decir cantadas [...]”, *Recopilación...*, *op. cit.*, libro I, título II, ley XII, p. 8.

¹⁴⁹ Según Fernández de Echeverría y Veytia, ya “en un altar al lado del Evangelio en la primitiva iglesia” había una imagen de Nuestra Señora de la Asunción a los que se habían aplicado los privilegios e indulgencias de un altar de Ánimas, otorgados por Clemente VIII en un breve de fecha 21 de diciembre de 1591: Fernández de Echeverría, *Historia de la...*, *op. cit.*, p. 339.

Y así viendo, que aunque estaba venerado Nicolás le faltaba unión de los devotos [que es el fundamento de la permanencia], para que fuese estable su culto, fue la primera empresa que se le erigiese cofradía [en el Real de Guanajuato], y que en los otros dos beneficios de dicho Real, ya que no había posibilidad de ella, que se le diese por titular a la cofradía de las ánimas.¹⁵⁰



II. 2.018 Carátula de la relación del patronazgo de san Nicolás Tolentino en el Real de Guanajuato¹⁵¹

¹⁵⁰ Juan de la Concha y Burgo, *Obligación sagrada, desempeño glorioso, religios culto, y plausible festexo que al patron de su mineria S. Nicolas Tolentino consagro el año de 1672, el real de Guanaxuato, a solicitud de un religioso agustino, hijo de la provincia de Castilla*, México, Por la viuda de Bernardo Calderón, 1673, pp. 1-1v.

¹⁵¹ Biblioteca Nacional. Fondo Reservado. Foto: Silvia Salgado: Concha y Burgo, *Obligación sagrada...*, op. cit.

Patrono de parturientas y enfermos, protector contra terremotos y pestes, auxilio de mineros, intermediario para las ánimas del purgatorio, ¿qué más se le puede pedir a un santo?

En cualquier caso, hermandad, congregación o cofradía, todo indica que la de san Nicolás Tolentino de Puebla se instituyó sin las complejas y prolijas formalidades a que hubiese estado obligada,¹⁵² a juzgar por la única referencia documental que he encontrado de sus orígenes y que señala: “se estableció sin la real facultad y solemnidades que requiere la Ley de Indias”.¹⁵³

En el caso de la iglesia y convento de san Agustín en México, Rubial escribe sobre tres cofradías que ahí tuvieron su sede, la primera de las cuales se creó en 1537 para ayudar, primero, al sostenimiento de un colegio vecino al convento y, posteriormente, para remediar las necesidades de los pobres y huérfanas.”¹⁵⁴ Esta cofradía habría dado el nombre a la provincia – Santísimo Nombre de Jesús– y habría tenido al menos dos constituciones –en 1537 y 1560–, probablemente obedeciendo a la modificación de sus actividades. Los cofrades de ella fueron “admitidos por hermanos de la orden y se les hizo participar de los ayunos, buenas obras, sufragios e indulgencias.”¹⁵⁵ Según este mismo autor, la cofradía de la cinta de san Agustín y de Nuestra Señora de la Consolación se fundó en 1589 y agrupaba a lo más selecto de las autoridades virreinales (los dos cabildos, las dos audiencias, toda la nobleza del reino...).¹⁵⁶

¹⁵² Al respecto, es ilustrativa la ley IX, título IV, del libro I de la Recopilación de las Leyes de Indias. En ella se ve con claridad el proceso jurídico que las agrupaciones debían seguir para poder funcionar como parte del gran cuerpo social al que pertenecían, como en el caso de Lima: “Porque los hermanos del hospital de santa Ana de la ciudad de los Reyes fundaron una hermandad en él, con la advocación de esta gloriosa santa, que tuviese a su cargo el gobierno, administración y hospitalidad, en la forma que lo hacen los hermanos del hospital de san Andrés de la dicha ciudad, y por nuestra Real Audiencia, teniendo el gobierno de las provincias del Perú, se les concedieron las preeminencias y exenciones de que gozan los hermanos del hospital de san Andrés, en cuya razón despachó su carta y provisión, y les dió facultad para que pudiesen hacer ordenanzas para el buen gobierno de la hermandad, y en esta conformidad las hicieron y presentaron ante nuestro virrey del Perú, que las aprobó y mandó ejecutar, con las declaraciones contenidas en algunos capítulos de ellas. Por la presente confirmamos y aprobamos la fundación de la hermandad, preeminencias y ordenanzas de ella, según y como están aprobadas., *Recopilación...*, *op. cit.*, libro I, título IV, ley IX, p. 17.

¹⁵³ AGN, Cofradías y Archicofradías, vol. 15, exp. 9. f. 301.

¹⁵⁴ Rubial, *El convento...*, *op. cit.*, p. 163.

¹⁵⁵ *Idem.*

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 164.

En atención a todo lo antes referido, en Puebla, la construcción y ornamentación de la capilla de san Nicolás Tolentino de la iglesia de san Agustín pudo haber estado bajo la responsabilidad de su cofradía y los gastos de edificación, ornamentación y funcionamiento –parcial o totalmente– sufragados por ésta. Así, para la segunda dedicación del templo en 1629, la capilla habría estado terminada y ajuareada y su cofradía en pleno florecimiento. En ese sentido, el establecimiento, fomento y esplendor del culto al santo habría crecido en paralelo a la construcción del convento. De esta forma, podemos considerar a la cofradía en esta primera etapa como una hermandad constructora y piadosa, según la clasificación que emplea López Muñoz,¹⁵⁷ cuyas actividades, posiblemente, no se restringieron a las relacionadas con la construcción y el culto.

Como cada convento era una “unidad socio-jurídica, formada por una comunidad humana económicamente autónoma, que habitaba bajo el mismo techo, unida por una espiritualidad y regida por un prior”,¹⁵⁸ lo que aconteciera dentro de un convento era responsabilidad única de su prior. Entre otras cosas, “el trabajo pastoral con los fieles”¹⁵⁹ y, en el caso que nos ocupa, el cómo manejar la enfermería del convento y los recursos medicinales, por ejemplo.

Aún cuando no hay evidencias ni arqueológicas ni bibliográficas de que en el convento de Puebla hubiese habido una enfermería, sin duda dispondría de una, al igual que el de México¹⁶⁰ ya que, como he apuntado líneas arriba, era una “gran casa urbana” con una población que desde una época tan temprana como 1595 contaba con 60 religiosos.¹⁶¹

¹⁵⁷ Callahan, *Las cofradías...*, *op. cit.*, p. 40.

¹⁵⁸ Rubial, *Una monarquía criolla...*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁵⁹ *Idem.*

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 130. Véase también Rubial, *El convento...*, *op. cit.*: “la casa central de México era la enfermería mayor”, p. 159.

¹⁶¹ *Ibid.*, Cuadro XI, p. 283.

Y no sólo de enfermería sino, muy probablemente, también de un huerto terapéutico.¹⁶² La siguiente cita, si bien trata de monasterios benedictinos, no me parece fuera de lugar su aplicación a conventos de otras órdenes:

[Las farmacias] estaban situadas cerca de la portería de los monasterios, pero dentro de la clausura. Las medicinas se servían a través de una puerta enrejada, para que de esta manera ni la gente pudiera entrar en la botica, ni el monje boticario tuviera que salir de la clausura para despachar las recetas. Cada farmacia estaba dividida en: botica, donde estaba la cajonera para guardara las hierbas medicinales y los anaqueles para colocar el botamen, el cual generalmente tenía el escudo del monasterio en cada uno de los tarros. Y rebotica donde había los hornillos y prensas, alambiques, etc. Junto a la botica había un jardín botánico, donde se cultivaban las plantas más diversas que eran la base de la farmacopea de la época. Había también plantas exóticas y frutales e incluso viborero, una lagartera y un estanque con sanguijuelas. Cada farmacia tenía también su biblioteca de consulta [...]¹⁶³

Dentro de esta línea de pensamiento, es dable suponer que los devotos de san Nicolás no sólo distribuían anualmente los panecillos “milagrosos” en conmemoración del santo patrono sino que procuraban dotar a la enfermería y botica anexa con algunos productos medicinales, dada la relación del santo patrono con enfermedades y curaciones. Y que precisamente fuesen ellos y no otros quienes lo hiciesen como un distintivo, fuente de preeminencia y poder sobre

¹⁶² En el convento agustino de Tiripitío, los frailes “hicieron en el patio un ameno jardín, con muchos arriates poblados de yerbas salutíferas o de vistosas rosas...”, Matías Escobar, O.S.A., *Americana Thebaida, Vitas patrum de los religiosos heremitas de N.P. San Agustín de la Provincia de San Nicolás Tolentino de Mechoacán*, 1ª. ed. Morelia, 1890, 2ª. ed. México, 1924, p. 159, citado por Ricard, *La conquista..., op. cit.*, p. 260.

¹⁶³ Ernesto Zaragoza, “Boticas benedictinas en España”, ponencia mecanografiada, referida y citada en Francisco Javier Puerto Sarmiento, *La ilusión quebrada. Botánica, sanidad y política científica en la España Ilustrada*, Madrid, Ediciones del Serbal-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, (Colección Libros del buen Andar), 1988, pp. 252, 290.

otras congregaciones asentadas en la misma iglesia. En ese sentido, quienes se congregaron –desde los orígenes del conjunto conventual– para contribuir a la construcción del complejo arquitectónico, rendir culto a san Nicolás y repartir los panes “milagrosos” el día de su fiesta, habrían constituido una hermandad, no sólo constructora y religiosa sino también caritativa. En este último supuesto, con muchas menos obligaciones que las de los juaninos en los hospitales pero, en cualquier caso, obligada a sujetarse a lo impuesto por las leyes de Indias a todas las agrupaciones, esto es, a constituirse “jurídicamente”.¹⁶⁴ Sin embargo, no cumplir con esa obligación formal –lo cual no era excepcional–, no impedía integrarse ni funcionar como hermandad o cofradía, siempre y cuando se contara con la venia de los frailes (en caso de que ellos mismos no fueran sus promotores).

De hecho, era una de las leyes de Indias, explícita, la que mandaba fundar hospitales con el fin de ejercitar la caridad cristiana.¹⁶⁵ En ese sentido, no sorprendería que los agustinos hubiesen instituido en su convento –además de la botica– si no un hospital, sí al menos un dispensario para pobres, dado que fundar hospitales, cuidar de la salud y asistir a los enfermos habían quedado como formas ejemplares de practicar la caridad en la Nueva España.

Para diferenciar el acto anual de la distribución de los panecillos de san Nicolás del famoso fraude de los “panecitos de santa Teresa” ocurrido entre 1648 y 1687 en la ciudad de

¹⁶⁴ Las leyes de Indias establecían: “Ordenamos y mandamos que en todas nuestras Indias, Islas y Tierra Firme del mar Océano, para fundar cofradías, juntas, colegios o cabildos de españoles, indios, negros, mulatos o otras personas de cualquier estado o calidad, aunque sea para cosas y fines espirituales, preceda licencia nuestra y autoridad del prelado eclesiástico, y habiendo hecho sus ordenanzas y estatutos, las presenten en nuestro real Consejo de las Indias, para que en él se vean y provea lo que convenga, y entre tanto no puedan usar ni usen de ellas; y si se confirmaren o aprobaren, no se puedan juntar ni hacer cabildo ni ayuntamiento, sino es estando presente alguno de nuestros ministros reales que por el virrey, presidente o gobernador fuere nombrado, y el prelado de la casa donde se juntaren.” Véase *Recopilación...*, *op. cit.*, libro I, título IV, ley XXV, p. 20. Los estatutos o constituciones se hacían a semejanza de los de una cofradía similar ya existente en España, según cada caso. Véase también Pastor, “La organización...”, en *Formaciones religiosas...*, *op. cit.*, p. 129, y Weckmann, *La herencia...*, *op. cit.*, p. 388.

¹⁶⁵ “Encargamos y mandamos a nuestros virreyes, audiencias y gobernadores, que con especial cuidado provean, que en todos los pueblos de españoles y indios de sus provincias y jurisdicciones, se funden hospitales donde sean curados los pobres enfermos y se ejercite la caridad cristiana.”, Véase *Recopilación...*, *op. cit.*, libro I, título IV, p. 13. Véase también Ricard, *La conquista...*, *op. cit.*, p. 262.

México,¹⁶⁶ son dignos de mención dos hechos que tienen que ver con los agustinos y su relación con la medicina en particular, y el conocimiento en general. Primero: el primer tratado que se conoce sobre anatomía y cirugía impreso en la América fue escrito por el agustino fray Agustín Farfán y publicado en 1579.¹⁶⁷ Segundo: la orden agustina desempeñó en esos años un papel de importancia en la consolidación académica de la Real y Pontificia Universidad. En consecuencia, me parece difícil que hubiesen permitido o alentado, dentro de sus instalaciones en Puebla, un acto falsario relacionado con la salud. La distribución de panecillos de san Nicolás era una tradición medieval europea que venía aparejada con el culto al santo. Por tanto, no me resulta extraño que los agustinos de Puebla permitieran a los hermanos de la cofradía de san Nicolás Tolentino repartir en sus instalaciones, una vez al año, los panecillos “milagrosos” como acto distintivo de esa agrupación. Dado el binomio enfermedad-curación, distintivo del santo patrono, me parece sustentable la hipótesis de que esa misma cofradía procurara proporcionar, a lo largo del año, recursos caseros, mejor dicho, conventuales, con fines terapéuticos, tales como infusiones y “yerbas salutíferas”,¹⁶⁸ si no es que realmente avituallar la botica del convento. Lo anterior se habría proporcionado intramuros, no sólo para los pobres del dispensario sino también para ayudar en sus enfermedades a quienes residían en el convento –sacerdotes, novicios y legos–, además de a los devotos del santo y otros asistentes a la iglesia agustina. En tratándose de panecillos milagrosos y recursos salutíferos, no podía haber distinción de clases sociales.

¹⁶⁶ Un falso milagro de “restitución milagrosa” de panecitos con la efigie de santa Teresa de Jesús que aconteció a lo largo de 40 años y en el que estuvieron involucrados fray Payo Enríquez de Rivera, arzobispo de México, la orden de los carmelitas descalzos, el convento de Regina Coeli, el deán de la catedral de México y su hermana, María de Poblete, entre los más importantes personajes.: véase Antonio Rubial, “La santa es una bellaca y nos hace muchas burlas. El caso de los panecitos de Santa Teresa en la sociedad novohispana del siglo XVII”, en *Estudios de Historia Novohispana*, núm. 24, Ma. Del Pilar Martínez López-Cano (ed.), México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, 2001.

¹⁶⁷ *Tractado breve de anathomia y chirurgia, y de algvnas enfermedades, que mas cof[m]munmente suelen hauer en esta Nueva España. / Compuesto por el muy Reuerendo padre Fray Agustín Farfán, Doctor de Medicina y Religioso de la Orden de Sant Augustin. Dirigido al muy Reuerendo padre Maestro Fray Martín Perea, Prouincial de la Dicha Orden de Sant Augustin, Mexico, en casa de Antonio Ricardo, 1579.*

¹⁶⁸ Escobar, *Americana Thebaida...*, *op. cit.*

Un dato me resultó muy notable desde el principio de la investigación y, casi al terminar ésta, me ayudó a descartar otra hipótesis que me era muy cara: suponer que la cofradía de san Nicolás Tolentino y los boticarios de Puebla llegaron a conformar un mismo cuerpo social. La información que tanto llamó mi atención fue la que refiere que en la misma iglesia del convento de san Agustín, enfrente de la capilla donde tenía su sede la cofradía de san Nicolás Tolentino, había otra, dedicada a una imagen de Cristo caído en tierra con la cruz auestas, venerada por “una congregación antigua de cirujanos, boticarios y médicos que en ella está erigida, la cual le hace una fiesta muy solemne en la Dominica Infraoctava de la Epifanía”.¹⁶⁹



II. 2.019 “Señor de las Maravillas”. Imagen reverenciada en la iglesia de san Agustín. Puebla, Pue.¹⁷⁰

El nombre no es el adecuado para esta talla en madera con encarnación de pulimento, de finales del siglo XVIII, que representa la primera caída de Cristo, pero así se conoce hoy en día a esta imagen antigua que probablemente sea la que refiere el historiador.

¹⁶⁹ Fernández de Echeverría, *Historia de la...*, *op. cit.*, p. 343. Salvo la información que proporciona el historiador, no dispongo de más datos de esta cofradía ni de indicio alguno que permita suponer alguna vinculación con la de san Nicolás Tolentino.

¹⁷⁰ Foto: Lucero Enríquez.

Primero: nada indica que esta cofradía hubiese tenido algo que ver con una botica relacionada con la iglesia y el convento agustino, cuando le sería un asunto enteramente pertinente. Segundo: en contraste, la botica siempre se menciona en relación con la cofradía de san Nicolás Tolentino, “sita en el convento de nuestro señor san Agustín”.¹⁷¹ Tercero: una cosa es patrocinar una botica y otra ejercer el arte de la farmacopea. Cuarto: el aspecto “medicinal” del quehacer de la cofradía debía haberse originado en las características de su santo patrón y no en el ejercicio de un arte como el de la farmacopea.

En consecuencia, las actividades relacionadas con la salud, aunadas a las derivadas de la construcción de los edificios y el desarrollo del culto al santo, le habrían dado a la de san Nicolás Tolentino su carácter de cofradía piadosa, constructora y caritativa, mas no gremial. En ese sentido, y tomando en cuenta las características de la orden agustina antes mencionadas, la cofradía habría estado integrada, desde sus orígenes, por miembros de las elites poblanas, no por individuos de las clases urbanas que vivían del producto de su trabajo, como los boticarios.

- **Cofradía piadosa y de servicio: 1629-1722**

Si de la primera etapa de la cofradía no hay documento ni referencia explícita, de la segunda etapa al menos tenemos, en las actas del cabildo poblano,¹⁷² la constancia de la elección de san Nicolás Tolentino como patrono votivo de la ciudad de Puebla. Sin embargo y a pesar de ello –de acuerdo con lo mencionado en párrafos antecedentes–, doy como año de inicio de esta segunda etapa el de 1629, cuando tiene lugar la segunda dedicación de la iglesia, y no el de la elección del santo como patrono votivo de la ciudad en 1653, si bien este hecho pudo haber dado pie a que la cofradía se formalizara, dándole un margen más amplio de acción al permitirle solicitar y administrar recursos para esas fiestas, vincularse con los seglares de ambos sexos y actuar tanto en el mundo secular como en el religioso. Las actividades del periodo anterior,

¹⁷¹ AGN, Cofradías y Archicofradías, vol. 15, exp. 9, f. 282.

¹⁷² AHMP, Actas de cabildo, libro 23, fs. 267-270.

excepto las constructivas, se habrían ido incrementando con los años hasta adquirir el carácter de un servicio comunitario que proporcionaba, intramuros, medicamentos a los enfermos. No dispongo de información ni documental ni bibliográfica al respecto.

- **Cofradía piadosa y mutualista: 1720-1791**

La tercera etapa inicia, en mi opinión, entre 1720 y 1722, años en que –según documentación disponible– se formalizó la erección de la botica¹⁷³ y de la cofradía,¹⁷⁴ respectivamente, y cuando probablemente se hicieron las constituciones “anteriores” a las de 1773, “no pudiendo de estos dos traslados [1722 y 1773] comprobarse el origen”.¹⁷⁵ Esta etapa llegaría hasta 1791; para documentarla disponemos de información indirecta a partir de fuentes relacionadas con la botica de la cofradía.

El cruce de los destinos de cofradía, botica y, por extensión, boticarios, se hace patente en las constituciones de la misma.¹⁷⁶ A continuación, presento un resumen de éstas en el que he empleado un ordenamiento y una terminología contemporáneos. Entre paréntesis he anotado el numeral correspondiente al artículo constitucional del texto original.

La cofradía

Nombre.- Cofradía de san Nicolás penitente [*sic*] (1).

Sede.- El convento de san Agustín de la ciudad de Puebla (1).

Objetivos

Rendir culto a Dios y al santo patrón (1) mediante:

- la celebración de las misas cantadas, pláticas y rogaciones con motivo de la fiesta patronal y su novenario (32);

¹⁷³ AGN, Cofradías y Archicofradías, vol. 15, exp. 9, 285v.

¹⁷⁴ *Ibid.*, f. 291.

¹⁷⁵ *Ibid.*, f. 305v.

¹⁷⁶ Incluyo, como anexo 2.1.6, el texto íntegro.

- los sermones doctrinales, procesiones y rogaciones los domingos de cuaresma (32);
 - las misas cantadas los primeros martes de cada mes, las misas particulares de ánimas, las semanales de renovación y la anual de aniversario de los fieles difuntos (32);
 - las gratificaciones al convento por la limpieza de la capilla de san Nicolás y el aceite para cuatro lámparas votivas (33);
 - el reparto anual de los panes benditos de san Nicolás (33).
- b) Proporcionar gastos funerarios (26, 27) a todos los cofrades.
- c) Proporcionar medicamentos a todos los cofrades (2) mediante la habilitación y sostenimiento de una botica (32), a cambio de una contribución, obligatoria y universal (2).
- d) Ejercer la caridad regalando medicamentos a pobres, reconocidos como tales por el médico firmante de la receta (30).

Los cofrades

Requisitos

- a) Estar sano, no tener más de 50 años ni sufrir epilepsia (31).
- b) Pagar cinco reales para quedar inscrito en el libro de la cofradía y acreditado mediante la expedición de una patente impresa y sellada [cédula o contrato] y de una solicitud de cobro a domicilio (29, 30).

Tipos de cofrades

“Perpetuados” y “sencillos”, éstos sin derecho a voz ni a voto (3). Sólo los perpetuados podían ser electores y elegibles para cargos directivos (3) y estaban exentos de la cuota extraordinaria de cuatro reales al inicio de la cuaresma (28)

pero tenían obligación de pedir limosna en esa temporada para adornar el altar del jueves santo (34).

Derechos

- a) Recibir todos los medicamentos que les fuesen debidamente recetados, después de transcurridos cuatro meses de su ingreso a la cofradía (20).
- b) Gozar de los sufragios de las misas de la cofradía (25).
- c) Contar con entierro gratuito en la bóveda de aquélla y una misa de ánima el martes siguiente a su fallecimiento (27), así como con seis pesos dos reales para mortaja, previa certificación, a cargo del cobrador, del fallecimiento del cofrade. Los deudos debían documentar la pertenencia del difunto a la cofradía y los pagos hechos (26).

Obligaciones

- a) Contribuir puntualmente con medio real semanario (equivalente a tres pesos de plata al año (2, 29, 30) y cuatro reales al inicio de la cuaresma (29, 30).
- b) Ser confiado, dócil y tranquilo (2).
- c) En caso de dificultades económicas, había un trato especial establecido (30).

Sanciones

- a) Por fraude (dar a terceros las medicinas): Exclusión inmediata del cofrade, cobro judicial de lo defraudado e inhabilitación definitiva, tanto del defraudador como de cualquier miembro de su familia (21).

Gobierno

La “junta”, la máxima autoridad de la cofradía, integrada por el padre protector,¹⁷⁷ dos mayordomos, seis rectores, el secretario, y el prosecretario –que había de ser el maestro administrador de la botica, “condición precisa e inalterable [...] [debido] al íntimo conocimiento

¹⁷⁷ Sin que se especifique, se deduce que era el prior del convento.

que le asiste, por su cargo, de todos los individuos y asuntos de la cofradía”¹⁷⁸ (13). La junta nombraba o removía al maestro boticario (14).

Elecciones

Anualmente, el 2 de febrero en la sacristía del convento, en presencia de las autoridades civiles, un notario y con permiso del obispo, se elegía o reelegía por mayoría de votos a los dos mayordomos y éstos a su vez nombraban a los doce rectores integrantes de la junta. El quórum requerido para junta capitular era de seis rectores (3). Todos los cargos eran susceptibles de reelección, salvo desempeño cuestionado. Sólo el prosecretario, que lo era por ser el maestro administrador de la botica, y mientras lo fuere, no era sujeto de elección (15).

Administración

Los mayordomos¹⁷⁹

Eran dos en igualdad de condiciones. En caso de negligencia de uno de ellos, se podía sustituir mediante nueva elección convocada por el otro mayordomo (8). Percibían cuatro reales por cada cofrade que se inscribía, por concepto de gastos administrativos y gratificación (29). Los dos nombran a los cobradores (4) y vigilaban su desempeño (7). Debían asistir semanalmente a la botica para acordar con el administrador y supervisar su buena marcha, alternándose en esta obligación (5). Además, semanalmente, junto con el administrador, debían controlar los ingresos y egresos, guardando los recursos en una arca de tres llaves (7). Periódicamente, debían revisar el informe contable del maestro administrador de la botica y presentarlo a la junta, citada para tal fin (9). A su vez, un mes antes de terminar su periodo, los mayordomos debían rendir a la junta cuentas documentadas y juramentadas “según es costumbre en todas las cofradías”¹⁸⁰ (10), las que serían revisadas y aprobadas, o adicionadas, por dos rectores nombrados por la misma junta

¹⁷⁸ AGN, Cofradías, vol. y exp. cit., fs. 284-284v.

¹⁷⁹ Cuando se hizo *El almacén*, los mayordomos de la cofradía eran Manuel [Mariano] Fernández y Antonio Ruiz Cabrera.

¹⁸⁰ AGN, Cofradías y Archicofradías, vol. y exp. cit., f. 283v.

(11). Debían llevar cuatro libros “de a folio” : el que hoy equivaldría a una combinación de libro patrimonial y de actas, “donde ha de constar el vínculo de la cofradía y hermandad, constituciones y bienes, así espirituales como temporales”,¹⁸¹ siendo los otros tres: de ingresos, egresos y registro de cofrades con fechas de altas y bajas por defunción o falta de pago (12).

El administrador de la botica¹⁸²

Nombrado por la junta, era responsable en ambos fueros (16) –espiritual y temporal– y responsable ante los tribunales por daños a terceros (19) y de hacer valer los derechos y obligaciones de una botica pública (24), así como de todo lo relacionado con el manejo de esta: dependientes, insumos, preparaciones, “puntualísimo, eficaz y acertado”¹⁸³ despacho al público con precios equitativos (16, 18). Contaba con plena potestad sobre los dependientes y operaciones de la botica (16) mas no podía ejercer actos de dominio ni contratos superiores a cien pesos sin la autorización de los mayordomos (17). Debía vigilar y denunciar de inmediato cualquier fraude con los medicamentos (21), llevar un libro con el registro y seguimiento del estado contable de los cofrades (23) y obedecer las restricciones impuesta a medicamentos con privilegio real (22). Se le exigía un fiador por dos mil pesos (4).

Los cobradores

Eran nombrados por los mayordomos, supervisados por éstos y debían conocer y estudiar las constituciones (4). Deducían semanalmente su comisión: un real y medio por cada peso cobrado, mensualmente hacían el balance y se exigía puntualidad en la rendición de cuentas y absoluta honradez (7). Por cada nueva inscripción recibían un real y medio por concepto de gastos administrativos y cobro domiciliario (29).

¹⁸¹ *Ibid.*, f. 284.

¹⁸² Era el cargo que tenía José Ignacio Rodríguez Alconedo cuando se hizo *El almacén*.

¹⁸³ *Ibid.*, f. 285.

Otros empleados

Todos los empleados de la cofradía, en activo, tenían derecho a que sus mujeres e hijos recibieran medicamentos en forma gratuita (25). Se les podía exigir fianza proporcional a sus responsabilidades (4).

Según los criterios de López Muñoz citados por Callahan¹⁸⁴ se puede decir, en términos generales, que en esta etapa nos encontramos con una cofradía piadosa (misas, sufragios, etc.), abierta (sin límite de cofrades), vertical (sólo perpetuados tenían voz y voto y sólo ellos eran elegibles como mayordomos y rectores), comunal (abarcaba toda la ciudad de Puebla), conventual (tenía su sede en un convento) y **mutualista**.¹⁸⁵ Este último término no lo usa López Muñoz: es una de las conclusiones a que me han conducido las constituciones y el expediente relativo a la consolidación de vales reales del año de 1804.

De las dos últimas etapas, la documentación sustancial está referida a la botica por lo que me ocuparé de ellas en los apartados siguientes.

En varias de las etapas sucedieron acontecimientos relevantes. Por ejemplo: en la segunda, tuvo lugar la aceptación del santo como patrón votivo de la ciudad, en el año 1653; los años de la tercera etapa estuvieron marcados por acontecimientos de envergadura tales como la apertura de su botica al público en 1720 y la modernización de su capilla en 1779; la cuarta etapa, por la emisión de la cédula real de 1804¹⁸⁶ en la que se aprobó su existencia, el dictamen que en 1805 la eximió de incluir sus bienes en la caja de consolidación de vales reales y¹⁸⁷ la captura,

¹⁸⁴ Callahan, *Las cofradías...*, *op. cit.*, p. 40.

¹⁸⁵ “Mutualidad: Régimen de prestaciones mutuas que sirve de base a determinadas asociaciones y cuya importancia proviene de la posibilidad de que varias personas unidas por intereses comunes, los atiendan mediante las aportaciones que hacen para cubrir los riesgos o necesidades que afectan a todos ellos. Las cooperativas y los montepíos representan formas de asociación”: Manuel Ossorio, *Diccionario de ciencias jurídicas, políticas y sociales*, Guillermo Cabanellas (ed.), Buenos Aires, Heliasta, 1996, p. 633. Véase también para otra definición de mutualidad la nota al pie de página número 186 del capítulo 3.

¹⁸⁶ AGN, Cofradías y Archicofradías, vol. 15, exp. 9, f. 315.

¹⁸⁷ AHMP, Consolidación, vol. 3, f. 55.

juicio y exilio de su administrador en 1809;¹⁸⁸ la quinta y última, por la solicitud de exención de obligaciones ante el virrey¹⁸⁹ y por el remate público de su edificio.¹⁹⁰ Si bien, en las tres últimas etapas de su existencia su destino se cruzó con el de los boticarios poblanos,¹⁹¹ en todas ellas debió haber prevalecido el sentido de hermandad aun cuando modificado por las circunstancias.

2.1.7 El destino compartido

El primer problema que salta a la vista es determinar cuándo y cómo una botica se vinculó a esa cofradía de san Nicolás y no, paradójicamente, a la de médicos, cirujanos y boticarios que tenía su sede en la misma iglesia. Ahora bien, una cosa es repartir anualmente panes benditos y procurar que se provea de medicamentos sencillos y algunas hierbas e infusiones medicinales a frailes, cofrades y feligreses de un convento agustino, y otra muy distinta es elaborar y surtir medicamentos a terceros. A pesar de la falta de evidencias documentales, he llegado a la conclusión de que justamente en los quehaceres curativos que recordaban la vida y milagros del santo patrono radica la vinculación entre cofradía y botica. Es más, las únicas menciones de la cofradía que he encontrado en los archivos se dan en relación con su botica. Antes de pasar a tratar de ellas en detalle, me parece necesario enunciar un par de antecedentes relacionados con cofradías, religiosos y boticas, a manera de marco de referencia.

¹⁸⁸ AGN, Historia, Insurrección, tomo 108.

¹⁸⁹ AGN, General de parte, vol. 82, exp. 116.

¹⁹⁰ AGNP, Notaría 3, 1845, José Manuel de Chávez, 27 diciembre de 1845.

¹⁹¹ En los textos aparecen como sinónimos hermandad y cofradía. Sin embargo, todo indica que la hermandad la formaban legos de órdenes religiosas –dieguinos, tercera orden franciscana, por ejemplo– de un mismo sexo. En cambio en una cofradía podía haber seglares de ambos sexos. Las cofradías manejaban recursos económicos y símbolos de poder y preeminencia. Algunas de las hermandades, en cambio, privilegiaban el trabajo caritativo y las obras pías por sobre el ceremonial ostentoso. Tal es el caso de los juaninos, a quienes se había responsabilizado de hacerse cargo de los hospitales sostenidos con recursos de la real hacienda, de la diócesis y de limosnas de los particulares. Como estaban abocados a “la administración y cura de enfermos”, se les eximía de “salir a los alardes que se hicieren en la dicha ciudad, ni sean apremiados a salir a ellos, si no fuere cuando la misma persona del virrey se hallase presente, o los enemigos estuvieren tan cerca, que sea necesario hacer prevención para resistirles.” Véase *Recopilación...*, *op. cit.*, libro I, título IV, ley VIII, p. 17.

En el periodo estudiado, hay constancia de otra cofradía vinculada a una botica. Se trata de la cofradía de san Vicente Ferrer que por primera vez aparece en el expediente de visitas a boticas del año 1703.¹⁹² Se desprende que tuvo problemas operativos y vida corta, a diferencia de la de san Nicolás.¹⁹³ La última mención de aquélla es en los informes de visitas del año 1732 después de lo cual no vuelve a aparecer.

Por lo que hace a la relación entre medicamentos y religiosos, me parece digno de mención el hecho de que los inspectores de boticas nombrados por el cabildo solicitaran prevenciones, recordatorios, castigos y multas –incluso antes de efectuar la inspección bianual– porque les constaba que los boticarios despachaban recetas de “maestros cirujanos, mujeres parteras y otros curanderos”¹⁹⁴ o “**de religiosos legos de las sagradas órdenes de san Agustín, san Francisco, san Juan de Dios, san Roque y otros varios curanderos**”¹⁹⁵ y no de médicos autorizados por el Real Tribunal de Protomedicato.

Como lo mencioné anteriormente, la licencia de fundación de la cofradía de san Nicolás Tolentino no pudo encontrarse cuando le fue solicitada en el año de 1802. Tampoco “las primordiales constituciones”.¹⁹⁶ Sin embargo, se puede constatar que el contenido de las redactadas en 1802 coincidía, en su puesta en práctica, con lo que se hacía en 1725, por la primera noticia documental que he encontrado de la cofradía que data de este año y que, precisamente, está vinculada a su botica.

En marzo de 1725 Felipe de Virueñas fue nombrado por el cabildo visitador de boticas. Con motivo de la solicitud que aquél presentó para que fueran apercibidos los boticarios de las

¹⁹² AHMP, Expedientes, Sanidad, tomo 222, fs. 191-220.

¹⁹³ En 1711, a raíz de que “andan difundiendo voces de que no se visita dicha botica del señor san Vicente por no estar completa de lo necesario”, su apoderado recusa el nombramiento de visitador de boticas hecho por el cabildo a favor de Gaspar López Barrientos, por considerarlo juez y parte: *ibid.*, f. 261, 16 de marzo de 1711.

¹⁹⁴ AHMP, Expedientes, Sanidad, tomo 78, 7 de marzo de 1725, f. 11.

¹⁹⁵ AHMP, Expedientes, Sanidad, tomo 222, [12 de febrero] de 1732, f. 291. Las negritas son mías.

¹⁹⁶ AGN, Cofradías y Archicofradías, vol. y exp. cit., fs. 302v, 305v, 306v.

visitas de inspección que efectuaría y de las regulaciones que deberían ser observadas,¹⁹⁷ encontramos que el escribano mayor del cabildo notificó y “apercibí de sus efectos a don Juan de Palafox, maestro boticario, y a don Miguel de Jiménez, ahí mismo, maestro que despacha **la botica de la cofradía de[] señor san Nicolás.**¹⁹⁸

En las visitas de ese año hubieron varias irregularidades. Los posibles afectados solicitaron tiempo para remediarlas. Entre ellos, y para los efectos del presente trabajo, sobresale la petición y exposición de motivos de José de Villegas, oficial de botica de la cofradía de san Nicolás Tolentino. Este joven refiere que había aprendido desde su infancia el ejercicio del arte de la farmacia con el maestro licenciado don Ignacio de Luque “el uno de los mejores artífices de su tiempo”,¹⁹⁹ además de haber trabajado en otras boticas antes de llegar a la de la cofradía de san Nicolás. A pesar de lo anterior, carecía de título expedido por el Real Tribunal del Protomedicato por lo que en su escrito solicitaba al cabildo un plazo de seis meses para obtenerlo. Cito el documento en extenso porque refiere aspectos mencionados en las constituciones de la cofradía presentadas en 1802 y nos da, aunque mínimos, fragmentos de la historia de la botica:

Don José de Villegas, oficial de boticario y vecino de esta ciudad, por el mejor recurso de derecho digo que habrá tiempo de un mes, poco más o menos, que por el accidente de haberse despedido el maestro don José de Arce –examinado en dicho arte y quien lo era de esta botica de la **cofradía del señor san Nicolás Penitente [sic], cita en el convento de religiosos del señor san Agustín–**, en cuya compañía estuve de oficial mayor tiempo de dos años, [...] **se dejó a mi cuidado –por los mayordomos de dicha cofradía, por el conocimiento que tengo de ella–** para su asistencia y despacho de las recetas de los hermanos,

¹⁹⁷ AHMP, Expedientes, Sanidad, tomo 78, f. 11, 7 de marzo de 1725.

¹⁹⁸ AHMP, Expedientes, tomo 78, f. 12. Las negritas son mías.

¹⁹⁹ *Ibid.*, fs. 13-13v.

siempre con el ánimo (por ser como va dicho y es notorio suficiente y capaz) de enviarme a la ciudad de México y Real Protomedicato **a examinarme en dicho arte para correr como maestro en dicha botica**, lo que no se ha podido efectuar, así por el poco tiempo que ha se despidió dicho maestro, **como por haberse celebrado, 10 o 12 días ha, el cabildo — como es público— y haber salido nuevos mayordomos y que apenas ha habido tiempo para las entregas y prevenciones para el trabajo de la presente visita**, motivos todos que interfieren con el principalísimo que ninguno otro [...]: [el] beneficio de la causa pública y pobres de que se componen los más de sus hermanos y en honra de dicho glorioso santo que lo es protector [...].²⁰⁰

A continuación, y para efectos de mostrar cómo la práctica en 1725 se correspondía con la letra de las constituciones de 1802,²⁰¹ voy a contrastar los fragmentos realzados del documento anterior con cuatro cláusulas de aquéllas, numeradas entre paréntesis como están en el original:

- (1) Primeramente, que la dicha cofradía y hermandad ha de ser (como lo es) fundada bajo el título de san Nicolás Penitente [...] sita en la iglesia del convento de san Agustín de esta ciudad [...]
- (3) El día dos de febrero de cada año [...] se celebrará cabildo con asistencia del Juez Real, del Promotor Fiscal, de un notario, del Padre Protector [...] y juntos todos en la sacristía de dicho convento [...] han de elegir dos mayordomos a pluralidad de votos [...]
- (5) Será una de las principales obligaciones de estos mayordomos la de concurrir, uno de los dos alternativamente y sin falta cada semana, a la botica de la cofradía, [...]

²⁰⁰ *Idem*. Las negrita son mías.

²⁰¹ AGN, Cofradías y Archicofradías, vol. 15, exp. 9, fs. 282-288. Ver Anexo 2.1.6.

(24) Item, que en atención a que en un pleito que siguió la cofradía el año de veinte con los maestros boticarios sobre querer impedirla –el establecimiento de la botica–, quedó resuelta la erección de ésta [...] ²⁰²

a) En el escrito de Villegas hay que notar la frase “quien lo era de dicha botica de la cofradía del señor san Nicolás Penitente, sita en el convento de religiosos del señor san Agustín”: ¿estaba en aquel entonces la botica en el convento o se refiere a la cofradía, la que ciertamente tenía su sede en el convento de san Agustín? Si se refiere a la cofradía únicamente, entonces ¿había salido ya la botica del convento rumbo a la Calle de los Miradores –antes de ese año de 1725– o se encontraba en algún otro lugar?

b) El mencionado maestro Joseph de Arce, que dejó el cargo en 1725, ¿fue acaso el primer boticario examinado que tuvo la botica de la cofradía de san Nicolás o hubo otro antes que él?

c) ¿Qué cargos tenían en la cofradía Juan de Palafox –boticario– ²⁰³ y Miguel Jiménez –quien también lo era–, ²⁰⁴ “maestro que despacha la botica de la cofradía del señor san Nicolás”, que fueron quienes recibieron notificaciones, si quien dijo tener a su cargo esa botica era José de Villegas? ¿Eran esos dos caballeros los recién electos mayordomos, además de ser boticarios de profesión? ²⁰⁵ ¿O era Jiménez el nuevo administrador de la botica y por ello pro secretario de la cofradía, apenas nombrado en el cabildo de ese año después de haberse despedido el maestro Joseph de Arce, y José de Villegas el oficial de botica bajo sus órdenes?

d) ¿El pleito con los boticarios “el año de veinte” sería cuando la botica salió del convento para instalarse en un local abierto a todo el público? Debo decir que hasta el momento, y a pesar de una exhaustiva búsqueda en los libros de actas de cabildo y en los expedientes de inspección

²⁰² *Ibid.*, fs. 282, 285v-286.

²⁰³ AHMP, Expedientes, Sanidad, tomo 222, fs. 222-266, visitas a boticas, año de 1711.

²⁰⁴ *Idem.*

²⁰⁵ Juan de Palafox tenía su propia botica según muestra la relación de visitas de inspección practicadas en 1711: AHMP, Expedientes, Sanidad, tomo 222, fs. 222-266.

de boticas y del ramo de sanidad correspondientes al periodo 1720-1725, no he encontrado traza alguna del mencionado pleito salvo la que ofrecen las citadas constituciones de 1802. Tampoco alusión a la botica de la cofradía de san Nicolás Tolentino anterior a 1725. Hay, sí, referencia al año en que se hicieron constituciones, quedando regularizada la existencia de la cofradía:

Que deseoso el nominado don Ignacio [Rodríguez Alconedo] de proporcionar a la misma cofradía el establecimiento más firme, solicita de la piedad de vuestra señoría ilustrísima la aprobación de las constituciones con que se ha dirigido desde el año de mil setecientos veinte y dos, en que por la jurisdicción ordinaria quedó formalizada.²⁰⁶

Es más, no parece haber habido visitas de inspección a boticas entre 1720 y 1724 como supuestamente debía ser.²⁰⁷ De hecho, son más las inconsistencias documentales respecto a esa actividad tradicional y supuestamente rutinaria que las constancias de su regularidad, según lo muestran no sólo las actas de cabildo sino los expedientes de sanidad, azúcares y visitas a boticas. Todos estos ramos presentan vacíos considerables de información. Estimo que particularmente en el periodo antes mencionado (1720-1724) la omisión se debió a las dificultades que aquejaron por aquel tiempo al cabildo poblano: un exiguo quórum y el embargo de sus recursos económicos – los llamados “propios–, entre otras.²⁰⁸

²⁰⁶ AGN, Cofradías y Archicofradías, vol. 15, exp. 9, f. 291v.

²⁰⁷ A mayor abundamiento, no se efectuaron las de 1721, a pesar de que el 12 de marzo de ese año sí se nombraron al bachiller don Manuel Zequero, médico aprobado, y a Miguel Díaz de Nutera, maestro examinado y aprobado del arte de boticario, como representantes del cabildo para llevarlas a cabo: “[...] por cuanto en el mes de marzo de cada dos años se ha acostumbrado visitar las boticas de ella [la ciudad de Puebla] para el reconocimiento de todos los géneros simples y compuestos de ellas [...]”: AHMP, Actas de cabildo, libro 40, f. 235v.

²⁰⁸ El cabildo de Puebla tradicionalmente tenía 20 regidores. En marzo de 1714, siendo virrey Fernando Alencastre y Noroña, se pusieron en subasta ocho puestos. Después de cinco años, seguían vacantes. En ese marco, el 22 de abril de 1720 Miguel Zerón Zapata presentó una oferta de “mil trescientos pesos reales de contado” por ese cargo “de número y perpetuo”. Precisamente, uno de los problemas que vivió el cabildo en 1720 fue la rotunda negativa de cuatro de sus regidores a aceptar el nombramiento de Miguel Zerón Zapata como miembro de ese cuerpo, por considerarlo indigno y “reo criminoso”: *ibid.*, fs. 85v-91v.

En el año de 1719, se registraron y trasladaron al libro de actas de cabildo varios títulos de barberos, uno de cirujano-algebrista-anatomista-hernista (todo eso era) y otro de flebotomiano.²⁰⁹ Ante la conspicua falta de información de esos años relacionada con las boticas y el supuesto pleito entre boticarios y cofrades de san Nicolás Tolentino, llamó mucho mi atención que al año siguiente, esto es, en 1720 –año del supuesto pleito–, la única solicitud que consta en actas de cabildo de registro y traslado de título y, consecuentemente, de licencia para abrir botica pública, haya sido la de Cayetano Tamayo Montes y Orta, farmacéutico, presentada el 22 de octubre de 1720.²¹⁰ No puedo evitar preguntarme si su solicitud, así como todo el protocolo seguido ante el cabildo, no fue, precisamente, porque se trataba de quien iba a responsabilizarse de la botica de la cofradía cuyo funcionamiento los boticarios trataban de impedir. Quizá por ello, pide que “para que en todo tiempo conste, quede dicho título copiado en los libros de cabildo [...]”,²¹¹ lo que se le concede.²¹² En el traslado de los documentos leemos que el Real Tribunal del Protomedicato, después de haber realizado las pruebas teóricas y prácticas, le había otorgado el título de farmacéutico y conferido el “poder, permiso y licencia” para el “uso y ejercicio de dicha arte [...] en todas las ciudades, villas, minas y lugares donde viviere y residiere, teniendo botica pública con oficiales y enseñar aprendices [...]”.²¹³

²⁰⁹ AHMP, Actas de cabildo, libro 39, fs. 469v-500.

²¹⁰ [Al margen:] “Título de boticario”. “Presentado por Cayetano Tamayo Montes y Horta vecino de esta ciudad con escrito en que se pide permiso y licencia para usar de él y abrir botica pública [...]”, Actas de cabildo, libro 40, f. 157v. Por su interés, incluyo la transcripción del acta de examen como anexo instrumental 2.1.7

²¹¹ *Ibid.*, f. 160.

²¹² *Ibid.*, f. 152v.

²¹³ *Ibid.*, f. 159v. Previa a su examen, el señor Tamayo dijo haber tenido una práctica de más tiempo de lo que la ley disponía –cuatro años– como oficial en la botica del maestro Pedro Pérez Melgarejo. El nombre de Ventura Pérez Melgarejo consta en la relación de boticas visitadas en el año de 1711²¹³ y, en 1725, es la viuda de Pedro Pérez Melgarejo la que aparece como dueña de una botica. Podría tratarse de padre e hijo, o bien, dadas las frecuentes inconsistencias en el uso de los nombres, Pedro y Ventura fueran dos nombres para designar a una misma persona. Por otro lado, los apellidos Luque y Arce, mencionados en párrafos antecedentes, aparecen en visitas anteriores a 1725; en cambio, Tamayo Montes y Orta no aparece antes de 1720.

En todo caso, el cabildo acordó concederle “licencia y facultad para que use de él [el título] y pueda abrir botica pública en esta ciudad, con oficiales y aprendices [...] sin que en ello se le ponga embargo alguno.”²¹⁴

Ante la falta de pruebas, sólo quedan dudas de este momento fundacional: ¿fue Tamayo Montes y Orta, maestro boticario examinado, el encargado de la primera botica extramuros de la cofradía de san Nicolás Tolentino? ¿Le sucedió Joseph de Arce en el encargo?²¹⁵

En cualquier caso, me parece a mí que es a raíz de esa apertura al público de su botica – extra muros del convento de san Agustín– cuando se dio uno de los cambios en la cofradía: de ser obra pía y de servicio pasó a ser, además, una mutualidad vinculada con boticarios.²¹⁶ En este hecho podemos ver dos importantes indicadores. Por un lado, la decisión de profesionalizar la elaboración de medicamentos y, por el otro, la de ampliar la prestación de un servicio a los vecinos de la ciudad, previo el pago de una cuota, más allá de la caridad piadosa y de la exclusividad del círculo de cofrades. Esto es lo que para mí implica la palabra “mutualidad” si bien, en estricto sentido, se trata de una caja de ahorros para cubrir gastos de medicamentos y defunción. En el caso de los empleados, se cubrían tanto los del titular como los de sus familiares directos, según señala el numeral 25;²¹⁷ no está claro si lo propio acontecía con el resto de los cofrades.²¹⁸

²¹⁴ AHMP, Actas de cabildo, libro 40, f. 152v.

²¹⁵ El nombre de Cayetano Tamayo Montes y Orta aparece en las visitas de 1731 y 1739, según puede verse en el anexo 2.2.4^a pero en ninguno de los dos caso su nombre está vinculado a la botica de la cofradía de san Nicolás Tolentino.

²¹⁶ No está por demás recordar que en el mismo expediente de Cofradías se aclara que quedó “erecta por la ordinaria jurisdicción, desde el diez de enero del año de mil setecientos veinte y dos”.

²¹⁷ “(25) [...] En las enfermedades que tengan, se les ministrarán todas las medicinas que se necesiten en los términos ya explicados, dándose éstas también para las mujeres e hijos de los empleados con ejercicio activo en la cofradía, en recompensa del trabajo que impenden en ella y de la eficacia, celo y buen porte con que deben conducirse.”: AGN, Cofradías y Archicofradías, vol. y exp. cit., f. 286.

²¹⁸ No he encontrado ninguna patente de la cofradía.

2.1.8 La quiebra: 1809-1843²¹⁹

Concluiré el presente apartado con la quiebra de la cofradía, patentizada en el remate que se hizo de sus bienes el 19 de septiembre de 1843,²²⁰ fin último de un lento e inexorable proceso de endeudamiento y de dificultades económicas que, según evidencias documentales, inició el 5 de octubre de 1812.²²¹ Ese día quedó asentada en los libros de censos del hoy Registro público de la propiedad de Puebla, la escritura de hipoteca de su botica, a solicitud de:

[...] don Francisco Javier de Vargas, uno de los mayordomos de la cofradía [...] usando de las facultades que se le concedieron en Junta celebrada el día veinte de septiembre [...] obligó a la cofradía de su cargo de pagar a don Bartolomé de Rojas, otro de los mayordomos de ella, un mil pesos por otros tantos que ha suplido para comprar medicinas simples, compuestas y demás necesarios para habilitación de la botica que tiene la cofradía en la calle de Miradores y con que socorre a sus hermanos enfermos, cuya paga ofreció verificar en el término de un año [...] con todas las existencias que al presente tiene y en adelante se le agregare para su mejor surtimiento y habilitación [...] ²²²

Pero retrocedamos al 31 de octubre de 1805, cuando se presentó a la Junta de consolidación de vales reales de Puebla el informe de bienes elaborado por José Ignacio Rodríguez Alconedo,²²³ apoderado de Francisco Javier de Vargas y del capitán José Antonio Rosales, ambos dos mayordomos de la cofradía de san Nicolás Tolentino. En dicho documento se desglosan, con toda claridad y método, los bienes, derechos, acciones, ingresos eventuales,

²¹⁹ Por disponer sólo de documentación referida a la botica de la cofradía y a los boticarios poblanos para el periodo que va de 1725 a 1809, en el siguiente apartado trataré lo correspondiente a este periodo.

²²⁰ AGNP, Notaría 3, 1845, José Manuel de Chávez, 27 de diciembre de 1845.

²²¹ RPPP, libro de censos 40, f. 147 [bis]-147v, 5 de octubre de 1812.

²²² *Idem.*

²²³ AHMP, Consolidación, vol. 3, fs. 44-65v.

deudas, gastos y déficit en cuenta corriente de la cofradía. Por su interés, incluyo como anexo 2.1.8a y 2.1.8b copia digitalizada del mismo.

Haré un resumen y señalaré únicamente algunos conceptos que me parecen importantes de desatacar a la luz del futuro endeudamiento y quiebra de la cofradía.

Bienes:²²⁴

- una “casa de edificio alto y bajo [...] en que están labradas las oficinas de botica y [que] vale, según sus aprecio” 12, 567.00 [pesos]”
- “los aperos y medicinas de la botica insinuada [que] valen 33, 479.73 ”

Derechos y acciones:²²⁵

- deudores de la botica y adelantos dados a terceros²²⁶ 3,003.70
- TOTAL BIENES 49,050.43

Pasivos:

- hipoteca sobre la botica 1,400.00
 - adeudo al administrador de la botica 6,900.00
 - otros acreedores 740.00
- TOTAL DEUDAS 9,040.00

Balance:

- activos 49,050.43
 - pasivos 9,040.00
- ACTIVO FIJO 40,010.43

Ingresos eventuales anuales:²²⁷

²²⁴ *Ibid.*, f. 45.

²²⁵ *Idem.*

²²⁶ Entre ellos, uno de sus mayordomos, el propio convento de san Agustín, “el común de boticarios de esta ciudad” –a que me referiré en el próximo apartado– y “Felipe Tieso, vecino de Madrid, como puestos en su poder para gastos de la cofradía, en apertura de lámina e impresión de estampas del santo patrono de que está encomendado [...]”: *idem.*, f. 45v.

• renta de dos accesorias	126.00
• el “cornadillo con que contribuyen los hermanos” ²²⁸	3,536.00
• ganancias por ventas de la botica	2,340.00
TOTAL INGRESOS	6,002.00
Gastos anuales:	
• relacionados con el culto	700.00
• medicamentos para los cofrades	6,000.00
• servicios funerarios para los cofrades	500.00
• salarios para empleados de la botica	1,508.00
• intereses por hipoteca	70.00
TOTAL EGRESOS	8,788.00
Balance:	
• ingresos	6,002.00
• egresos	8,778.00
DÉFICIT OPERATIVO	2,776.00

De las notas aclaratorias del informe se desprende que el origen e incremento de las deudas de la cofradía fue el déficit con que trabajaba. Habida cuenta de que su gasto mayor era en medicinas, aquél se originó a raíz de las guerras europeas que incidieron en la carestía de los productos farmacéuticos ultramarinos: si una libra de orozuz costaba, en tiempos de paz, “tres cuartillas”,²²⁹ y la ipecacuana, tres pesos, en tiempos de guerra habían subido a diez pesos y sesenta pesos, respectivamente. Realmente, un alza exorbitante. La cofradía no había perdido su

²²⁷ *Ibid.*, f. 45v.

²²⁸ *Idem.*

²²⁹ *Ibid.*, f. 47v. Una cuartilla era equivalente a tres centavos un octavo de un peso de plata: Alonso, *Enciclopedia... op. cit.*, tomo I, s.v. cuartilla, p. 1287.

perfil caritativo: no compensaba el aumento en el costo de sus importaciones con un aumento proporcional en el costo de los medicamentos que expendía, además que los destinados a los cofrades eran a título “gracioso”.

En cuanto a las actividades de tipo religioso, los gastos incluían la fiesta y novena de su santo patrón, los sermones penitenciales cada domingo de cuaresma, las misas de renovación, las de indulgencia circular, las de difuntos, la cera de los altares y procesiones y el aceite de lámparas votivas en la iglesia.

Por el monto del “cornadillo” se deduce que la cofradía contaba, en 1805, con una población de cofrades-contribuyentes de aproximadamente 1,000 miembros. Realmente, era un cuerpo social importante. Es triste ver cómo se fue volviendo insolvente.

No he encontrado ningún documento que hable de hipotecas, entre 1805 y 1812, que no sea la que ya tenía la botica por 1,400.00 pesos a favor del convento de san Jerónimo. Las intenciones de la cofradía de pagarle a su mayordomo, en un plazo de un año, los mil pesos que le había prestado en 1812, dando como garantía la botica, resultaron un imposibles de realizar. Tanto fue así que en 1814 no sólo no pagó sino que pidió 4,000.00 pesos al mismo mayordomo, a cambio de otro gravamen a su botica.²³⁰ En junio de 1816, se agregaron mediante igual procedimiento 3,000.00 a la deuda insoluble de 5,000.²³¹ He dado cuenta de estos antecedentes en el capítulo 1, bajo el numeral 1.2.3. La cadena de subrogaciones hipotecarias de la botica a partir de ese momento y hasta el remate de su edificio consta en el anexo instrumental 1.2.5.

Aún hoy, resulta bastante dramática la lectura de la petición²³² que en octubre de 1816 dirigieron los mayordomos de la cofradía al virrey Apodaca. Le hacían ver cómo las difíciles circunstancias que arrastraba desde las guerras europeas, en cuanto al costo de los medicamentos,

²³⁰ AGNP, Notaría 2, caja 140, Juan de Castro y Andrade, 22 de noviembre de 1814; RPPP, Libro de censos 40, fs. 315-316.

²³¹ AGNP, Notaría 2, caja 141, Juan de Castro y Andrade, 5 de junio de 1816; RPPP, Libro de censos 41, fs. 63v-64.

²³² AGN, General de Parte, vol. 82, exp. 116, fs. 82-84.

se habían agravado durante los cinco años de “rebelión destructora”.²³³ la obstrucción de caminos, el costo elevadísimo de los fletes para transportar los insumos, la muerte de muchos de sus corresponsales y conocidos que le surtían productos a bajo costo “en todas partes del reino y la Península”,²³⁴ las frecuentes y prolongadas enfermedades de los cofrades... En fin, ante la esperanza continuamente defraudada de que mejorasen las circunstancias, al no poder alterar el precio de los medicamentos, pedían al virrey la exención temporal de las obligaciones estatutarias de la cofradía para con sus 2,170 cofrades,²³⁵ ante la imposibilidad económica de cumplir con ellas. Lo anterior, visto que la cofradía “ha consumido todas sus utilidades y arbitrios, ha gravado la casa en que la botica subsiste, ha apurado, en fin, sus afanes, redoblando su eficacia y economía y, a pesar de todo, la vemos ya en vísperas de acabarse sin remedio, en perjuicio imponderable de este pobre y recomendable público [...]”.²³⁶ Además, le solicitaban autorización para duplicar la contribución semanal que cada cofrade daba, en la inteligencia que, aquellos cofrades que no pudiesen o no quisiesen cubrirla, se “borrasen” del libro de registro. La cofradía, “lejos de poderse conservar, cumpliendo sus deberes [se fue] constituyendo en una decadencia irreparable”²³⁷ hasta perderlo todo el 19 de septiembre de 1843.

Si bien no he podido encontrar más que un testimonio notarial referido al remate y no el expediente en sí, las medicinas, instalaciones del obraje y los aperos de la botica se llegaron a considerar como un bien separado del edificio y sujeto a venta o gravamen independiente. Eso, al menos, se observa en las escrituras de subrogación tanto previas como posteriores al remate.²³⁸

²³³ *Ibid.*, f. 82v.

²³⁴ *Idem.*

²³⁵ *Ibid.*, f. 83. Parece un número excesivo y desproporcionado en relación con los aproximadamente 1,000 cofrades que, de acuerdo al “cornadillo” que aportaron en 1805, fue posible calcular.

²³⁶ *Idem.*

²³⁷ *Ibid.*, f. 83.

²³⁸ Véase cita y nota al pie número 111 del capítulo 1.

2.2 La farmacia en Puebla en el siglo XVIII



Il. 2.020 *El almacén*. Detalle. Boticario y paciente²³⁹

Por estar en un primer plano en calidad de trampantojos y por no haber en *El almacén* una sola mención de la farmacia, ni en forma explícita en los didascalios ni en forma alegórica, la relevancia de estos retratos y la acción que representan es mucha. Nos interpelan y nos involucran al compartir nuestro espacio y el de la pintura. Los miramos y somos mirados por ellos. En el capítulo 5 abundaré sobre esta escena.

En *El almacén*, la práctica farmacéutica está representada por dos personajes retratados en el momento de una acción específica: la entrega de una receta y una botella de vidrio que, presumiblemente, contiene el medicamento recetado. Para este apartado me resulta indispensable recalcar que en esa aparentemente inocua representación está encapsulada parte esencial de un problema recurrente entre boticarios y médicos desde los tiempos de los Reyes Católicos: la sujeción de los primeros a la autoridad y vigilancia de los segundos así como la obligatoriedad de

²³⁹ IIE-LDOA. Foto: Eumelia Hernández.

surtir medicamentos únicamente bajo prescripción médica. Los médicos frecuentemente abusaron de sus atribuciones para inspeccionar, vigilar, acusar, procesar, juzgar y castigar a los boticarios. Como si aquéllas no fueran suficientes, solían, además, esperar servidumbre de éstos. El enfrentamiento entre los boticarios poblanos –representados por José Ignacio Rodríguez Alconedo– y el Real Tribunal del Protomedicato estalló a raíz de las visitas de boticas efectuadas en 1791 y 1797, año en que se pintó *El almacén*. El meollo del enfrentamiento en esa ocasión lo constituyeron dos formas contrapuestas de entender y vivir el ejercicio de la profesión, de obtener títulos y saberes académicos, de disfrutar prerrogativas y de controlar todo lo anterior, asunto este último que incidía en la aceptación de autoridades y jurisdicciones. Asuntos de vieja historia, también.

En esta tesis me he topado con una paradoja histórica en la que personas y saberes se tocan en dos extremos temporales: 1570 y 1805. En el remoto pasado, unas y otros estaban en armonía; en el pasado mediato, en la contradicción y el litigio.

Veamos los componentes de esa paradoja: Francisco Hernández y José Ignacio Rodríguez Alconedo, el rey Felipe II y el Real Tribunal de Protomedicato de la Nueva España, la botánica y la medicina. Ahora, desglosemos mínimamente cada uno de ellos: Francisco Hernández, fue nombrado por el rey Felipe II en 1570 como “Protomédico General, de todas las Indias, Islas e tierra firme del mar Océano”,²⁴⁰ con la misión de convocar a médicos, cirujanos y herbolarios a la recolección y estudio de las plantas y semillas de estas nuevas tierras, recibir informes de ellos y enviarlos a España;²⁴¹ en 1805, José Ignacio Rodríguez Alconedo, farmacéutico poblano, fue censurado, vejado y castigado por el Real Tribunal de Protomedicato de la Nueva España por

²⁴⁰ AGN, Reales cédulas, (duplicados), vol. 47, exp. 262, fs. 157-158: 262, fs. 157v-158: “Instrucción al doctor Francisco Hernández, médico”, Madrid, 11 de enero de 1570. Véase también John Tate Lanning, *El real protomedicato: la reglamentación de la profesión médica en el imperio español*, ed. en inglés por John Jay TePaske; Miriam de los Ángeles Díaz Córdova y José Luis Soberanes Fernández (trads.), México, Facultad de Medicina, Instituto de Investigaciones Jurídicas-UNAM, (Serie Centro de Estudios Históricos, núm. 68), 1997, pp. 90-92.

²⁴¹ *Idem*.

pretender independizarse de su jurisdicción, usando el estudio y conocimiento de la botánica como uno de los argumentos principales en la sustentación del proceso judicial seguido contra esa poderosa institución; en 1570, Felipe II era una autoridad interesada en que los responsables de la salud pública ampliaran sus conocimientos y aprovecharan los recursos terapéuticos que ofrecían los productos vegetales de sus nuevos dominios; en 1805, en cambio, el Real Tribunal –también autoridad– veía amenazado su poder hegemónico y severamente cuestionados sus conocimientos obsoletos por la pujanza temeraria y la aplicación de las nuevas ciencias que enorgullecían y de que hacían gala los farmacéuticos poblanos. Con claridad se ven dos momentos, dos mentalidades de quienes detentaban la autoridad claramente diferentes.

De hecho, en 1570 el nombramiento de Hernández implicaba dos funciones diferentes: la investigación botánica y la regulación de las actividades médicas en la Nueva España. A pesar de su rimbombante título y de la vastedad del encargo real, se le vinculó indisolublemente a la máxima autoridad civil de la localidad donde residiera –audiencia, “chancillería” o, en pequeñas localidades, alcalde mayor o justicia ordinaria– de la que dimanaban tanto su legitimidad como el ámbito de su jurisdicción –que eran cinco leguas a la redonda contadas a partir de la sede de esa autoridad–. Es decir, un burócrata debía reconocer y avalar los conocimientos, habilidades y experiencia de un profesional de la medicina. En 1805, otros burócratas aunque con títulos de protomédicos, debían avalar a un profesional de la farmacia como lo era José Ignacio Rodríguez Alconedo, aunque ignoraran las dos principales disciplinas en que se sustentaba el ejercicio de la profesión: la química y la botánica. En esas condicionantes encontramos la semilla de toda confusión y ambivalencia habidas a lo largo del periodo virreinal en lo que podríamos llamar, en lenguaje contemporáneo, el embrión de la estructura burocrática del sector salud. Médicos, cirujanos, boticarios, flebotomistas, hernistas, algebristas,²⁴² parteras y barberos pertenecían a

²⁴² “Álgebra: es arte de concertar los huesos desencasados y quebrados [...] de allí algebrista.”: Covarrubias, *Tesoro...*, *op. cit.*, s.v. “Álgebra”, p. 61.

aquél. Un sector de la sociedad en el que el papeleo y los trámites burocráticos predominaban por sobre la calidad de un servicio público vital; los contactos políticos, por sobre los conocimientos adquiridos y la experiencia demostrada; la obtención de recursos –vía cuotas por exámenes y licencias para ejercer–, por sobre cualquier otra consideración. Corrupción; abusos y vejaciones de parte de un poder central en contra de uno local y de parte de una profesión en contra de otra; crisis y remansos alternándose en círculos viciosos. En ese quehacer y justamente por eso mismo, se yergue triunfante *El almacén*, donde la farmacopea, aparentemente ausente y suplantada por la medicina, domina la obra –como lo veremos en el capítulo 5–; donde el discurso iconográfico integra, dentro del círculo virtuoso de la ciencia, a la botánica y a la medicina curativa, como fue la intención de Felipe II al dar la “instrucción” al protomédico general Francisco Hernández; donde los protomédicos brillan por su ausencia porque los boticarios son los personajes protagónicos.

2.2.1 La tradición

Desde mediados del siglo XVI, encontramos los elementos sustantivos que a lo largo del periodo virreinal serán recurrentes en los asuntos relacionados con las boticas y los boticarios poblanos. Al revisar una serie de prácticas y ver su cultivo a lo largo de más de doscientos cincuenta años, poco a poco vemos emerger los rasgos distintivos de la comunidad que dio cobijo a *El almacén*. Podemos asimismo vislumbrar las razones por las cuales miembros de esa comunidad consideraron la obra como patrimonio colectivo que había qué resguardar.

La primera mención de un boticario en las actas del cabildo de Puebla es la de Rodrigo Márquez. El 5 de agosto de 1545, a 14 años de fundada la ciudad, se leyó su petición de merced para ser considerado como vecino de la ciudad de Puebla,²⁴³ “atento que era oficial [de boticario]

²⁴³ AHMP, Actas de cabildo, libro 5, f. 33, 8 de mayo de 1545. López de Villaseñor lo menciona en la “Lista de los vecinos que se recibieron para poblar la ciudad y a los cuales se les mercedaron solares, huertas, suertes y caballerías tierra, según sus calidades. [...] Año de 1546 [*sic*]” y da la misma fuente como referencia: libro 5 de Cabildo “desde 1548 [*sic*] hasta 1545”, Cartilla Vieja de la Nobilísima ciudad de Puebla (1781). Edición e índices

e residir en esta dicha ciudad con su tienda”. Le fue concedida “para que goce de las mercedes, franquicias e las otras cosas que los demás vecinos de ella deberían haber e gozar”.²⁴⁴ Días más tarde, el 14 del mismo mes, el cabildo acordó notificarle que “no cure ni sangre sin que muestre primero la licencia que para ello tiene, e que no dé medicina compuesta sin consejo de médico, so pena de veinte pesos de minas”.²⁴⁵ En 1549, hizo su aparición un segundo boticario como solicitante de un solar dentro de la traza de la ciudad: Alonso de la Parra.²⁴⁶ Años más tarde, el cabildo le reconvino “por la carestía que tiene Alonso de la Parra, boticario, en sus medicinas, y venderlos a muy subidos precios, e si no le llevan dinero de contado los vecinos de esta ciudad, no quiere dar recaudo de lo que se le pide”. Si no ponía remedio y, entre otras medidas, aceptaba fiar a quien lo necesitara a cambio de alguna prenda, el cabildo le castigaría con la “privación del oficio”.²⁴⁷ Un mes más tarde, se le exigió que un arancel enviado desde la ciudad de México “lo ponga en su botica en una tabla grande y que lo guarde y cumpla y no lleve más por las medicinas que vendiere de lo en él contenido”.²⁴⁸ Corría el año de 1562. Tal parece que a los ojos del cabildo el maestro boticario De la Parra necesitaba alguien que le hiciera competencia para frenar sus abusos: resulta bastante conspicuo el hecho de que acordara prestarle, ese mismo año, cien pesos de oro de minas a un boticario, bachiller sin nombre, “por razón que ponga e tenga botica en esta ciudad por ser cosa necesaria e conveniente a la republica

de José I. Mantecón, México, Imprenta Universitaria, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1961, pp. 246-247.

²⁴⁴ AHMP, Actas de cabildo, libro 5, f. 33.

²⁴⁵ *Ibid.*, f. 57v, 14 de agosto de 1545. Hay un error de foliación en la referencia respectiva que proporciona López de Villaseñor: dice “foxa 16”, debe decir foja 57v: *idem*.

²⁴⁶ “Merced de un solar a Alonso Parra, boticario, dentro de la traza de la ciudad”, *Tesoros de las actas de cabildo del siglo XVI*, Puebla, H. Ayuntamiento del municipio de Puebla, administración 1993-1996 (Programa ARHIMP), s/f, disco compacto, registro 3691. En esta fuente hay varios registros de él: 4124 (colindancias, año 1550), 5152 (merced de agua, año 1555), 6302 (precios de medicamentos, año 1562:), 6313 (aranceles, año 1562).

²⁴⁷ AHMP, Actas de cabildo, libro 8, f. 162, 15 de junio de 1562.

²⁴⁸ *Ibid.*, f. 163v, 10 de julio de 1562.

de esta ciudad”.²⁴⁹ Las menciones de un tercer boticario, Juan López, permiten colegir que fue alguien que tuvo recursos pues a lo largo de 22 años hizo varias solicitudes de mercedes, entre otras, dos ojos de “agua hedionda” y una “cantera” para sacar piedra.²⁵⁰

Como vemos, los asuntos vinculados con los boticarios poblanos podrían agruparse en prerrogativas, permisos, fraudes en el ejercicio de la profesión y asuntos de salud pública. Relacionados y de importancia para esta tesis son dos: la prohibición hecha en 1566 a médicos, cirujanos, boticarios y barberos de ejercer sin título y, desde luego, la primera y segunda visitas de inspección de boticas que he hallado en actas. Tal era la importancia del acuerdo que el cabildo tomó con respecto al primero de ellos que se mandó pregonar. Por su relevancia, cito párrafos de documentos que se ocupan de los tres asuntos mencionados:

Este día, los dicho señores justicia e regidores en el dicho [cabildo], acordaron, proveyeron e ordenaron que ninguna persona, so color de médico, cirujano, boticario, barbero, ni de otra manera, de aquí adelante, pública ni secretamente, ni por otra ninguna vía, no curen ni puedan curar a ninguna persona de cualquier suerte e calidad que sea, de ninguna enfermedad pública ni secreta, de medicina ni de cirugía, si no fuere en los casos e cosas de que tuviere título e facultad. Ni naide se entremeta a hacer en el oficio que de los susodichos tuviere, más de lo que conforme a derecho pudiere y debiere hacer, so pena que cualquier persona que contra los susodichos, o cualquier cosa [que] de ello fuere o pasare, caiga e incurra en pena de destierro de esta ciudad e su jurisdicción por tiempo de un año preciso, y más de treinta pesos de oro común [...]²⁵¹

²⁴⁹ *Ibid*, f. 166, 31 de julio de 1562. Hay un espacio en blanco donde debía ir el nombre y apellido del beneficiado.

²⁵⁰ Juan López, boticario, primera mención de él: 7418 (título de vecindad, año 1570); 7421 (merced de un solar, año 1570); 7426 (merced de agua, año 1570); 7427 y 7428, 7940 (colindancias, año 1570); 7626 (“merced de dos ojos de agua de agua hedionda”, año 1572); 10241 (licencia para sacar piedra, año 1592): *Tesoros de las actas...*, *op. cit.*

²⁵¹ AHMP, Actas de cabildo, libro 10, f. 15v, 16 de agosto de 1566.

Es de notar que en 1566, año en que fue tomado y pregonado este acuerdo, habían transcurrido tan sólo 35 años de la fundación de Puebla; faltaban cuatro años para que llegara a México Francisco Hernández con su pomposo nombramiento real de protomédico general. Eran tiempos en que la práctica médica en la Nueva España ofrecía un panorama normativo un tanto caótico.²⁵² Por ello, me interesa enfatizar que el cabildo poblano no actuó a instancias ni de la audiencia ni del virrey: fue *verbum proprium*. También, el que se apegara a lo establecido en las Leyes de Indias. En éstas podemos ver que en los acuerdos tomados por Felipe II tanto en 1525 como en 1548, se corregía y precisaba lo que respecto a los examinados, examinadores y práctica médica habían dictado Fernando e Isabel de 1492. Las resoluciones tomadas por Felipe II señalaban que únicamente los médicos podían examinar, “dentro de la Corte, y de las cinco leguas a los físicos, y cirujanos, y boticarios, y barberos que no estuvieren examinados” y “que no se entremetan a examinar ensalmadores, ni parteras, ni especieros, ni drogueros”.²⁵³ Justamente, porque había habido abusos y perjuicios en este último sentido es que se había corregido la norma.

Por lo que hace al destierro como castigo por ejercer la farmacopea sin título, lo estipulaba otra ley aprobada por Felipe II en 1563,²⁵⁴ tres años antes del acuerdo del cabildo poblano. Éste, pues, conocía sus obligaciones en relación con la salud pública y actuaba en consecuencia, apegado a la legislación, sin necesidad de que la autoridad central se lo ordenara; tenía muy claro el expreso deslinde de campos de trabajo en el ejercicio de las “artes” –como se les llamaba– relacionadas con la salud de los súbditos. Este último asunto que en los hechos se manifestó en forma reiterada como la invasión –¿usurpación? ¿charlatanería?– de terrenos laborales, fue la causa de llamadas de atención, multas y castigos por parte de la autoridad, por un

²⁵² Cfr.: Lanning, *El real protomedicato...*, *op. cit.*, pp. 89-95.

²⁵³ *Recopilación...*, *op. cit.*, libro tercero, título XVI, ley II, p. 301.

²⁵⁴ *Ibid.*, libro primero, título VII, ley XIII, p. 29.

lado, y, por el otro, de los pleitos y litigios entre pares que no eran ni se sentían tales (boticarios, barberos, flebotomistas, algebristas, cirujanos, médicos), y entre ellos y el Real Tribunal del Protomedicato.

[Al margen:] Sobre la visita de las boticas.

En este día, se acordó que la justicia e diputados hagan visitar las boticas y se nombre para ello a Martín de Landaeta, boticario, atento que no tiene botica. Y que los diputados la hagan con los médicos de esta ciudad, nombrando el que les pareciere para cada botica. Y para la dicha visita, procedan en las causas y las determinen conforme a derecho.²⁵⁵

En este primer acuerdo de visitar –inspeccionar– las boticas estaba explícita la responsabilidad y correspondiente jurisdicción que asumió, desde esos tempranos años, el cabido de la ciudad de Puebla. El estar a más de cinco leguas de la sede del protomédico general de la ciudad de México fue un argumento que siempre enarbó porque desde un principio lo llevó a la práctica. Y lo llevó muy bien: instruyó que la inspección se hiciera de acuerdo con la ley y el espíritu de esa ley.²⁵⁶ Un boticario, esto es, un experto, acompañaría al médico –el profesional de la salud de más rango– a una inspección que se realizaría en presencia del juez y de los miembros del cabildo nombrados ex profeso. Además, el boticario no caería en conflicto de intereses puesto que no tenía botica.

Por lo anterior, no sorprende que a los poblanos –autoridades y boticarios– les resultara inadmisibles y fueran especialmente sensibles a la autoridad del Real Tribunal del Protomedicato cada vez que éste intentaba imponer su jurisdicción en ese quehacer. Tampoco sorprende que en el estallamiento del conflicto entre boticarios y Protomedicato, preluado por la creación de *El almacén*, las visitas de boticas hubieran sido el detonador y parte principalísima del litigio.

[Al margen:] Visítense las boticas.

²⁵⁵ AHMP, Actas de cabildo, libro 13, f. 41, 5 de junio de 1598.

²⁵⁶ *Recopilación...*, *op. cit.*, libro tercero, título XVI, ley VII, párrafos 19-21, p. 303.

Este día, se trató en dicho cabildo que por cuanto ha mucho tiempo que las boticas de esta ciudad no se visitan –y conviene que las medicinas y drogas estén con la preparación que conviene–, por lo cual, se acordó que la justicia [y] diputados de esta ciudad, juntamente con el doctor Rangel, médico, y Gabriel Cerezo, boticario, hagan la dicha visita y se castiguen los boticarios en quien hubiere habido descuido, conforme a derecho. Y para ello, se les da comisión en forma, cual de derecho se requiera.²⁵⁷

Consta pues, desde estos primeros tiempos, la supervisión que el cabildo poblano ejercía sobre la práctica farmacéutica y la periodicidad de las inspecciones que debía ser bianual,²⁵⁸ aun cuando, en realidad, era intermitente.

Tan empezaba a haber una tradición farmacéutica en Puebla que, el 31 de julio de 1603, el conde de Monterrey mandó al doctor Jerónimo Herrera, protomédico del reino de la Nueva España, que nombrara a Francisco Sánchez para visitar las boticas de la ciudad de México “por la mucha relajación que se ha entendido haber en las boticas [y] en las medicinas que tenían en ellas los boticarios”. Este hombre era vecino de la ciudad de Puebla y cumplía el requisito de “que precisamente viniese de fuera,” además de ser la “persona tal cual convenía y era necesario [por] su suficiencia y capacidad en el ministerio”.²⁵⁹

2.2.2 Los individuos²⁶⁰

Sin título del Real Tribunal del Protomedicato no se podía ejercer el arte de la farmacopea. Para obtener ese documento había que hacer el examen y éste sólo se concedía al candidato que presentase certificados de limpieza de sangre, fe de bautismo, edad (mínimo 25

²⁵⁷ AHMP, Actas de cabildo, libro 13, f. 99, 20 de septiembre de 1602.

²⁵⁸ Recopilación de leyes destos reynos hecha por mandado de la magestad católica del rey don Felipe segundo nuestro Señor (1640), 5 volúmenes, Madrid, Lex Nova, facsímil de 1982, vol. 3, p. 303.

²⁵⁹ AGN, General de parte, vol. 6, exp. 573, fs. 212v-213, 31 de julio de 1603.

²⁶⁰ La información documental que empleo en este apartado proviene del AHMP, Expedientes, Sanidad, tomos 78, 79, 81 y 222.

años), suficiencia en el latín y práctica de cuatro años con boticario examinado.²⁶¹ A partir de 1788, se les exigió, además, certificado de haber cursado satisfactoriamente el curso de botánica que se impartía en el Jardín Botánico de la ciudad de México. Este hecho tuvo implicaciones de gran trascendencia, como lo veremos en el apartado 2.4.1, mismas que se ven reflejadas en *El almacén*.

Los documentos que se encuentran en el Archivo Histórico Municipal de Puebla relacionados con boticas y boticarios poblanos presentan grandes vacíos de información. Por ello, cualquier generalización al respecto resulta comprometedor. Haré, sin embargo, algunas observaciones a partir de los datos que dispongo.

Al revisar las listas de boticarios que he obtenido de los registros de visitas a boticas, se puede observar que la transmisión de conocimientos e interés en el negocio parece no haber trascendido más de una generación, salvo excepciones, como las familias Pisa (Piza) y Campos (período 1687-1728), cuyos miembros llegaron a tener dos y tres boticas, respectivamente. Véase anexo instrumental 2.2.2

Todo indica que el que una mujer no pudiera poseer botica,²⁶² aunque estuviese a cargo de un boticario con título, no fue seguido a la letra en Puebla. Ciertamente, las pobres viudas que heredaban semejante tienda debían, no sólo buscar a quien supiese y pudiese despacharla, sino pagarle el viaje a la ciudad de México y los aranceles que cobraba el Real Tribunal del Protomedicato por examinarlo y extenderle el título, en caso de que se tratara de un simple oficial

²⁶¹ *Recopilación...*, *op. cit.*, libro primero, título VII, ley XIII, p. 29.

²⁶² *Recopilación...*, *op. cit.*, libro tercero, título XVI, ley IX, 2 de agosto de 1593. Antes de este año, en las leyes vigentes en tiempos de los Reyes Católicos, las mujeres estaban expresamente incluidas: “[...] para examinar los físicos, y cirujanos, y ensalmadores, y boticarios, y especieros, y herbolarios [...], así hombres, como mujeres, de cualquier ley, estado, y dignidad que sean [...]”: *ibid.*, libro tercero, título XVI, ley I, p. 299. Para los territorios conquistados, la ley se modificó: los boticarios tenían que ser naturales del Imperio y varones: Lanning, *El real protomedicato...*, *op. cit.*, p. 334.

y no de un boticario examinado. No faltó el aprovechado que una vez obtenido el título cambiara de viuda.²⁶³

Como bien señala Lanning,²⁶⁴ la avaricia y la envidia harían muy difícil a los boticarios competidores aceptar, en forma pasiva, el que la viuda de un rival prestigioso pudiese seguir llanamente con el negocio y la clientela del difunto: habrían movido sus contactos en el cabildo para tratar de impedirlo. Algo así es posible ver en la dureza de la siguiente denuncia:

Francisco Melgarejo [teniente de alguacil mayor] [...] digo: Que en la botica que fue de Pedro Tojal, difunto –que vuestras mercedes visitaron–, asiste Alonso de Tojal –hijo del susodicho–. Y la tiene a su cargo y dio la dicha visita; el cual no es boticario desaminado [*sic*: examinado]. Por lo cual –y no ser de la suficiencia ni edad que se requiere– no puede tener a su cargo la dicha botica. Y ha incurrido en las penas de las ordenanzas que sobre esto hablan, y como trasgresor de ellas –por remisos los requisitos de derecho necesario– denunció al susodicho criminalmente para que sea castigado en conformidad de las leyes y ordenanzas apeleando [*sic*] su condenamiento conforme a ellas. A vuestras mercedes, pido y suplico que [por esta] mi información que ofrezco manden prenderle al susodicho y castigarle en las penas en que ha incurrido. Para lo cual, manden vuestras mercedes que los médicos y boticario visitantes de la dicha botica declaren debajo de juramento al tenor de este pedimento, compeliéndoles a ello –siendo necesario– con todo rigor, y a que declaren clara y

²⁶³ Fue el caso del oficial Miguel Sánchez y Rosa de Guevara, viuda del boticario Pedro Pérez Melgarejo, quien expone su triste caso: “[...] le costé al susodicho [Miguel Sánchez] examen, pasando a la ciudad de México, al Tribunal del Protomedicato, en que gasté la cantidad de duscientos [*sic*] pesos. Y aunque el suso referido estuvo despachando la dicha botica algún tiempo, sin motivo alguno se fue de ella [...]” AHMP, Expedientes, Sanidad, tomo 78, fs. 16-16v, 14 de marzo de 1725. En las visitas de ese mismo año, aparece el ya boticario examinado, maestro Sánchez, despachando la botica de la viuda de Joaquín Campos, de la familia de boticarios mencionada en el texto: *idem.*, f. 12, 7 de marzo de 1725.

²⁶⁴ Lanning, *El Real Protomedicato...*, *op. cit.*, p. 231.

abiertamente los defectos que hallaren en la dicha botica y medicinas de ella

[...] ²⁶⁵

En la relación de visita de boticas de ese año, se hizo referencia a “la botica que quedó por fin y muerte de Pedro Tojal, difunto, y la dio Alonso Tojal, su hijo.” ²⁶⁶ No se le pidió que exhibiese título y no se hizo ningún comentario al respecto. ²⁶⁷ Tampoco hay constancia de que se haya dado seguimiento a la denuncia. ¿Querría el cabildo ayudar a la viuda? No hay relación de inspecciones del periodo 1633-1665 pero, en las de este último año, el nombre Tojal no aparece ya.

Si el hijo no seguía con el negocio, las viudas podían arrendar la botica, hipotecar “los utensilios” e, incluso, venderlos. También podía suceder a la inversa: el instrumental de la botica de la cofradía de san Nicolás Tolentino lo vendió, después del remate en 1843, uno de los acreedores –hijo del mayordomo Bartolomé Rojas–, en 3,283 pesos 4 reales, a la señora Ana Joaquina Morgado “en consorcio de su hijo don Manuel María Pérez” ²⁶⁸ quien era boticario.

Por ley, los farmacéuticos eran propietarios de las boticas donde despachaban –esto es, de las instalaciones y equipamiento de las mismas– y se deduce que vivían en el mismo edificio donde éstas se encontraban ²⁶⁹ aunque no necesariamente fueran dueños del inmueble y arrendaran ambos espacios. ²⁷⁰ De hecho, durante los siglos XVI, XVII y buena parte del XVIII, la

²⁶⁵ AHMP, Expedientes, Sanidad, tomo 222, f. 105, 14 de marzo de 1631.

²⁶⁶ *Ibid.*, f. 67.

²⁶⁷ AHMP, Expedientes, Sanidad, tomo 222, f. 67 y f. 105.

²⁶⁸ AGNP, Notaría 7, tomo año 1848, Juan Pedro Necochea, fs. 177-178v, 30 de agosto de 1848 y Notaría 2, caja 185 (1852-1853), Francisco de Paula Fuentes, f. 209, 30 de junio de 1853. Véase el apartado 1.2.6 capítulo 1.

²⁶⁹ Cuando se llevó a cabo la visita de la botica de Diego Campos que le valió la clausura, en 1728, “se preguntó a Francisco Xavier de Campos, oficial de dicha botica, por dicho maestro, quien respondió estar en casa pero en cama por haber recibido un medicamento purgante [...]”, Jesús M. de la Fuente, *Efemérides sanitarias de la Ciudad de Puebla*, Puebla, Talleres de imprenta y encuadernación de “El Escritorio”, calle Zaragoza 8, 1910, p. 13. En la visita de boticas del año 1841, se recomienda a Joaquín Cruzado “[...] dueño, el buen despacho en las recetas y la suma vigilancia que debe tener, [contestando que] siempre está al cuidado de su oficina aún por las noches, durmiendo en la trasbotica ya por estar impedido de subir escaleras como para cuidar del despacho [...]”: AHMP, Expedientes, Sanidad, tomo 81, f. 218v, 25 de octubre de 1841.

²⁷⁰ Véase capítulo 1, apartados 1.2.5 y 1.2.6.

referencia a las boticas era por el nombre de sus dueños. Fue hasta finales de este último siglo cuando se empezó a dar su ubicación para distinguir unas de otras. Aquéllas que pertenecían a un hospital, convento, cofradía o alguna viuda de boticario, eran administradas, arrendadas o “maestreadas” por quienes no tenían botica propia. Tal fue el caso de José Ignacio Rodríguez Alconedo hasta antes de ser desterrado, si bien, una vez que regresó, adquirió la botica que llamaban “del Ocho” y que había sido de Antonio Guadalajara, como lo veremos en el capítulo 4. No hay indicio de que en su notable familia hubiese habido algún boticario anterior a él.

En las visitas de inspección ordenadas por el cabildo, probablemente no fuera infrecuente recusar al boticario o al médico nombrados para tal fin. Al menos, eso se desprende de las visitas de las que hay constancia y del porcentaje de recusaciones presentadas en esos casos. Si bien, no es posible ver el fondo de esos rechazos más allá de lo que dicen los términos legales, no es difícil imaginar celos profesionales, rencillas, rivalidades. A casi diez años de haber abierto al público la botica de la cofradía de san Nicolás Tolentino, en la visita de 1731, sus mayordomos recusaron al médico visitador nombrado por el cabildo. Si, como he expresado en el apartado 2.1.7, Juan de Palafox era miembro de la cofradía –¿mayordomo en 1725? ¿cofrade?–, resulta extraño que en esa ocasión hubiese fungido como boticario visitador de ella ya que, en esos casos, siempre el cabildo designaba a un tercero. Asunto poco claro, éste, que se presta a interpretaciones varias, una de ellas la de un cierto favoritismo hacia la cofradía.²⁷¹

²⁷¹ [Al margen:] “Visita de la botica de la cofradía de san Nicolás. En la ciudad de los Ángeles, a cinco días de marzo de mil setecientos y treinta y un años. El capitán don Antonio Diez de Bustamante, alcalde ordinario, y los regidores don Nicolás de Castro y Andrade y don Miguel Antonio Pimentel y Sotomayor, justicia y diputados, fieles ejecutores por su majestad, dijeron que por cuanto el bachiller Manuel Antonio de Toquero, médico visitador nombrado para las boticas de esta ciudad, se había recusado por los mayordomos de la cofradía del glorioso señor san Nicolás para que no pueda entender en las visitas y revisitas de su botica, y haberse admitido esta recusación en el todo por este tribunal, y haberse nombrado para este efecto al bachiller don Antonio de Heredia –desde luego llevando apuro y debido efecto dicho nombramiento– sus mercedes lo nombran y nombraron para que en compañía de don Juan de Palafox Caballero, visitador, maestro fármaco, proceda a la visita de dicha botica de la referida cofradía. Y, estando presente el dicho bachiller don Antonio de Heredia, aceptó el cargo y juró por Dios nuestro señor y la señal de la santa cruz, en toda forma, usarlo bien y fielmente

2.2.3 La práctica y el negocio

Como vimos en 2.2.1, desde muy temprana era –1566– el cabildo poblano exigió a los interesados título expedido por el Real Tribunal del Protomedicato para poder ejercer cualquiera de las actividades relacionadas con la salud de los habitantes, como garantía de que poseían los conocimientos y experiencia suficientes para ello. De la misma manera, prohibió y castigó los comportamientos fraudulentos a ese respecto.

Las muchas leyes, pragmáticas, acuerdos, instrucciones y demás documentos de carácter legal en estos asuntos, así como la obligatoriedad de cumplirlos, se sustentaban, ni más ni menos, en la preocupación regia por algo que consideraban de vida o muerte:

Por ser una de las cosas más importantes a la salud de mis vasallos el buen gobierno del Protomedicato, por examinar éstos a los médicos y cirujanos, reconocer las boticas y remedios, y ser dueños de la vida y de la muerte de los enfermos que caen en sus manos; y porque si en lo examinado hay ignorancia y relajación, es conocido el riesgo y los daños irreparables [...]²⁷²

En la prohibición de 1566 emitida por el cabildo de la ciudad de Puebla que he citado en 2.2.1, según la cual no se podía ejercer sin título, aquellos “scriptos en pergamino”,²⁷³ exhibidos antes de 1570, con los que el cabildo autorizaba el ejercicio de la farmacopea y abrir tienda pública, mismos que se mostraban al inicio de toda inspección, eran títulos obtenidos en la península. La razón: no fue sino hasta ese año que llegó a la Nueva España Francisco Hernández,

como debe y es obligado, haciendo los reconocimientos bastantes y denuncias necesarias [...]: AHMP, Expedientes, Sanidad, tomo 222, f. 277v, 5 de marzo de 1731.

²⁷² Real cédula enviada por el rey Felipe IV al conde de Salvatierra, virrey de la Nueva España, 18 de febrero de 1646: John Trate Lanning, *Reales cédulas de la real y pontificia universidad de México de 1551 a 1816*, México, UNAM, 1946, p. 241.

²⁷³ AHMP, Expedientes, Sanidad, tomo. 222, fs. 15-56, varias fechas, marzo de 1629. De las primeras visitas acordadas en cabildo correspondientes a 1598 y 1602, no he encontrado relación específica.

con nombramiento real de protomédico general de todas las Indias,²⁷⁴ quien podía – desde la sede de la real audiencia– examinar candidatos, validar y otorgar títulos y licencias y visitar boticas, siempre y cuando no saliera de un perímetro de 5 leguas a la redonda a partir de dicha sede. No podía, sin embargo, rescindir licencias otorgadas por otros igualmente autorizados²⁷⁵ ni ejercer ninguna de las otras capacidades fuera de la circunspección señalada. Los interesados tenían que acudir en persona a la ciudad de México –donde residía el protomédico general– para ser examinados y para gestionar cualquier documento que acreditase su competencia. Como ya lo mencioné, en las atribuciones y limitantes de la “instrucción” dada a Francisco Hernández está la génesis de la problemática que desembocó en el enfrentamiento entre los boticarios poblanos y el Real Tribunal del Protomedicato de la Nueva España y en la que se gestó *El almacén*.

La licencia para tener botica la daba, en primera lugar, el Tribunal y estaba contenida en el propio título. Posteriormente, el interesado tenía que presentar ese documento al ayuntamiento de la villa o ciudad donde iba a ejercer su arte. La autorización se la proporcionaban justamente a esa persona y era para tener y atender su botica.²⁷⁶ La legislación no autorizaba a un mismo individuo tener más de una.²⁷⁷ Ni el que habiendo una sola, en una villa o ciudad, perteneciera a un boticario que fuera hijo o yerno de médico o cirujano con práctica en la misma localidad. Tampoco, el que siendo médico o cirujano y, además, farmacéutico, ejerciese las dos

²⁷⁴ AGN, Reales cédulas (dupl.), vol. 47, exp. 262, fs. 157-157v, 11 de enero de 1570. Véase también: Lanning, *El Real Protomedicato...*, *op. cit.*, pp. 59 y 405.

²⁷⁵ John Trate Lanning, *The Royal protomedicato: the regulation of the medical professions in the spanish empire*, Durham, Duke University, 1985, p. 59.

²⁷⁶ “Y asimismo las licencias que dieren [los protomédicos] para tener botica, se presenten anta la justicia y Ayuntamiento, donde la hubiere de tener la persona a quien se diere.”: *Recopilación...*, *op. cit.*, libro tercero, título XVI, ley V, p. 301v. Por lo que hace al registro del título en las actas de cabildo, esta ley no se cumplía en forma consistente, según he podido deducir de la revisión de actas de los periodos de mi interés.

²⁷⁷ Lanning, *The Royal...*, *op. cit.*, p. 232; AHFM, *Recopilación de las leyes, pragmáticas reales, decretos y acuerdos del Real Proto-medicato*, Miguel Eugenio Muñoz (comp.), Valencia, Imprenta de la viuda de Antonio Bordazar, 1751, cap. XIV, p. 181.

profesiones.²⁷⁸ Mas no se podía evitar el que entre parientes llegaran a tener varias boticas o que siendo uno de ellos médico mandara surtir las recetas con su familiar, siempre y cuando hubiere más de una botica en la población.

En relación con las antes citadas prohibiciones, el caso de Diego de Campos es ilustrativo y podría haber estado en los terrenos de la ilegalidad en más de un rubro. Lo cito en el texto para efectos de comparación profesional y ética con José Ignacio Rodríguez Alconedo, de quien me ocuparé en el capítulo 4. Campos era “maestro [...] que lo es de farmacopea y cirugía”;²⁷⁹ pertenecía a la familia de boticarios De Campos; era dueño de una botica además de tener a su pariente, Francisco Javier de Campos, como oficial de ella. Al maestro le clausuraron su negocio en el año de 1728 por estar totalmente desabastecido y “ser imposible su despacho [...] mayormente que se proveen tantas [recetas] de cofradía [...]”²⁸⁰ Después de un largo litigio, consiguió reabrirlo previa re-visita. En el año de 1733, el cabildo le mandó un apercibimiento y lo amenazó con una multa de 25 pesos si no se abstenía de forzar y persuadir a los pacientes – que atendía como cirujano– a que comprasen los medicamentos –que él mismo recetaba– en su propia farmacia. Debía dejarlos “en libertad para que los procuren en la que quisieren [...]”²⁸¹ Asimismo, se le notificaba que debía asistir, “las horas competentes, a la manipulación, fábrica y composición de sus medicinas [...] y que tenga para el despacho de las recetas a persona hábil y suficiente [...]”²⁸² Lo que se buscaba con estas disposiciones era el que se pudiera atender bien un sólo negocio, en beneficio de los pobladores de una localidad, pues los asuntos de salud pública siempre fueron una verdadera preocupación para las autoridades del reino. En 1797, los

²⁷⁸ A médicos y cirujanos les estaba vetado tener botica una o elaborar y vender medicamentos en su casa. Lanning, *El Real protomedicato...*, *op. cit.*, p. 232; Muñoz, *Recopilación...*, *op. cit.*, cap. XIII, arts: II y III, pp. 159 y 160; AHMP, Expedientes, Sanidad, tomo 78, f. 18v.

²⁷⁹ AHMP, Expedientes, Sanidad, tomo 78, f. 18.

²⁸⁰ *Ibid.*, f. 18v. También en De la Fuente, *Efemérides sanitarias...*, *op. cit.*, p. 13-15. Hay que notar esta referencia genérica a recetas “de cofradía”: quizá se refiera a otras cofradías que proporcionaban a sus cofrades medicamentos “que no llevan mas extipendio [*sic*] que las limosnas de cada semana [...]”: *ibid.*, p. 14.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 15.

²⁸² AHMP, Expedientes, Sanidad, tomo 78, f. 18v, 28 de abril de 1733.

testimonios que se dieron sobre la forma en que José Ignacio Rodríguez Alconedo atendía la botica a su cargo mostraron un ejercicio profesional impecable y una botica ejemplarmente surtida, como lo veremos.

Volviendo al título de boticario y los conocimientos y habilidades que éste avalaba, se trataba en realidad de una acta circunstanciada que contenía fecha, lugar, actores, relación de los acontecimientos, contenido del examen, juramentos, firmas y rúbricas. En la primera parte del acta sobresalían los nombres y cargos de los protomédicos (que eran a la vez jueces, alcaldes y examinadores generales en la materia); lo que hoy llamaríamos “media filiación” del candidato; la presentación y relación de contenido del testimonio de identidad emitido por el cabildo del lugar de su residencia y en el que se hacía constar su patria, religión, pureza de sangre, parentesco y práctica con boticario examinado; la aceptación y validación de todos los documentos presentados; la fecha y hora del examen; el nombramiento y juramento del boticario examinador. En la parte final del acta, al “maestro públicamente” aprobado le mandaban hacer:

[...] el juramento acostumbrado de defender el misterio de la pura y limpia concepción, guardar las reales pregmáticas [*sic*] de este Real Tribunal, hacer limosna a los pobres en el llevar de su gracia y pagar el real derecho de media anata [...] ²⁸³

Una vez cumplido todo lo anterior, tenía licencia para ejercer “el dicho arte” en cualquier villa, ciudad o mina donde residiere, gozar de las prerrogativas propias de su condición de maestro examinado y aprobado, tener botica pública con oficiales y enseñar a aprendices.

En cuanto al contenido propiamente dicho del examen, simplemente enunciaré los rubros: disertación sobre un tema “de los cánones de *Mesue*”²⁸⁴ seleccionado al azar; preguntas y

²⁸³ AHMP, Actas de cabildo, libro 40, f. 159.

²⁸⁴ *Ibid.*, f. 58v. Sin duda se refiere a Johannes Mesue, médico árabe, y a su tratado *Liber primus, seu methodus medicamenta purgantia simplicia deligendi et castigandi, theorematis quatuor absolutus...* de 1550. A pesar de la fecha del título que he tomado como ejemplo –3 de octubre de 1720–, la mención de Mesue implica que aún no se conocía o no se aplicaba el libro de Félix Palacios *Palestra farmacéutica, chimico-galénica...*, publicada por

repreguntas sobre conocimientos teórico-prácticos (cualidades y usos de productos en su estado natural y elaborados, métodos de obtención de sustancias simples y compuestas, elaboración de productos en sus distintas presentaciones, etc.); traslado a una botica para efectuar la parte práctica del examen (reconocer y examinar pesas, medidas, productos, ingredientes, sustancias, etc.); preguntas y repreguntas sobre lo anterior, debiendo responder a todo y siempre “con sus definiciones latinas muy prontamente”.²⁸⁵ El conocimiento del latín lo obtenían los futuros boticarios al estudiar el bachillerato en artes.

En la transcripción del título incluida como anexo documental 2.1.7 se leen tanto los contenidos teórico-prácticos de la materia sujeta a examen como el orden y la forma en que se éste se llevó a cabo.

2.2.4 La vigilancia²⁸⁶

Como vimos en 2.2.1, el cabildo poblano manifestó, desde los inicios de la ciudad, preocupación por el buen y legal funcionamiento de los farmacéuticos y sus negocios, como asunto de importancia para la salud pública. Las visitas de las que hay mención primero y, posteriormente, detallada relación en el Archivo Histórico Municipal de Puebla, es decir, de 1599 a 1731, se llevaron a cabo por iniciativa y bajo las órdenes y supervisión del cabildo poblano, sin intervención del Real Tribunal del Protomedicato.²⁸⁷ De acuerdo con los protocolos seguidos, éstos se apeaban a lo decretado desde los tiempos de los reyes católicos, Fernando e Isabel, para

primera vez en Madrid en 1706, corregida y aumentada en 1723 y con siete reediciones o reimpressiones posteriores: Lanning, *El Real protomedicato...*, *op. cit.*, p. 338. La *Palestra* fue el libro que sirvió como guía para hacer las inspecciones de botica. Posteriormente, ese papel lo cumplió La *Pharmacoppeia matritensis*, elaborada por el Real Protomedicato de Madrid y publicada en 1739, de uso obligatorio para todo el Imperio: *idem*. Palacios critica justamente a los seguidores de Mesue: “los que se llaman galénicos, en sacándolos de sus cuatro operaciones, *cozer, lavar, infundir, y triturar*, según *Mesue* y los que le han seguido, enseñan sin hacer más reflexión, que así sea ejecutado durante unos siglos [...]”. Los contraponen a los “químicos” que representaban la farmacopea moderna: AHFM, Félix Palacios, *Palestra farmacéutica-Chimico galénica*, Madrid, Imprenta de la viuda de don Joaquín de Ibarra, 1792, p. 2.

²⁸⁵ AHMP, Actas de cabildo, libro 40, f. 159.

²⁸⁶ Para las visitas de boticas, véase anexo instrumental 2.2.4a

²⁸⁷ Véase anexo 2.2.4b para una sesión de cabildo prototípica en lo que se refiere a la visita periódica de boticas.

lo que consideraron el aspecto más importante en la reglamentación de las profesiones médicas: la inspección de drogas:

[Libro V, Título VI] Ley VII. Que se visiten las boticas y medicinas.

[Al margen:] El emperador D. Carlos y la emperatriz G. En Valladolid a 10 de abril de 1532.

Los virreyes, presidentes y gobernadores hagan visitar las boticas de sus distritos a los tiempos que les pareciere. Y si hubiere medicinas corrompidas, las hagan derramar y arrojar, de forma que no se pueda usar de ellas por el daño que puedan causar.²⁸⁸

De esa ley se desprende que las visitas eran más efectivas si resultaban del todo imprevistas ya que se trataba de evitar que los boticarios compraran lo que les faltaba o tiraran lo “corrompido”. Cuando la situación de la botica era insatisfactoria a juicio de los examinadores, se multaba o se castigaba con la clausura temporal o definitiva. Si la situación no era tan grave entonces podía dársele al boticario un plazo determinado para suplir las deficiencias y corregir los errores encontrados. La necesidad de re-visitarse las boticas emplazadas a cierre obligaba a una segunda visita; el plazo lo determinaban los examinadores.²⁸⁹ Para las revisitas no debía cobrar ninguno de los examinadores.²⁹⁰

Por lo que hace a Puebla, en la primera visita detalladamente relacionada que contiene el libro subtulado *Azúcares y visitas a boticas*, se lee el clásico inicio del acuerdo de cabildo:

En la muy noble y muy leal ciudad de los Ángeles, a dos días del mes de marzo de mil y seiscientos y veintinueve años. La dicha ciudad entró en

²⁸⁸ *Recopilación...*, *op. cit.*, tomo II, p. 160v.

²⁸⁹ La ley señalaba que las visitas fuera de la corte de Madrid se efectuaran cada año, “como lo suelen hacer los corregidores con lo médicos de ellas, sin que haya orden, ni días señalados [...] y que puedan volver a visitar la que hubieren visitado, si les pareciere que conviene [...]”: *ibid.*, libro tercero, título XVI, ley IX [capítulo] 5, p. 305.

²⁹⁰ En cuanto a la primera visita, si era fuera de la corte, había un arancel que determinaba el monto de los salarios por día. Tanto dentro del perímetro de la corte como fuera de él, aquéllos se pagaban del “arca de derechos” y no por los boticarios: *ibid.*, ley VII, [capítulo] 22, pp. 303-304.

su cabildo y ayuntamiento, como lo tiene de costumbre. Conviene, a saber, el señor licenciado don Francisco de Rojas y Oñate, oidor de la Real Audiencia, alcalde mayor y teniente de capitán general en ella por su majestad, don Jer[óni]mo Pérez de Salazar, alférez mayor [se enumera a otros regidores, entre ellos Diego de Anzures y Diego Zerón Zapata][...] Este día, se acordó que las boticas que hay en esta ciudad y las drogas simples y compuestas de ellas, se visiten, atento que ha dos años que se visitaron [...]”²⁹¹

A continuación, se enumeran las boticas que se van a visitar y quiénes serán los encargados de esa inspección, cuidando de nombrar un tercero para que nadie inspeccione su propia botica.²⁹²

En esa visita, las “boticas de” eran, conforme a las leyes y como lo he mencionado, realmente de los boticarios. No se mencionaron oficiales o ayudantes. Todos ostentaron títulos firmados y refrendados por el Real Tribunal: de ser cierto y no una mera fórmula, tenía que tratarse del tribunal en Madrid.²⁹³ La visita a cada una de las boticas se llevó a cabo en varias sesiones (como mínimo dos sesiones en un día) o, incluso, en varios días (máximo tres). Se agruparon las farmacias y se levantaron dos series de “Autos” en los que se pidió al alcalde y regidores, previo juramento por parte de los visitantes, que se declararan a los visitados y sus boticas “por buenos boticarios y tener sus boticas bien bastecidas [*sic*] en todo lo necesario en mucha [*sic*] abundancia.”²⁹⁴

²⁹¹ AHMP, Expedientes, Sanidad, tomo 222, f. 16, 2 de marzo de 1629.

²⁹² Nombran a Gaspar Franco Risueño, médico “con el salario acostumbrado a costo de los boticarios”; a Francisco Rojas y Oñate, alcalde, y Diego de Anzures, regidor, como jueces diputados; a Inocencio Díaz de Cuellar, boticario, y a Bartolomé Rodríguez de Córdoba, también boticario, como visitantes: *idem*.

²⁹³ La fundación del Real Tribunal de la ciudad de México fue en 1646.

²⁹⁴ *Ibid.*, f. 55v.

La relación de cómo se efectuó esa visita es prototípica y verdaderamente detallada. Entre otras cosas, se anotó cada uno de los productos “visitados”, lo que ocupó varios folios por visita; al margen, se escribieron los rubros genéricos.

En el curso de los años, poco es lo que variará la forma de dar esos testimonios de inspección: se iniciaban con la formalidad de un acta en la que se hacía constar la localidad, fecha, ubicación, personas y cargos de quienes intervendrían en la visita y si el boticario había mostrado el título que lo acreditaba como farmacéutico. Se anotaba el estado de pesas y medidas y cada uno de los productos “visitados”. Al margen, se solían escribir los rubros genéricos.²⁹⁵

Algunos términos –pocos– nuevos o diferentes los encontramos en 1631 (simples fuertes, rurbaruto [*sic*], especies, magistrales, opiatos, mirabolanos)²⁹⁶ y 1731 (sándalos, tinturas, espíritus, siropes, conservas, bálsamos).²⁹⁷ La “uña de la gran bestia”, el “cuerno de unicornio” y el “cráneo humano” no cesaron de aparecer ni siquiera en las visitas de la segunda mitad del siglo XVIII.

En la visita que se llevó a cabo en 1791, seis años antes del conflicto que en mi opinión detonó la creación de *El almacén*, se emplearon conceptos y modos novedosos tales como “instrumentos químicos”, propios de la ilustración. No hubo apostillas para los rubros y las relaciones fueron bastante sucintas. En el cuerpo del texto se hizo constar la petición de exhibir el título. La redacción de los testimonios muestra algunas sutiles diferencias en relación con visitas de otras épocas: además de mencionar los instrumentos “químicos” se consigna a los inspectores como “facultativos” y en forma específica al mercurio y sus preparados. También llama la

²⁹⁵ Al respecto, tomo la visita de 1711 para ejemplificar: Exhibición de título; revisión de pesas y medidas mensurales y ponderales; zumos, emplastos y ungüentos; gomas, raíces y leños; flores y hierbas; semillas y frutas; polvos y confecciones cordiales; píldoras, trociscos y electuarios; purgantes; piedras preciosas; aceites; sales; jarabes; aguas: *ibid.*, fs. 222-266v, varias fechas, marzo de 1711.

²⁹⁶ *Ibid.*, fs. 57-108v, varias fechas, marzo de 1631.

²⁹⁷ *Ibid.*, fs. 267-297v, varias fechas, marzo de 1731.

atención el que se haga mención explícita de que se mostró el recetario general y las recetas debidamente firmadas que obraban en poder de los boticarios. Veamos:

Pasaron por ante mí, el escribano, los facultativos a las oficinas interiores de la botica y en ellas se visitaron y reconocieron todos los instrumentos químicos y galénicos [...] alambiques [...] pesas y medidas mensurales y ponderales; reino de animales; el vegetable [*sic*]; el mercurio y sus preparaciones; los minerales y sus compuestos; el receptario [*sic*] general, las recetas de purgantes [...] y otras de igual naturaleza firmadas de médicos de pública aprobación.²⁹⁸

En las visitas de ese año, el comentario final resultante después de inspeccionar la botica de la cofradía de san Nicolás, fue: “ser las medicinas de dicha botica muy finas y estar todo con el mayor arreglo y disposición.”²⁹⁹

Ese mismo año, ocurrió algo que no me había yo encontrado antes: en la botica del difunto Juan de Palafox, al oficial no examinado, Juan Monroy, los peritos visitantes le hicieron una especie de examen, según el cual “todo lo que ejecutó con destreza [...] por lo que los peritos declararon al citado Monroy por oficial completo en la facultad y capaz para el buen despacho y administración de la botica.”³⁰⁰ Aparentemente sin trascendencia, esos reconocimientos constituían, de hecho, un reto imperdonable para el Real Tribunal del Protomedicato. El terreno de la confrontación por venir, entre esta institución y los boticarios poblanos representados por José Ignacio Rodríguez Alconedo, se empezaba a dibujar con claridad.

²⁹⁸ AHMP, Expedientes, Sanidad, tomo 78, fs. 34-59, varias fechas, enero de 1791.

²⁹⁹ *Ibid.*, f. 48.

³⁰⁰ *Ibid.*, f. 49. Lo propio aconteció con Antonio Guillén, que arrendaba la botica de las monjas recoletas de santa Rosa. Hubo amonestación para Lorenzo Perdígón y plazo de dos meses para subsanar los errores y carencias, lo cual hizo: *ibid.*, fs. 53v-59.

En la ciudad de México, al virrey en turno le convenía apearse a la ley VII³⁰¹ de tiempos de Carlos V –cuando no había tribunal ni audiencia especializados–. Esa ley le permitía otorgar favores y hacer poco caso del cabildo de la ciudad y de los protomédicos generales al nombrar, sin la intervención de éstos, a protomédicos “supernumerarios” y a visitantes de boticas. En contraste, en la ciudad de Puebla siempre se conservó esta última como una función propia del cabildo. No había problema cuando, ya creado el Protomedicato, éste tenía la sensibilidad de nombrar como su delegado y juez visitador a un médico residente de Puebla. Si el nombramiento –cuya vigencia era de dos años– se prorrogaba con el consentimiento de todas las partes involucradas y sin querrela de algún tercero interesado, las cosas marchaban bien.³⁰² Pero cuando esa armonía se alteraba, las peticiones de “auxiliatorias”³⁰³ al virrey por parte de visitantes nombrados por el Tribunal para ir a Puebla no se hacían esperar y muestran la resistencia del cabildo poblano a aceptar la injerencia de esos caballeros. Antes de 1743, año en que el Protomedicato de Madrid obtuvo del rey una cédula –de la que hablaré en el siguiente apartado– con amplísimos poderes jurisdiccionales en el área de su competencia, no he encontrado evidencia de querrela; a lo más, un amable: “El cabildo de la ciudad de Puebla de los Ángeles nombró, como anualmente lo hace, visitantes para las boticas de aquella ciudad por lo cual el cabildo debe remitir al superior gobierno los autos formados.”³⁰⁴ Este documento, de una fecha tardía, habla de la práctica reiterada y de añeja tradición de ordenar la inspección de boticas y hacer los nombramientos requeridos. Sustentándola en las Leyes de Indias más antiguas, el

³⁰¹ *Recopilación de leyes de los Reynos...*, *op. cit.*, [1681], p. 160v.

³⁰² Tal fue el caso del doctor José de Torres durante el periodo 1777-1782: AGN, Protomedicato, vol. 2, exp. 1, fs. 19, 31 y 45.

³⁰³ La auxiliatoria era un recurso legal dirigido al virrey quien, una vez aprobada la solicitud correspondiente, emitía un acuerdo con carácter judicial que obligaba a las autoridades locales a reconocer al visitador y a brindarle todas las facilidades para el desarrollo de su comisión, aún con el uso de la fuerza, si fuere necesario, y so pena de castigo y multa. Véase AGN, General de parte, vol. 45, exp. 259, f. 290 y la serie de auxiliatorias correspondientes a los años de 1780 y 1782 en: AGN, General de parte, vol. 61, exp. 59, f. 41; exp. 193, f. 103; exp. 206, fs. 109-109v; exp. 382, fs. 226-226v y exp. 409, fs. 237v-238.

³⁰⁴ *ARGENA*: Reales órdenes, vol. 1, exp. 76, 22 de enero de 1734.

cabildo poblano cumplía con esta obligación y la llevaba a cabo con todo el protocolo que merecía, aun cuando a lo largo de 250 años es posible que haya habido periodos de negligencia u omisión.³⁰⁵

De lo anterior se desprende que ni el cabildo ni los boticarios poblanos necesitaban la mirada inquisidora del Real Tribunal del Protomedicato para recordarles sus obligaciones al respecto. Menos aún, ver avasallada la autoridad de esa “nobilísima ciudad”, puesta en entredicho la capacidad y ética de sus farmacéuticos y ser éstos objeto de exacción a manos de individuos de reputación y profesionalismo dudosos.

Las visitas y revisitas injustificadas, el problema de corrupción que generaba el cobro de salarios fuera de arancel, la constante controversia entre la jurisdicción plena del Real Tribunal en los asuntos que le eran propios y, por otro lado, la jurisdicción en el ámbito territorial que le correspondía a cabildos y otras autoridades civiles, se fueron recrudeciendo con el paso de los años y llegaron a una suerte de vorágine en 1790. En los dos últimos meses de ese año, las autoridades civiles de la Nueva España recibieron una instrucción del virrey Revillagigedo en la que les pedía cumplir con las leyes referidas a la obligación que tenían virreyes, presidentes y gobernadores de visitar las boticas de sus distritos, en beneficio de la salud pública y para evitar el abuso y comercio con medicamentos en malas condiciones y recetados en forma indebida. El sentimiento expresado por el intendente de la provincia de Querétaro en la orden que al respecto dirigió al corregidor de esa ciudad es elocuente: “que en las [visitas] que se practicaran se evitaran gastos y formalidades a los boticarios, y que se contrajeran a lo bien o mal acondicionado de los medicamentos.”³⁰⁶ Nada más ni nada menos era lo que deseaban los

³⁰⁵ En las actas de cabildo de la ciudad de Puebla, la frase: “ha mucho tiempo”, es RECURRENTE al tomar el acuerdo de visitar boticas. Es evidente que no se cumplía al pie de la letra la ley que ordenaba la visita cada dos años. Es más, no puedo negar que resulta sospechosa la proliferación de boticas en Puebla en ciertos años como en 1711: 1629 (7), 1631 (16), 1687 (16), 1703 (19), 1711 (23), 1725, (18), 1791 (11), 1797 (11), 1828 (7), 1841 (7).

³⁰⁶ AGN, Protomedicato, vol. 4, exp. 4, f. 29v.

boticarios del virreinato. Pero nada más alejado de las intenciones del Protomedicato que ese tipo de prevenciones.

2.2.5 Autoridad y autoritarismo: Real Tribunal del Protomedicato

Entre la llegada de Francisco Hernández y la creación del Real Tribunal del Protomedicato, los virreyes forcejearon con los cabildos de la ciudad de México para disminuir el poder e injerencia de esta corporación en asuntos de salud, sin conseguirlo del todo. Era de interés para el virrey en turno nombrar a alguno de sus favoritos como protomédico general o supernumerario “en espera” de vacante, si el cargo ya estaba ocupado; en más de una ocasión, llegó a haber varios de ellos, con el consiguiente desorden y confusión. Sólo el protomédico general podía examinar, revalidar títulos, dar licencias y visitar boticas. Todo, dentro de las cinco leguas a la redonda del lugar donde se asentaba la audiencia del lugar donde aquél residía y ante la que debía acreditarse, como ya lo he mencionado. A falta de protomédico autorizado, los cabildos y los alcaldes tomaban en sus manos algunos asuntos de salud pública como la inspección de boticas.

Los salarios de los protomédicos se obtenían de multas, inspecciones a boticas, exámenes, revalidaciones, expedición de títulos y licencias y servicios similares, debido a que no se contaba con presupuesto de la real hacienda para cubrirlos. Se crearon así situaciones que propiciaron la corrupción y el abuso, conductas en las que lo último que importaba era la calidad de la farmacopea que se ejercía o la de los medicamentos que se vendían. Es entendible que el nombramiento de protomédico general, así fuera supernumerario, se convirtiera en una canonjía disputable entre el cabildo y el virrey, habiéndosela arrebatado éste al ayuntamiento de la ciudad de México desde principios del siglo XVII.³⁰⁷

Para poner orden a los excesos cometidos por los virreyes y de los que Juan de Palafox y Mendoza, obispo de Puebla, informó al rey, éste decidió crear el Real Tribunal del Protomedicato

³⁰⁷ Lanning, *The Royal ...*, *op. cit.*, pp. 60, 62.

de la Nueva España mediante una real cédula fechada el 18 de febrero de 1646 en Madrid.³⁰⁸ Dispuso que fuera un cuerpo colegiado de tres miembros con amplias atribuciones jurisdiccionales en el campo de su competencia. Su presidente debía ser el profesor titular de la cátedra de “prima” de medicina de la Real y Pontificia Universidad; sería, además, protomédico perpetuo. El segundo miembro del Tribunal debía ser el decano de la facultad de medicina o, si esa calidad también la tuviese el primer protomédico, entonces recaería sobre el segundo en antigüedad; el tercero sería nombrado por el virrey dentro de los más calificados doctores activos en la Real Universidad. Los tres cargos del tribunal, aun aquéllos alcanzados en forma automática, debían ser ratificados por el rey, trámite que podía tardar hasta cinco años, transcurridos los cuales dejaban de tener validez.

El peso de la responsabilidad que recaía sobre cada uno de los tres protomédicos del Real Tribunal, en especial el primero, era tan sólo comparable con la ambición por detentar el cargo. No tanto por el salario fijo –que era ninguno– sino por el poder que confería, a quien lo detentaba, sobre todo aquel que tuviese algo que ver con la salud de los habitantes de este reino.

El carácter vitalicio de una cátedra –como las de “prima” y “vísperas” de medicina– ganada en concurso de oposición, añadía enormes presiones a estos sucesos académicos. ¡Y qué decir cuando también dependía de ese triunfo el ser uno de los tres “directores de estudio-inspectores-jueces-examinadores-fiscales-procuradores” (que todo eso eran) del Real Tribunal del Protomedicato! En consecuencia, el examen de oposición de la cátedra de “prima medicina” se convertía en un acontecimiento social y político que trascendía el recinto universitario.³⁰⁹

³⁰⁸ AGN, Protomedicato, vol. 1. exp. 1, fs. 2-3.

³⁰⁹ De hecho, cualquiera de los exámenes de oposición que pudiera a la larga llevar al triunfador a ese tribunal, tenía gran trascendencia y una carga política que podía mezclarse con otros asuntos y hacerse explosiva. Por ejemplo, en 1646 –el año en que se fundó el Real Tribunal del Protomedicato en la ciudad de México– hizo ebullición el conflicto planteado por la alternancia entre peninsulares y criollos en los cargos de importancia dentro de las órdenes religiosas, como lo mencioné en 2.1.2. Pero no sólo hubo efervescencia en éstas sino también en la Real y Pontificia Universidad. Recién creado el Tribunal, con motivo del concurso de oposición para la cátedra temporal de “vísperas” de medicina que se realizaría el 8 de agosto de 1647, se emitió una real cédula en la que se ordenaba que se procediese “con toda paz y quietud”, sin que los opositores y miembros del

Las razones del vínculo indisoluble entre el Real Tribunal del Protomedicato y la Real y Pontificia Universidad están claramente expresadas en la real cédula que lo estableció:

El Rey.

Conde de Salvatierra, pariente, mi virrey, gobernador y capitán general de la Nueva España y presidente de mi audiencia real de ella, o a la persona o personas a cuyo cargo fuere su gobierno.

Por ser una de las cosas más importantes de la salud de mis vasallos el buen gobierno del protomedicato, por examinar éstos a los médicos y cirujanos, reconocer las boticas y remedios, y ser dueños de la vida y de la muerte de los enfermos que caen en sus manos; y por que si en lo examinado hay ignorancias y relajaciones, conocido el riesgo y daños irreparables –deseando excusarlos cuantos fuere posible y aplicar el remedio que conviene a los inconvenientes que en lo pasado se han reconocido–, y que en las plazas de los protomédicos haya personas de la ciencia y experiencia necesarias, he tenido por bien resolver y mandar que, de aquí en adelante, el catedrático de prima de medicina que al presente y en adelante fuere en la universidad de esa ciudad sea perpetuo protomédico, con precedencia a todos los demás que hay y hubiere, y que les preceda y presida en las juntas y concurrencias, dando como desde luego doy y concedo esta calidad a la cátedra de prima, para que por este medio todos estudien y trabajen y procuren llegar a conseguir con la ciencia este puesto [...]Y a don Juan de Palafox y Mendoza le aviso de esta resolución para que lo ponga en los estatutos de esa Universidad, que

claustro causaran alboroto o disturbio al “tomar en boca [y] contravenir sobre las naciones, patria y naturaleza de cada uno”, so pena de suspensión del examen y pago de multa: AGN, Reales cédulas (dupl.), vol. 14, exp. 695, fs. 425-425v.

por mi orden están formados en virtud de cédula mía de 19 de diciembre de 639, por los buenos efectos que de ello espero se han de seguir.[...] ³¹⁰

Sin embargo, antes de la cédula real existía ya en México la tradición del vínculo Universidad-Protomedicato. El doctor Juan de la Fuente, primer titular de la cátedra de medicina que estableció la Real Audiencia de México en 1578, era tan apreciado que “fue designado inspector médico del Protomedicato de la ciudad de México al menos once veces entre 1563 y 1591.” ³¹¹

En la Real y Pontificia Universidad, a semejanza de las universidades de España, las disciplinas se agrupaban bajo cuatro rubros: filosofía, teología, jurisprudencia y medicina. Este último grupo comprendía, entre otras, las clases de “prima” –en la que se leía a Avicena– y “vísperas” –en la que se estudiaba a Hipócrates y Galeno–. ³¹² El aprendizaje era memorista y basado en lecturas, dictados y resúmenes. Con el paso de los años, poco variaría este plan de estudios que hacía de la Universidad y del Real Tribunal dos entidades conservadoras, aferradas al saber antiguo y a métodos de enseñanza del pasado. Dado que los boticarios sólo tenían que saber latín, desde el punto de vista académico fueron considerados en situación de inferioridad con respecto a los médicos, quienes no desperdiciaban oportunidad para hacérselos sentir. Éstos a su vez, según Lanning, ³¹³ se percibían como inferiores en relación con los juristas, teólogos y filósofos. Aún así, el Protomedicato, concebido como institución medieval, tenía jurisdicción, privilegios y fueros y sus miembros podían usar los símbolos de nobleza –el birrete–, primacía sobre otros –el anillo–, honor –la toga– y autoridad –el báculo–. A diferencia de cirujanos y

³¹⁰ *Idem.*

³¹¹ Lanning, *El Real Protomedicato...*, *op. cit.*, p. 464.

³¹² Santiago Larregla Noguera, *Aulas médicas en Navarra. Crónica de un movimiento cultural*, Navarra, Diputación Foral de Navarra e Instituto Príncipe de Viana, 2005, pp. 57-58.

³¹³ Lanning, *El Real Protomedicato...*, *op. cit.*, pp. 315-316.

boticarios, los médicos no usaba sus manos al curar,³¹⁴ lo que los ponía en un plano de superioridad. Así, se dibuja ante nuestros ojos un perfil arquetípico de protomédico: conservador en el estudio y en la práctica, beneficiario de fueros y privilegios, discriminador hacia quienes ejercían las otras profesiones relacionadas con la salud y autoritario en el ejercicio del poder.

La estructura del Real Tribunal con todas las características aquí mencionadas persistió durante todo el periodo virreinal. Al no haber presupuesto de la real hacienda disponible para cubrir los salarios de sus miembros, se estableció una práctica a partir de la “instrucción” de Felipe II dada a Francisco Hernández, según la cual “los derechos que habéis de llevar por los exámenes y cirugías se han de tasar por el presidente y oidores de la audiencia real que residiere en el dicho pueblo, teniendo consideración a la calidad de la tierra”.³¹⁵ En consecuencia, el Real Tribunal del Protomedicato de la ciudad de México obtuvo, en el año de 1695 y por conducto de su representante en Madrid, tres reales cédulas que contenían:

[...] el estilo y costumbre que se guarda en el [Protomedicato] de los reinos de España en los exámenes de médicos, cirujanos, visitas de boticas y todo lo demás que le pertenece, haciendo las de las medicinas y boticas con la limitación que expresa. Y la forma para la paga, cobranza y distribución de los derechos que se deben llenar [...]³¹⁶

Según estos documentos, de los depósitos que daban los candidatos a examen se obtenían no sólo los salarios de los miembros del Real Tribunal sino también los de profesores examinadores y otros gastos. No todos los candidatos a examen daban la misma cantidad en

³¹⁴ La gran discusión sobre la naturaleza de las artes liberales y las mecánicas y la defensa de la pintura como arte liberal y noble se dio, en los siglos XVI y XVII, en torno a la minusvaloración de que había sido objeto por ser un arte que requería de manualidades muy específicas: véase Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Ediciones Cátedra, (Colección Arte. Grandes temas), 1990, pp. 73-85 y Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica 1*, Madrid, Ediciones Aguilar, 1988, tomo 1, pp. 247-305.

³¹⁵ AGN, Reales cédulas (dupl.), vol. 47, exp. 262, “Instrucción al doctor Francisco Hernández, médico”, f. 157v, 11 de enero de 1570.

³¹⁶ AGN, Reales cédulas (dupl.), vol. 43, exp. 44, f. 142, 24 de octubre de 1695.

depósito: dependía de su universidad de origen³¹⁷ y de si eran médicos, cirujanos o boticarios. Estos dos últimos tenían que cubrir los honorarios del examinador de su especialidad que asesoraría al tribunal de médicos. Además, todos los candidatos contribuían con una misma cantidad para cubrir los salarios del fiscal, portero, escribiente, “criados de los señores”³¹⁸ y con un tercer depósito para los gastos de escribanía, contaduría, expedición de título e impuesto real llamado de la media anata.

Así como es fácil comprender que a quienes reprobaban el examen de titulación no se les devolviese nada más que el depósito para la media anata y la expedición de título, también se comprende el que los señores protomédicos inventasen la necesidad de hacer visitas a boticas cuando escaseaban los exámenes y los ingresos por otros conceptos eran exiguos. En cuanto a aquéllas, si eran en la misma ciudad se pagaba al fiscal, al escribano, al amanuense y al portero del Protomedicato; de hecho, el escribano era fedatario y el portero, actuario. El juez visitador – generalmente un médico– y el boticario visitador, no cobraban. Pero si la visita era fuera de la ciudad, había que cubrir “los derechos” de quienes eran nombrados por el Protomedicato para desempeñar estas dos funciones además de solventar el costo de fiscal, escribano y amanuense, en el entendido que los emolumentos eran por día. Se solía visitar dos boticas diarias, cuando mucho. Así que cuando una localidad como Puebla contaba con 23 boticas –como llegó a pasar en el año de 1711–,³¹⁹ resultaba muy atractivo obtener del Protomedicato el nombramiento para ir a “visitar” sus boticas y defenderlo a toda costa. Incluso, pidiéndole al virrey un decreto auxiliatorio para la intervención de la fuerza pública de la localidad, en caso de rebeldía por parte de los boticarios. En sentido inverso, resultaba muy oneroso para los boticarios cubrir los derechos fijados por el arancel del Protomedicato, cuando les iba bien. Les era imperativo buscar

³¹⁷ *Ibid.*, f. 143v. Los que procedían de cualquiera de las tres universidades principales –Alcalá de Henares, Salamanca o Valladolid– depositaban la mitad.

³¹⁸ *Idem.*

³¹⁹ AHMP, Expedientes, Sanidad, tomo 222, fs. 222-266v, 27 de febrero de 1711, fecha del acuerdo de cabildo.

el amparo del cabildo local y que éste defendiera sus atribuciones al respecto, con el fin de conseguir la no injerencia directa del Real tribunal por estar Puebla fuera de las cinco leguas de su jurisdicción.

Presento continuación, en forma esquemática y convertida a pesos,³²⁰ información documental relacionada con los pagos de derechos y honorarios. Para fines comparativos, incluyo el costo de algunos artículos de consumo así como de otro tipo de salarios.

EXÁMENES				
	Depósito 1: salarios protomédicos, examinadores	Depósito 2: salarios fiscal, escribano, portero	Depósito 3: media anata, título	Total en pesos/reales/maravedís
Médicos 1 ³²¹	3 ducados plata	4 escudos plata	105 reales de vellón más 1 ducado	26 p / 5 r / 4 m
Médicos 2	6 ducados plata	4 escudos plata	105 reales de vellón más 1 ducado	30 p / 6 r / 7 m
Cirujanos	8 escudos oro más medio escudo plata	4 escudos plata	105 reales de vellón	38 p
Boticarios	4 escudos oro más medio escudo plata	4 escudos plata	105 reales de vellón	30 p

VISITAS BOTICAS							
	Juez visitador	Boticario visitador	Fiscal y	Escribano	Amanuense	Portero	Total en pesos ³²²
Locales	—	—	1 escudo plata	1 escudo plata	1 escudo plata	1/2 escudo	7 pesos
Foráneas	1,120 maravedís de vellón	500 maravedís de vellón	1 escudo plata	1 escudo plata	1 escudo plata	—	12 pesos

³²⁰ Véase la tabla de equivalencias aproximadas en el anexo 2.2.5. He efectuado las presentes conversiones de acuerdo con los valores ahí contenidos y según el criterio de que, después de 1538, “el peso de oro común valía exactamente ocho reales de plata”: Sherburne Cook y Woodrow Borah, *El pasado de México. Aspectos sociodemográficos*, 2ª edición, México, FCE, (Colección Sección de Obras de Historia), 1996, pp. 299-301. Para la conversión, he empleado el peso de 272 maravedís.

³²¹ Véase nota al pie núm. 309.

³²² Por día.

Salarios anuales ³²³	Pesos
Emprimador (Tlaxcala, 1629) ³²⁴	49
Músico: arpista (México, 1650) ³²⁵	60 más otros servicios
Iguala al boticario de la cárcel (Puebla, 1719) ³²⁶	50 por medicinas

Precios ³²⁸	Pesos
1 vestido saya (México, 1601)	6
1 gallina de la tierra (México, 1601)	1
1 carnero (México, 1601)	1 [sic]
Protomédico del Real Tribunal (Madrid, 1693) ³²⁷	122 más otros servicios

La forma en que obtenían sus salarios los miembros del Real Tribunal hacía que el factor económico –y no la calidad de la medicina que se practicaba– fuera determinante. Por lo mismo,

³²³ Tanto en el caso del salario promedio de los músicos de la catedral de México como en el de las igualas de los boticarios de la cárcel de Puebla, los montos se mantuvieron constantes a lo largo del siglo XVII y principios del XVIII.

³²⁴ José Ignacio Urquiola Permisan, “Salarios y precios en la industria manufacturera textil de la lana en Nueva España: 1570-1635”, en Virginia García Acosta (coord), *Los precios de alimentos y manufacturas novohispanas*, México, Comité Mexicano de Ciencias Históricas, CIESAS, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM y Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1995, p. 221.

³²⁵ ACCMM, Correspondencia, caja 1, exp. 8, s/n, 15 de febrero de 1655.

³²⁶ AHMP, Actas de cabildo, libro 39, f. 445, 2 de enero de 1719.

³²⁷ AGN, Reales cédulas (dupl.), vol. 43, exp. 44, f. 143v.

³²⁸ Josefina Muriel y Teresa Lozano, “Las instituciones educativas novohispanas. Fuentes para el estudio de los precios. Ejemplos de los siglos XVI-XIX”, en *Los precios...*, *op. cit.*, pp. 53-61.

era implacable en la cobranza de todas las cuotas por pago de derechos y multas, lo que generaba resentimiento entre los afectados. Por ejemplo, frailes que tenían farmacias y practicaban el voto de pobreza, o médicos y farmacéuticos de pequeñas poblaciones que socorrían a los habitantes en casos de epidemia y cuyos honorarios difícilmente podían cobrarle a los afectados o a las autoridades civiles, tenían que pagar al Real Tribunal del Protomedicato, sin excepción ni descuento, cualquier trámite que requiriesen de él. Se volvió una institución egoísta, alejada de la sociedad e indiferente a sus necesidades. Crisis económicas, demográficas o de salud pública, no alteraban su comportamiento en lo que a cobranzas se refería.

El 23 de junio de 1743, el Real Tribunal del Protomedicato obtuvo una muy ansiada real cédula por la cual se le reconocía como el instituto “único y privativo para cuidar de la salud pública”,³²⁹ derivando de ello el que en la inspección de boticas, los visitantes acreditados por ese Real Tribunal “por ningún pretexto ni razón permitan intervenga otro, bien sea de cabildo, numerario o de comisiones”. No es difícil suponer la cantidad de inconformidades que esa real cédula iba a suscitar. En mi opinión, en ello subyace una de las razones del encargo que el Real Tribunal del Protomedicato en España le hizo a Miguel Eugenio Muñoz, “oidor de la Real Audiencia de Valencia, académico de número de la Academia Real de Historia, subdelegado del Real Tribunal del Protomedicato en la misma ciudad y reino”.³³⁰ La encomienda consistió en efectuar una compilación de las leyes y disposiciones dispersas en las varias recopilaciones de Leyes de Indias existentes, referidas a médicos, cirujanos, barberos, boticas, inspecciones, etc. Debía incluir todo precepto que tuviese que ver con la salud pública. La obra se publicó en 1751.

El compilador escribió en su “Advertencia”: “[entre comentar o no las leyes] elegí el medio y apliqué mi tal cual discurso a sólo los capítulos más disputados”. Uno de los que le mereció mayor atención y espacio fue, con razón, el que consideró como “un argumento, el más

³²⁹ AGN, Protomedicato, vol. 4, exp. 4, f. 158v.

³³⁰ AHFM, Muñoz, *Recopilación de las leyes, pragmáticas..., op. cit.*, carátula.

dudoso que contienen las leyes del título de los protomédicos y examinadores, comprendidas entre las demás del reino”: aquél que preceptuaba sobre las cinco leguas de jurisdicción del Real Tribunal. La tesis de Muñoz era que éste tenía:

[...]jurisdicción universal sobre todos los profesores de la facultad de medicina y subalternos que hubiere en estos reinos [...] [Que] las cinco leguas de la jurisdicción es la provincia en que el Tribunal la ejerce y la ejecuta por sí y [por] el alguacil de sus estrados; y que fuera de este distrito es preciso tener, o subdelegados con jurisdicción habitual para la universidad de causas de este instituto, o hacer –en cada caso que ocurriese– comisión a las justicias o a las personas de la satisfacción del Tribunal.³³¹

Al pie de página anotó que “la delegación es general en cuanto a las causas y especial y coartada respecto de las personas”. Por tanto, los protomédicos y sus examinadores tenían jurisdicción universal, en todos los reinos y dominios, sobre los practicantes de la medicina y sus auxiliares.³³² En asuntos referidos a la salud pública y a quienes de ella se ocupaban, las decisiones del Tribunal o de sus delegados no podían ser recusadas ni apeladas salvo ante el mismo tribunal.³³³

El intento de aplicar la “instrucción” de 1743 en la Nueva España generó conflictos graves en varios lugares. Especialmente, en 1794 y 1797; tanto, que fue el detonador del litigio entre los boticarios poblanos y el Real Tribunal.

³³¹ *Ibid.*, pp. 336-342.

³³² Referencia; Lanning, *The Royal...*, *op. cit.*, AHFM, Muñoz, *Recopilación de las leyes, pragmáticas...*, *op. cit.*, pp. 192-199.

³³³ A juicio y conveniencia de unos u otros, la disposición de visitas de boticas –y las famosas “cinco leguas”– entraba en contradicción con las leyes y pragmáticas proverbiales que mandaban a virreyes, gobernadores, cabildos y demás autoridades civiles visitar las boticas periódicamente, limitando la jurisdicción del Real Tribunal a cinco leguas a la redonda a partir del lugar donde se asentaba la audiencia de la que generaba su legitimidad.

2.3 Destellos de ilustración. Puebla: 1775-1800

Resultaría para mí y para los objetivos de esta tesis demasiado ambiciosa la pretensión de escribir sobre la “Puebla ilustrada” en el último cuarto del siglo XVIII. Es más, considero inaplicable ese concepto, como indirectamente lo justificaré. Por ello, me limitaré a tratar en forma somera algunas manifestaciones de lo que se suele considerar como “pensamiento ilustrado”, en la medida en que están presentes tanto en el contexto que hizo posible *El almacén* como en la obra misma.

Ese “pensamiento ilustrado” no fue el mismo en la Nueva España que en España o Francia. Tampoco fue sincrónico. Por tanto, no se puede definir a partir de generalidades o de conceptos simplistas como tampoco circunscribirse a un reinado o periodo acotado. El pensamiento crítico, la observación de los fenómenos naturales apartada de cualquier preconcepción filosófica, el método experimental, el uso de la física y de las matemáticas para entender y explicar el mundo que nos rodea, no fueron patrimonio de la “época de las luces”. Podríamos decir que esas actitudes científicas formaron parte de un “discurso del ensayo” que empezó a manifestarse en el siglo XVII. Es en el siglo siguiente cuando se manifiesta el “discurso de la razón”, propio, ese sí, de la “época de las luces”. En esa racionalidad que hacía muy difícil la explicación de verdades reveladas, misterios y dogmas de fe, la iglesia católica parece haber negociado sutil y hábilmente con el pensamiento ilustrado: dio la bienvenida a lo insustancial a fin de que no cambiase lo esencial. Puso por encima de toda ciencia a la teología e hizo prevalecer la escolástica, pero sin atacar el método científico ni impedir abiertamente el desarrollo de la ciencia. Conservó su fuerza en el ámbito social, familiar y personal aunque permitió que se le relegara en los campos de la ciencia, la técnica, las artes y las relaciones de trabajo.

Así, junto a la afirmación de la religión católica (la Ilustración española fue calificada como específicamente cristiana, y tuvo en el jansenismo una

corriente reformista), se encuentra el patriotismo de los pensadores ilustrados, lo que los diferencia de los partidarios de ese movimiento intelectual más inclinados a lo cosmopolita que se dio en Francia y otros países europeos. Este patriotismo, que confirió un fuerte carácter político a la Ilustración española, se expresó en el deseo de que España reconquistara su anterior florecimiento económico y su posición de potencia de primer orden en lo político.³³⁴

En ese sentido, Felipe V, mucho antes que Carlos III –tradicional referente de la ilustración española–, emprendió el camino para sacudir la presión inquisitorial y el espíritu de contrarreforma de la España del siglo XVII –que “se enquistaba en sí misma y en su imperio, [donde] las ideas van pudriéndose de tanto ser repetidas sin contrastación posible”–.³³⁵ Recién empezado el siglo XVIII, este primer Borbón inició no sólo el cambio dinástico sino la modernización y transformación del estado español para hacerlo competitivo en el entorno europeo, centralizando un poder absoluto en el monarca y anulando privilegios de corporaciones. Esto es, modernizándolo. De tal suerte que, el renombrado beneditino Benito Jerónimo Feijóo y los novatores,³³⁶ al practicar la observación y el experimentalismo, la delimitación de los campos de la teología y la ciencia y la reivindicación y difusión de las ideas de libre raciocinio, ejemplificaron la confluencia entre “las aspiraciones de modernización de la vida intelectual y los designios políticos de la nueva dinastía reinante.”³³⁷

³³⁴ Horst Pietschmann, *Las reformas borbónicas y el sistema de intendencias en Nueva España. Un estudio político administrativo*, Rolf Roland Meyer Misteli (trad.), México, FCE, (Sección de Obras de Historia), 1996, p. 25.

³³⁵ Puerto, *La ilusión...*, *op. cit.*, pp. 43-44.

³³⁶ “El término “novator” encierra una dificultad: como era un insulto y una denuncia, nadie quería en su tiempo cargar con el sambenito. Desde la perspectiva de comienzos del siglo XVIII, ‘novatores’ fueron [...], concretamente, aquellos que introducían novedades no conocidas por la fe de sus mayores, esto es, doctrinas consideradas algo heterodoxas.”: Francisco Sánchez-Blanco, *La mentalidad ilustrada*, Madrid, Taurus (Colección Pensamiento), 1999, p. 130.

³³⁷ Puerto, *La ilusión...*, *op. cit.*, p. 17.

2.3.1 Limitaciones

En 1777, la ciudad de Puebla tenía 56,220 habitantes de los cuales 31.8% eran españoles, 46.8% mestizos y 21.4% indígenas.³³⁸ Poco se alteraron esas cifras para 1790. En 1797, hubo una epidemia de viruela que agravó la situación económica de la ciudad, ya de por sí deteriorada a lo largo del siglo XVIII. El entorno socio-económico era bastante desolador.

En el informe que el intendente Manuel de Flon –un hombre considerado “ilustrado”– le envió al virrey Iturrigaray en 1804, vemos el efecto que sobre la otrora rica y pujante provincia habían tenido el libre comercio y el proteccionismo económico colonial, ambas, agresivas políticas económicas del ilustrado Carlos III y continuadas por Carlos IV:

La provincia de Puebla, considerada como tal desde la erección de intendencias que se verificó en el año de 1787 [...], es por su graduación la segunda del Reino. [...] La mayor parte de estos habitantes vive de su industria y trabaj[o] corporal, dedicados los más al hilado de algodón en que apenas logran su muy escasa subsistencia, de modo que componiendo una mitad de la población el estado eclesiástico, los empleados en tribunales y oficinas, los ricos y hacendados, los mercaderes y artesanos de crédito, puede asegurarse que el resto de gentes no alcanza otro arbitrio ni recurso honesto que el del torno y el algodón.[...] sólo el buen gobierno y el tiempo pueden ir facilitando lo urgente y principal que debe exigir en el día toda nuestra atención y conatos, [y que] debe ser la salida de harinas y otros frutos que produce el Reino en abundancia, y que no pueden tener en él todo su expendio pues no encontrando los labradores el premio de sus fatigas en la salida y buen precio de sus esquilmos, es preciso que abandonen las fincas, que se carguen de censos y cuidados, que los

³³⁸ Reinhard Liehr, *Ayuntamiento y oligarquía en Puebla, 1787-1810*, O. Hentschel (trad.), México, Secretaría de Educación Pública, (Serie Sepsetentas), vol. 1, 1971, p. 48. El autor se basa en el “Resumen del número de personas de que se compone esta jurisdicción de la Puebla de los Ángeles con especificación de pueblos, castas y sexos”, AGN, Historia, vol. 73, exp. 5, f. 126.

artesanos y demás gente que vive de la industria resientan lo mismo y, finalmente, que se originen todas las malas resultas que ofrece y deben esperarse de la inacción, del abandono y poco gusto al trabajo.³³⁹

En ese triste panorama, poca diferencia presentaba la ciudad en relación con la provincia toda. Aunque fundada como ciudad de blancos, sus autoridades y vecinos habían tenido que recurrir a los indígenas para desempeñar los trabajos manuales. En Puebla, quizá más que en otras villas y ciudades de la Nueva España, “el color más o menos blanco de la piel alcanzó a ser una marca exterior de la población conquistadora para la influencia esencial de la posición que un hombre tomaba en la sociedad.”³⁴⁰ Los “españoles”, “puros de sangre” y “blancos”, “tomaban la posición que les correspondía a los nobles en España.”³⁴¹ Consideraban el trabajo manual como propio de mestizos y castas, no de españoles, fueran éstos peninsulares –gachupines– o criollos –americanos–.

En Puebla, la discriminación por razones de origen, raza y ocupación impidió que se formase una clase media homogénea, instruida. Al llegar a la Nueva España,³⁴² los peninsulares, conservaban sus vínculos sanguíneos, culturales y sociales con la península, así como los fueros y privilegios que tenían en su “caserío”, villa o ciudad, y los integraban o desarrollaban en forma paralela a otros privilegios conseguidos en su nuevo lugar de residencia en razón de ocupación y

³³⁹ Manuel de Flon, “Noticias estadísticas de la intendencia de Puebla”, en *Relaciones Estadísticas de Nueva España de Principios del siglo XIX*, Archivo Histórico de Hacienda-Secretaría de Hacienda y Crédito Público, volumen III, México, (Colección de documentos publicados bajo la dirección de Jesús Silva Herzog), 1944, pp. 51, 54 y 68.

³⁴⁰ Liehr, *Ayuntamiento...*, *op. cit.*, vol 1. p. 49.

³⁴¹ *Idem.*

³⁴² Según palabras de Liehr, a finales del siglo XVIII, la mayoría de los inmigrantes que llegaron a esta ciudad provenían “de los reinos nórdicos del imperio español. Por eso no es de extrañar que en esa época los de Galicia y Vascongadas, que se habían unido en cofradías autónomas, sobresalieran en la ciudad.”: Liehr, *Ayuntamiento...*, *op. cit.*, p. 49.

pertenencia a alguno de los cuerpos sociales.³⁴³ Este complejo entramado de intereses hizo fracasar un sinnúmero de iniciativas reales.

Los criollos, minusvalorados por los blancos peninsulares, se esmeraban en obtener el certificado de pureza de sangre que los hacía sentir y hasta pasar como miembros de la clase señorial blanca, primer escalón para obtener reconocimiento social. El ascenso a la cúspide continuaba en la medida en que ingresaban al dorado círculo de la ociosidad, al que por supuesto no pertenecían ni boticarios, ni flebotomistas, ni algebristas.

Los trabajadores de la salud integraron grupos que se discriminaban entre ellos según el grado de manualidad que conllevaba el ejercicio de su profesión, siendo los médicos los de más alto rango: además de haber cursado estudios universitarios hacían diagnósticos, más especulativos que clínicos, asistidos por los textos memorizados de Galeno, Avicena e Hipócrates; no requerían usar las manos, a diferencia de los de rangos inferiores, como flebotomistas y barberos. Éstos, lo primero que hacían constar en sus escritos era su “ser español”,³⁴⁴ sin embargo, aunque reconocidos por el Real Tribunal, no tenían estudios universitarios, lo que los ubicaba en uno de los peldaños más bajos de una muy pequeña e incipiente clase media, heterogénea y atomizada a la que pertenecían artesanos como los orfebres, artistas como los pintores, clero bajo, empleados de la administración virreinal, comerciantes en pequeño, mayordomos de grandes haciendas, etc.

A medio camino entre barberos y flebotomistas, y los médicos, se encontraban los cirujanos y boticarios, estos últimos, como propietarios que tenían que ser de su botica, requerían de un pequeño capital para instalarla. Ambos cursaban estudios universitarios, los boticarios a

³⁴³ En casos específicos, esa identidad étnica y cultural contribuyó, por ejemplo, a que “los individuos de la nación vascongada [se ubicaran] en la cúspide de la pirámide social novohispana.”: María Cristina Torales Pacheco, “Ilustrados en Puebla, los socios de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País”, en *Presencia española en Puebla, siglos XVI-XX*, Agustín Grajales y Lilián Ilades (compiladores), México, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades-BUAP-Embajada de España en México, 2002, p. 107.

³⁴⁴ AHMP, Expedientes, Sanidad, tomo 222, fs. 318-365, años de 1776 y 1797.

partir de 1788, año en el que la botánica se impartió como curso universitario obligatorio. El hecho fue muy importante ya que, en términos generales, sólo los ricos podían aspirar a que sus hijos fuesen a la Universidad.

2.3.2 Herencias

A la llegada de Carlos III al trono, los colegios jesuitas en España estaban dedicados a “instruir”³⁴⁵ a los hijos de nobles y ricos. A juzgar por las fuentes que cita Jean Sarrailh, el deterioro de la instrucción que impartían se debía, en mucho, a la complacencia interesada de los mentores y al deseo explícito de no importunar ni a sus pupilos ni a su rica y poderosa parentela. Enseñar modales pulcros, conductas decentes y no causar molestias a la clientela eran los objetivos primordiales, según sus críticos. En cuanto a la educación elemental e intermedia que proporcionaban los frailes, era de lamentarse por cuanto no podían más que transmitir lo que ellos mismos habían recibido: “una instrucción lenta, fastidiosa, cargada de sutilezas y prejuicios”.³⁴⁶ Para subsanar lo que el rey consideró graves errores en las políticas educativas de la orden jesuita, Carlos III, después de ordenar en todo el reino su expulsión, emitió una real provisión el 5 de octubre de 1767 para “reintegrar a los maestro preceptores seculares en la enseñanza de las primeras letras, gramática y retórica”.³⁴⁷ El espíritu del documento fue establecer la educación elemental laica y gratuita. Como tantas otras veces, en la Nueva España las órdenes reales fueron rebatidas en letras³⁴⁸ y hechos, en la medida que afectaban intereses creados.

A la expulsión de los jesuitas en 1765, sus colegios en Puebla quedaron bajo la protección real y la vigilancia del obispo, quien nombraba a un clérigo como rector y a los maestros que

³⁴⁵ Cfr.: Jean Sarrailh, *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, Antonio Alatorre (trad.), México, FCE, 1957, pp. 194-206.

³⁴⁶ Sarrailh, *La España...*, *op. cit.*, p. 195, cita a Alexandre Laborde. *Itinéraire descriptif de l'Espagne...*, *op. cit.*, tomo VI, pp. 181-182.

³⁴⁷ Dorothy Tanck de Estrada, *La ilustración y la educación en la Nueva España*, México, Secretaría de Educación Pública, cultura: El caballito, (Serie Biblioteca Pedagógica), 1985, pp. 101-108.

³⁴⁸ *Ibid.*, pp. 109-115.

impartían cátedra.³⁴⁹ Lógico es pensar que el prelado tomaría esas decisiones a la luz de sus inclinaciones intelectuales y de lo que juzgara como prioritario para la diócesis. Así, en 1776, el obispo Victoriano López Gonzalo estableció en el edificio del colegio de san Ildefonso primero un hospicio para pobres (1776) y, posteriormente, un hospital para mujeres (1779),³⁵⁰ a pesar de que el afamado colegio de estudios mayores había llegado a otorgar los grados de bachiller en artes y teología y había recibido de la Real y Pontificia Universidad de México, desde 1625, el privilegio de admitir como propios a los estudiantes que hubieran cursado en sus colegios más de cinco años los estudios de teología y filosofía.³⁵¹ No dispongo de información sobre lo que aconteció con ese colegio en el periodo inmediato anterior, correspondiente al obispado de Francisco Fabián y Fuero (1765-1773). Sus actos lo muestran como un seguidor de las políticas culturales y educativas de Carlos III, un obispo “ilustrado” que fundó una Academia de Bellas Letras,³⁵² introdujo las clases de griego e historia eclesiástica en el seminario diocesano –el Tridentino Palafoxiano–, construyó el recinto abovedado para albergar la biblioteca del episcopado –la hoy Palafoxiana–, concentró en ella los acervos de los colegios jesuitas, donó el suyo propio y abrió las puertas al público.³⁵³

Los cambios de destino y orientación no podrían borrar de un plumazo, probablemente, lo que habían aprendido en las instituciones jesuitas de Puebla quienes –como Clavijero y Alegre– habían cursado las cátedras de sagrada escritura, moral, derecho canónico, teología y filosofía. Tampoco habrían olvidado los conocimientos adquiridos quienes habían optado por las cátedras de retórica, poesía y gramática que se impartían en Colegio del Espíritu Santo. En el seminario de

³⁴⁹ Ernesto de la Torre Villar, *Historia de la educación en Puebla (época colonial)*, México, Universidad Autónoma de Puebla, Colección Universidad y Financiamiento, 1988, p. 44.

³⁵⁰ *Ibid.*, pp. 58-59.

³⁵¹ *Ibid.*, pp. 53-54. La bula papal de 8 de agosto de 1621 permitía a los jesuitas dar grados académicos a quienes cursaran estudios a más de 70 leguas (200 millas) de donde hubiere universidad: *ibid.*, p. 48.

³⁵² Torales, “Ilustrados en Puebla...”, en *Presencia española en...*, *op. cit.*, p. 112.

³⁵³ “Biblioteca Palafoxiana”, www.turista.com.mx/puebla/section-viewarticle-68.html.

san Jerónimo se formaron tanto jesuitas como figuras de la clerecía de Puebla y catedráticos de otras ciudades. A pesar de la expulsión, la imprenta de los jesuitas continuó trabajando. En 1768 ¡vaya ironía!, se publicó una breve descripción de los festejos que se hicieron en honor de Palafox.³⁵⁴ En 1785 se inauguró la imprenta del Real Colegio de san Ignacio y en 1790 se fusionaron los colegios de san Jerónimo y san Ignacio en el del Espíritu Santo: se le llamó Real Colegio Carolino.³⁵⁵

Las continuas controversias de que fueron objeto los jesuitas desde que se establecieron en Puebla,³⁵⁶ la deslumbrante personalidad de varios de los egresados de sus colegios poblanos – Alegre y Clavijero, en particular–, la influencia que llegaron a tener entre los miembros de las elites, todo ello dificulta una perspectiva objetiva desde la cual valorar la calidad de la educación que impartían en Puebla y, en ese sentido, qué tanto diferían sus colegios en la Nueva España de los de la península en los años previos a su expulsión. ¿Se habrá aplicado en ellos la extinción de “las cátedras de la escuela llamada jesuítica”³⁵⁷ ordenada por el rey el 12 de agosto de 1768? ¿En qué medida, ya expulsos, se dejó sentir la influencia del pensamiento filosófico francés y los nuevos métodos de enseñanza en las escuelas de educación media superior de Puebla, como sí aconteció en los Reales Estudios de San Isidro en Madrid bajo la dirección de frailes agustinos?³⁵⁸ José Ignacio Rodríguez Alconedo “cursó las cátedras de latinidad y retórica, desde el año de setenta y siete hasta el ochenta”³⁵⁹ en el Colegio de San Jerónimo. Más allá de inferir que se benefició de las bibliotecas episcopales poblanas,³⁶⁰ es arriesgado hacer conjeturas

³⁵⁴ “¿Quién pensara, quién creyera/ (Oh juicios altos de Dios)/ Que hoy esta imprenta aplaudiera/ al invicto Palafox?”. José Toribio Medina, *La imprenta en Puebla de los Angeles (1640-1821)*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1908, p. XXXVI, en De la Torre, *Historia de...*, *op. cit.*, p. 61, nota 52.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 71.

³⁵⁶ De la Torre, *Historia de...*, *op. cit.*, p. 39.

³⁵⁷ Sarrailh, *La España...*, *op. cit.*, p. 206.

³⁵⁸ *Ibid.*, pp. 205-206.

³⁵⁹ AHFM, Protomedicato, leg. 2, exp. 2, f. 14. Véase anexo documental 4.2.1.

³⁶⁰ Véase la nota 59 de la Introducción para lo que se refiere a las bibliotecas poblanas del siglo XVIII.

respecto a si fue desde esos tiempos de bachiller cuando se familiarizó con las ideas y gustos franceses de que posteriormente daría claras muestras en *El almacén* o si fue más tarde, por ejemplo, cuando conoció al científico Vicente Cervantes. Al no disponer de documentación que me permita resolver las dudas planteadas, muchas interrogantes quedan en el aire.

2.3.3 Influencias

En la Nueva España, Benito Díaz de Gamarra, en la línea de Feijóo, con agudo sentido crítico e inteligente humorismo, pasó implacable revista a la escolástica y al dogmatismo aún existentes, moviéndose, con igual habilidad que Feijóo, en el filo de la navaja: religión y fe no tenían porqué estar reñidas con el pensamiento racional ni con el conocimiento científico:

[Formar a los jóvenes en una filosofía] abundante en descubrimientos útiles, provechosa para defender las verdades de nuestra católica religión contra el ateísmo, y contra los infames discípulos de Espinosa, Hobbes, Bayle, y otros perniciosos materialistas de este siglo; útil finalmente para formar ciudadanos instruidos, que puedan dar lustre y esplendor al Estado.³⁶¹

Tan importante como la orientación filosófica de Díaz de Gamarra fueron sus ideas pedagógicas y la forma de llevarlas a cabo en el Colegio de San Francisco de Sales del Oratorio de San Miguel el Grande.³⁶² La enseñanza y el aprendizaje debían ser actividades agradables y eficaces que propiciaran la reflexión y la crítica, que rehuyeran la memorización estéril y en las que se trabajara con información variada, objetiva y concisa. ¿Qué influencia ejercieron la ideología y las prácticas pedagógicas de Díaz de Gamarra en los maestros y jóvenes poblanos de

³⁶¹ Juan Benito Díaz de Gamarra, “Dedicatoria al obispo Luis F. De Hoyos y Mier, obispo de Michoacán”, en *Academias filosóficas*, Imprenta de D. Felipe Zúñiga y Ontiveros, México, 1774, reproducción facsimilar en *Errores del entendimiento humano: Academias filosóficas, memorial ajustado*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Centro de Estudios sobre la Cultura Nicolaíta, 1993, pp. 162-163.

³⁶² Juan Benito Díaz de Gamarra, *Máximas de educación, Academias de Filosofía, Academias de Geometría*, México, El Colegio de Michoacán, 1983 y *Elementos de Filosofía Moderna*, tomo 1, presentación, traducción y notas de Bernabé Navarro, México, Centro de Estudios Filosóficos-Universidad Autónoma de Puebla, 1963, pp. 15-21.

la generación de José Ignacio Rodríguez Alconedo? Es esta una línea de investigación a seguir que, como otras muchas, rebasa los objetivos de esta tesis.

En España, varios “ilustrados” se volvieron regalistas y nacionalistas y abdicaron de sus antiguas posiciones de avanzada cuando la revolución francesa y las ideas que la generaron empezaron a ser un peligro para la corona española y para los estamentos privilegiados resistentes a las políticas ilustradas. Me pregunto si esa actitud, compartida por los novohispanos y que encontraremos de manera muy clara también en la investigación botánica, no estuvo en el origen del utilitarismo y del empirismo superficial sin articulación sistemática –característicos del quehacer científico español y novohispano–, ambos contrarios al espíritu de la ciencia y, según José Luis Abellán, causantes del “naufrago de la ilustración española”.³⁶³

Más aún, en la Nueva España, los sentimientos de raza, clase social y nacionalidad, entretejidos con los intereses económicos de corporaciones e individuos, crearon un entramado en el que las ideas ilustradas se entreveraron cual hilos de oro en un complejo brocado de materiales ingratos y de añeja urdimbre.

Paradojas y contradicciones son frecuentes cuando se hace el intento de definir quién era “ilustrado” en Puebla o porqué lo era. El caso de Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, (1718-1780) de origen vasco, y al que he citado ampliamente en esta tesis, es para mí un buen ejemplo de lo difícil que resulta caracterizar a un “ilustrado” novohispano (no sólo poblano) y diferenciarlo de un “moderno”, por ejemplo. Según la terminología y los conceptos empleados por Pablo González Casanova,³⁶⁴ el historiador poblano sería un “moderno” y no un “ilustrado”. Para este autor, los “modernos” se valían de la filosofía cristiana aun cuando ejercieran el “arte crítico”, incorporaran el método ecléctico y abandonaran la escolástica. En tanto que el término

³⁶³ José Luis Abellán, *Historia del Pensamiento Español*, tomo III, Madrid, 1981, citado por Puerto, *La ilusión...*, *op. cit.*, p. 18.

³⁶⁴ Pablo González Casanova, *El misoneísmo y la modernidad cristiana en el siglo XVIII*, México, El Colegio de México, 1948, pp. 167-169.

“ilustrados” se usaría cuando se tratara de “materialistas, deístas y ateos” y para diferenciar éstos de aquéllos para quienes “era fácil conciliar la modernidad con la catolicidad, e incluso con el despotismo”.³⁶⁵ En realidad, se trata de grados de desacralización del pensamiento: en la segunda mitad del siglo XVIII es difícil encontrar a un ateo, incluso entre los ilustrados franceses. Don Mariano, el historiador, mantiene una perspectiva histórica definida, procede en forma metódica, selecciona con rigor sus fuentes, documenta extensamente su relato y evita el subjetivismo. Sin embargo, conserva la visión histórica providencialista y cristiana. Si, por un lado, estudia la geografía, las instituciones sociales y políticas y las transformaciones económicas como factores determinantes de la historia, por otro, cree en la naturaleza y en las leyes que la rigen como el mayor regalo divino así como en la obligación que el estado monárquico tiene de proporcionar felicidad a los súbditos. Está convencido de que la razón debe guiar las acciones de los hombres en busca de la perfección, como también lo está de que con la educación se combate la ignorancia y se cultivan los valores cívicos. Pero, al documentar con singular detalle las concesiones de indulgencias plenarias a una determinada imagen de la iglesia de san Agustín, por ejemplo, no asoma en el historiador el menor comentario crítico a lo que es y representa ese sistema de traficar con la esperanza de salvación eterna.

Al igual que su colega Miguel Zerón Zapata, ambos son ejemplos emblemáticos del tipo de personas que integraban los cabildos en las ciudades de la Nueva España: “constituían clanes o familias extensas de alto rango que guardaron una relativa exclusividad, al mezclarse poco con los de menor condición, solaparse y defender sus privilegios, como no trabajar”.³⁶⁶

Su situación ahí [en el cabildo poblano] le permite conciliar su apego a la tradición monárquica con sus aspiraciones nacionalistas de transformación en el ámbito novohispano y, por ende, superar el conflicto entre sus

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 168.

³⁶⁶ Pastor, *Cuerpos sociales...*, *op. cit.*, pp. 84-85.

posiciones políticas y su perspectiva filosófica y social. [...] El conflicto de la generación a que pertenecía oscilaba entre lo arcaico y lo moderno en el terreno ideológico y sólo puede ser captado a través de un profundo análisis de sus obras [...] ³⁶⁷

A diferencia de Margarita Moreno Bonet, no estoy muy segura de que Fernández de Echeverría y Veytia o aquéllos de sus contemporáneos que fueran partícipes de la misma postura intelectual, se hubiesen sentido en conflicto o en estado de contradicción por tener una mentalidad “ilustrada” –“moderna”, según González Casanova– a la vez que una sensibilidad social y política “arcaica”, en la medida en que el *statu quo* de la minoría a la que pertenecían no era objeto del más mínimo cuestionamiento. Su ideología se manifestaba en terrenos que nada tenían que ver con su condición social y los privilegios y prebendas de que disfrutaban como miembros de las élites novohispanas. Ese status era intocable. Y si resultaba que esos terrenos no eran tan ajenos uno del otro, entonces con suma habilidad evitaban el más ligero riesgo de cuestionamiento. Fue el caso de los clérigos-filósofos como Díaz de Gamarra. Cuando alguno de ellos encontraba que sus intereses chocaban con los de miembros de otras élites, entonces recurrían a la ideología para sustentar el predominio del interés propio. Y si no tenían ideología de qué echar mano, entonces se valían de las leyes de Indias y de las incontables pragmáticas y reales cédulas, graciosamente otorgadas en forma casuística y discrecional: el pragmatismo, por sobre el principio; el privilegio de clase, por sobre la razón; la prebenda, por sobre la justicia.

A lo largo de la elaboración de esta tesis pude comprender que cofradía y boticarios (que no gremio ³⁶⁸) eran entes separados y que la cofradía de san Nicolás Tolentino no tuvo que ver

³⁶⁷ Margarita Moreno Bonet, *Nacionalismo novohispano. Mariano Veytia. Historia antigua, fundación de Puebla, Guadalupanismo*, 1ª reimpresión, México, Facultad de Filosofía y Letras (Seminarios: Investigación)-UNAM, (Colección de Historia), 2000, p. 280.

³⁶⁸ Cfr.: Patricia Aceves Pastrana, *Química, botánica y farmacia en la Nueva España a finales del siglo XVIII*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Colección Biblioteca Memorias Mexicanas, 1993, pp. 45-48. La autora dedica un apartado a “los gremios de la medicina en la Nueva España” para referirse a médicos, cirujanos y boticarios. En estricto sentido y de acuerdo con los estudios que se han hecho sobre gremios y su caracterización, no se consideran integrantes de tales corporaciones ni a médicos, ni a cirujanos ni a

con los boticarios poblanos sino cuando los intereses de ambos grupos se vieron amenazados por terceros. La cofradía estaba integrada por miembros de la elite poblana: o tenían apellidos de abolengo, o poseían capitales de importancia, u ostentaban grados militares. No había boticarios en la cofradía, salvo el pro-secretario que lo era sólo por ser administrador de la botica mas no por pertenecer a la elite. Los boticarios, en cambio, si bien “españoles, puros de sangre” –nacidos en Puebla, la mayoría– se ganaban el sustento practicando con sus manos una profesión “instruida”, lo que los ubicaba en un peldaño inferior al que ocupaba un notario, por ejemplo. Y mucho más abajo que alguien que tuviera carroza y no trabajara: “Por su procedencia y mentalidad, los representantes de la *intelligentia* pertenecían a la clase alta blanca de la ciudad. En la alta sociedad, junto a los estudios de teología, sólo los de jurisprudencia valían como carrera aceptable.”³⁶⁹

Como anexo instrumental 2.3.3, incluyo un esquema con los nombres de cofrades y boticarios que abarca de 1629 a 1828. A pesar de que falta mucha información, es posible observar que sólo hasta después de 1816 el apellido de un miembro de la familia de los cofrades Vargas se encuentra también entre los boticario. Años antes, pudiera resultar comprobable que el capitán José Antonio Rosales de Soria, mayordomo de la cofradía en 1802,³⁷⁰ fuera suegro o cuñado de José Ignacio Rodríguez Alconedo.³⁷¹ Este hecho ayudaría a comprender mejor el momento en que los cofrades se acercaron a los boticarios, esto es, cuando se hizo *El almacén*.

farmacéuticos. Al respecto, véanse Manuel Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos*, prólogo de Rafael Altamira, México, E.D.I.A.P.S.A., Colección de Estudios Histórico-Económicos Mexicanos de la Cámara Nacional de la Industria de la Transformación, 1954; Francisco del Barrio Lorenzot, *Ordenanzas de Gremios de la Nueva España. Compendio de los tres tomos de la Compilación Nueva de Ordenanzas de la Muy Noble, Insigne y Muy Leal e Imperial Ciudad de México*, Genaro Estrada (intr.), México, Dirección de Talleres Gráficos, 1920; Castro Gutiérrez, *La extinción...*, *op. cit.*; Francisco Santiago Cruz, *Las Artes y los gremios en la Nueva España*, México, Editorial Jus, Medio Milenio, 1960. En el caso de los boticarios de Puebla, en el periodo estudiado en esta tesis, no encontré ningún indicio de que constituyeran un gremio.

³⁶⁹ Liehr, *Ayuntamiento...*, *op. cit.*, vol. I, p. 55.

³⁷⁰ AGN, Cofradías y Archicofradías, tomo 15, exp. 9, f. 277.

³⁷¹ [Bajo juramento] “expresó llamarse don José Ignacio Rodríguez Alconedo, ser español natural y vecino de la ciudad de Puebla, casado con doña Francisca Rosales [...]”: AGN, Historia, tomo 108, f. 70v.

Humboldt razonó que “los odios que dividen a las castas más cercanas”, fruto de las políticas coloniales aplicadas por la metrópoli a la Nueva España, podrían ceder, a la par que la “monstruosa desigualdad de derechos y fortunas”, con “un gobierno ilustrado en los verdaderos intereses de la humanidad” que propagara “las luces y las instrucción”.³⁷² Al respecto, es elocuente lo que escribió al rey, en 1795, Ignacio Antonio Domenech, nacido probablemente en Barcelona alrededor de 1745³⁷³ y llegado a la Nueva España en 1789 con una prebenda como medio racionero del cabildo poblano y comisario del Real Hospital de San Pedro:

La juventud de Puebla, que por la escasez de las facultades de sus padres no puede emprender la carrera de medicina, cirugía o flebotomía en la Universidad y Práctica de México, lograría asimismo la proporción ventajosa de estudiar estas facultades sin moverse de sus casas, en el caso que vuestra majestad se dignase habilitar la práctica y asistencia al Hospital de los jóvenes que quisieran dedicarse a tales estudios [...]³⁷⁴

En Puebla, a lo largo del siglo XVIII —como bien lo ha observado Ramón Sánchez Flores³⁷⁵—, se puede seguir la trayectoria individual de talentosos personajes interesados en las ciencias exactas, naturales y sociales, que estudiaron y se desarrollaron, más como fenómenos propios de “colegios invisibles”³⁷⁶ que como participantes de un movimiento generalizado. Eso fue lo que aconteció con José Ignacio Rodríguez Alconedo, como lo veremos en el capítulo 4.

Los vascos peninsulares que en 1777 se registraron en Puebla como socios de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País lo hicieron, en mi opinión, más como respuesta

³⁷² Alejandro de Humboldt, *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*. Edición crítica, con una introducción bibliográfica, notas y arreglo de la versión española por Vito Alesio Robles, 6ª edición castellana, México, Ed. Pedro Robredo, 1941, libro segundo, capítulo VII, p. 149.

³⁷³ Sánchez Flores, *Puebla de los...*, *op. cit.*, p. 25.

³⁷⁴ Citado por Galí Boadella en “Ignacio Antonio Domenech ...”, *doc. cit.*

³⁷⁵ Sánchez Flores, *Puebla de los...*, *op. cit.*, p. 16.

³⁷⁶ El concepto “colegio invisible” se ha usado en los estudios de sociología de la ciencia para identificar “al círculo de personas que desarrollan su actividad investigadora bajo la influencia de un líder con un reconocido prestigio [estableciéndose entre ellos] una red de comunicación tanto formal como informal”: Eduardo Figueredo, “Los colegios invisibles”, *Rev. Soc. Esp. Dolor*, [online], ago.-sep., vol.11, núm. 6, 2004, p. 25-26.

regionalista a la convocatoria hecha desde España “para obtener de todos sus afiliados y oriundos de las provincias vascongadas su colaboración para el sostenimiento del Seminario Patriótico de Vergara, proyecto educativo ilustrado para contribuir a la formación de las nuevas generaciones del país”,³⁷⁷ que como una iniciativa para crear eso mismo en su ciudad de residencia. Sin duda, compartían los ideales ilustrados pero, ¿en qué medida “unieron esfuerzos en la realización de proyectos tendientes al mejoramiento y prosperidad de la Provincia”?³⁷⁸

En ese mismo orden de ideas, las inteligencias, talentos y proyectos individuales –unos llevados a cabo, otros archivados–³⁷⁹ de Ignacio Antonio Domenech, canónigo y comisario del Real Hospital de san Pedro, de Manuel de Flon, gobernador-intendente, y de Antonio de la Cal, boticario y comisario del jardín Botánico de Madrid, todos ellos peninsulares residentes en Puebla durante los últimos años del siglo XVIII y los primeros del XIX, ¿no fueron, de hecho, obras y logros individuales, destellos refulgentes de espíritus ilustrados en una ciudad novohispana, más que resultados de un movimiento colectivo? ¿No habrían llegado demasiado tarde para lograr una “Puebla ilustrada”?

Sin embargo de lo antes dicho, para José Ignacio Rodríguez Alconedo y *El almacén*, eventos y personajes arribaron y actuaron en Puebla en el justo momento.

2.3.4 La *Encyclopédie*³⁸⁰

Es menester que me refiera a la Enciclopedia francesa, así sea de forma somera, en cuanto que el esquema conceptual de los conocimientos y el frontispicio de las primeras ediciones fueron tomados por los autores de *El almacén* como elementos iconográficos sustantivos. La obra en sí bastaría para demostrar que la Enciclopedia francesa, a pesar de la prohibición que pesaba

³⁷⁷ Torales, “Ilustrados en Puebla...”, en *Presencia española...*, *op. cit.*, p. 112.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 119.

³⁷⁹ Véanse Galí, “Ignacio Antonio Doménech...”, *doc. cit.*, y Sánchez Flores, *Puebla de los...*, *op. cit.*

³⁸⁰ *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné/ des Sciences, / des Arts et del métiers, / Troisième Édition. / Tome Premier, / A Geneve chez Jean-Léonard Pellet, Imprimeur de la République/ A Neufchatel, chez la Société Typographique/ M.DCC.LXXVIII.*

sobre ella, era tan conocida por los autores de la pintura que les sirvió de modelo para el discurso iconográfico. Hoy en día se encuentra un ejemplar original de la tercera edición en la Biblioteca Palafoxiana de Puebla, en buenas condiciones, que no parece haber sido muy usado.³⁸¹

El emplear grabados europeos como modelos fue una práctica frecuente entre los pintores novohispanos. Por tanto, se puede argumentar que Rodríguez Alconedo y Zendejas pudieron haber tenido en sus manos el grabado de Cochin del frontispicio de la Enciclopedia en forma aislada, sin siquiera conocer los textos. Sin embargo, no puede argumentarse lo mismo en relación con los cuadros sinópticos que incluye el primer tomo de la obra bajo el título “*Systeme figuré des connoissances humaines*”.

En el capítulo 5 analizaré cómo el contenido conceptual de este esquema y su distribución se emplearon en *El almacén*. Hay, a mi entender, una conexión ideológica y gráfica muy estrecha entre la obra de Zendejas-Rodríguez Alconedo y la Enciclopedia francesa. Por el momento, sólo me detendré en señalar que en el esquema se clasifica la agricultura dentro de la filosofía, como una de las ciencias de la naturaleza, ubicándola como subdivisión de la botánica. La define: “Como la palabra bien lo hace entender, el arte de cultivar la tierra. Este arte es el primero, el más útil, el más extendido, y, quizá, el más esencial de las artes.”³⁸²

En *El almacén*, la alegoría de la agricultura ocupa un lugar muy destacado dentro de la obra. No sólo hace notorio y evidente el contenido de la definición sino que traduce visualmente la importancia que la política de Carlos III le concedió a la agricultura al hacerla punta de lanza para elevar el nivel educativo de la población rural, impulsar el desarrollo científico, tecnológico

³⁸¹ Los primeros folios del primer tomo contienen sendos grabados diseñados por C.N. Cochin y ejecutados por L.J. Cathelin con el busto en perfil de D. Diderot y de J. D’Alembert. Son folios del papel especial que se usó en la obra para la impresión de grabados. Hay rastros de otros dos folios del mismo material grueso, cortados a cuchillo, casi al ras del lomo. A pesar de que en la ficha descriptiva de la base de datos se especifica “contiene frontispicio”, justamente éste falta. Tampoco se encuentra en el tomo 11, como es el caso de la tercera edición; un facsimilar de ésta se puede consultar en la biblioteca del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM. *Encyclopédie, ou Dictionnaire...*, *op. cit.* vol. 11, frontispicio.

³⁸² Traducción mía: *ibid.*, vol. 1, p. 183, s.v. *agriculture*.

y económico regional y, de esta manera, promover el bienestar de los gobernados.³⁸³

Ese orden de ideas lo compartían las sociedades vascongadas de amigos del país como la de Puebla,³⁸⁴ donde Andrés Fernández de Otáñez, socio benemérito de la Real Sociedad, experimentó con la siembra de maíz *cacahuazentli* y envió a Vitoria un breve tratado al respecto.³⁸⁵ ¿Qué repercusiones locales tuvieron experimentos como los de Otáñez? ¿Estaría Rodríguez Alconedo al tanto de ellos? Preguntas que por el momento también quedan sin respuesta.

La afinidad ideológica de Rodríguez Alconedo con los principios de la Enciclopedia se complementa con su gusto por el grabado francés de su época, vista la elección que hizo del frontispicio de Cochin para *El almacén*. Es muy probable que estuviera realmente familiarizado con la iconografía de ese país, dada la cercanía que guardaba con su hermano, el orfebre y pintor José Luis Rodríguez Alconedo. A éste se le siguió un proceso inquisitorial “por los años de 1793”³⁸⁶ relacionado con la posesión de estampas de grabadores franceses consagrados, como Boucher, Eisen y Moreau, en las que predominaba la representación de escenas mitológicas con figuras semidesnudas, voluptuosas, en acciones de tipo amoroso.

³⁸³ Véase Sarrailh, *La España...*, *op. cit.*, pp. 155-374.

³⁸⁴ Según Torales Pacheco, la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País floreció gracias a que había un grupo consolidado dentro de la elite poblana, formado por individuos nacidos en las provincias vascongadas, o por poblanos de origen vasco. Es decir, una elite dentro de la elite: hacendados y comerciantes, miembros del clero secular, integrantes del ejército y la administración: Torales, “Ilustrados en Puebla...”, en *Presencia española...*, *op. cit.*, p. 113.

³⁸⁵ En 1782 se refiere: “Quatro años ha que el socio don Josef de Arana siembra este maíz de la Puebla de los Angeles, en sus tierras de Arrigorriaga; y aunque las mismas, y con iguales abonos ha sembrado del regular del país, siempre se ha distinguido el de la Puebla excesivamente, según cuenta, su producto, así en el grano como en la paja es un veinte y cinco por ciento más que el del país, lo cual fácilmente reconocerá cualquiera en sus heredades.”: Extractos de las juntas generales celebradas por la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País en la villa de Vergara por septiembre de 1782, Vitoria, Gregorio Marcos de Robles, 1782, ed. Facsimilar, tomo VII, San Sebastián/Donosita, 1985, p. 24: cita tomada de Torales, “Ilustrados en Puebla...”, en *Presencia española...*, *op. cit.*, p. 115.

³⁸⁶ De la Maza, “Las estampas de Alconedo”, en *Obras ...*, *op. cit.*, pp. 315-326.

2.4 La colisión

Un plan nacionalista, centralizador, que promovía reformas en la educación, fomentaba la educación popular y la expansión económica; que revaloraba la agricultura y el trabajo manual; que reconocía el valor económico de la explotación de los campos... Una política semejante era incompatible con la conservación de situaciones de excepción: “los gremios han dejado de ser útiles al Estado porque sus trabas y privilegios impiden la correcta difusión y el proyecto de la Corona.”³⁸⁷ De ahí las grandes dificultades y contradicciones que encontramos en la aplicación de las políticas ilustradas de Carlos III en tierras novohispanas, donde las situaciones de privilegio resultaban más recalcitrantes que en España, como lo veremos con el Real Tribunal del Protomedicato.

Mediante la disposición real de 1780 que dividió en España el Protomedicato en tres audiencias –medicina, cirugía y farmacia– y afianzó al Real Jardín Botánico de Madrid como centro de renovación docente para la farmacopea, Carlos III proporcionó un golpe definitivo a la antigua ordenación gremial, en provecho del modelo absolutista. Se colmaron, al menos en España, los deseos de equiparación administrativa de cirujanos y boticarios.³⁸⁸ Tanto allá como en la Nueva España, la polémica cirujanos-médicos fue de hecho un enfrentamiento entre tradicionalistas e “ilustrados” y se dio también entre boticarios tradicionales y aquéllos con formación botánica. En el caso de Puebla, esa polémica virulenta se dio entre los boticarios representados por José Ignacio Rodríguez Alconedo, farmacéutico y botánico, y los médicos del Real Tribunal del Protomedicato.

2.4.1 La botánica: paradigma de ciencia útil y sin problemas

El estudio de la botánica fue lo que hizo de los boticarios del último tercio del siglo XVIII unos científicos modernos con educación universitaria. Aunado al de la química, el conocimiento

³⁸⁷ Puerto, *La ilusión...*, *op. cit.*, p. 15.

³⁸⁸ *Ibid.*, pp. 13-14.

de la botánica también hizo la diferencia sustancial entre médicos y boticarios. Esa importancia se ve reflejada en *El almacén*: hay dos representaciones de la botánica en forma de alegorías. Me referiré, por el momento, a una de ellas, la que he denominado “El gabinete”. En ella se representa la enseñanza de esa ciencia.



II. 2.021 *El almacén*. Detalle. El gabinete³⁸⁹

Tomando como mesa de laboratorio la parte superior del pedestal donde constan los datos de autoría y patronazgo, el pintor ha representado dos campanas de cristal, típicas de laboratorio botánico, mismas que protegen sendas plantas. Frente a ellas se encuentran dos personajes ataviados con toda propiedad: casaca volteada, chupa y camisas con cuello y holanes. Por el atuendo, podría pensarse que más que una clase cotidiana de botánica lo que se trata de representar es un examen de conocimientos. El joven, de pie, se

³⁸⁹ IIE-LDOA. Foto: Eumelia Hernández.

encuentra en actitud de observar y referirse a la planta que está directamente frente a él; el adulto, sentado y dirigiéndose al joven, parece comentar lo que éste refiere.

En esta aparentemente ingenua representación está contenido uno de los argumentos sustanciales en el litigio que tuvo lugar entre los boticarios poblanos y el Real Tribunal del Protomedicato. La distancia que los separaba no sólo se medía por el conocimiento y práctica de una ciencia moderna sino –tanto o más importante– por la forma de adquirir ambos. Una distancia tan grande como la que hay entre la escolástica y el método científico.

En España y sus colonias, la visión teocrática de la realidad hizo muy difícil la coexistencia entre ciencia y creencia. Cualquier pensamiento ajeno al escolasticismo resultaba sospechoso: astronomía, medicina, química y física tuvieron, en consecuencia, problemas para desarrollarse como ciencias naturales basadas en el método experimental. No así la botánica, ciencia moderna, útil a diversos campos y cuyo estudio no implicaba ningún riesgo de ruptura con la tradición: era una ciencia benéfica para el cuerpo y el alma, cuyo estudio permitía observar la obra y el orden divinos. En la botánica, los modernos reivindicaban a los antiguos y lo hacían desde la modernidad, en lugar de disputarse como en otros muchos campos. El fijismo³⁹⁰ y el creacionismo³⁹¹ podían coexistir; la fisiocracia³⁹² y el mercantilismo³⁹³ no encontraban en ella

³⁹⁰ “Fijismo: Doctrina según la cual las especies vivas son invariables. Se opone al evolucionismo. [...] Según esta teoría, las especies –vegetales o animales– son invariables o ‘fijas’: Manuel Seco, Olimpia Andrés y Gabino Ramos, *Diccionario del Español Actual*, 2 vols., Madrid, Aguilar (Lexicografía), 1999, vol. I, p. 2163, s.v. “fijismo”.

³⁹¹ “Creacionismo: Doctrina que asigna a la creación divina el origen de todas las cosas [...] según la cual el alma humana individual es creada directamente por Dios [...] que la infunde en el cuerpo al engendrarse el ser humano”: *Ibid.*, vol. I, p. 1304, s.v. “creacionismo”.

³⁹² “Fisiocracia: Doctrina económica del s. XVIII que considera la agricultura como la principal fuente de riqueza. [...] La fisiocracia, expuesta por Quesnay, valoraba la agricultura como la principal fuente de riqueza y aspiraba a dominar la Naturaleza –de ahí su nombre– y a llegar al orden natural, eliminando las arbitrariedades establecidas por las sociedades cultas”: *Ibid.*, vol. I, pp. 2179-2180, s.v. “fisiocracia”.

³⁹³ “Mercantilismo: Doctrina política, [vigente en] los siglos XVI y XVII, que da importancia primordial al comercio y a la acumulación de reservas metálicas”: *Ibid.*, vol. II, p. 3040, s.v. “mercantilismo”.

tierra de disputa; más aún, no rivalizaba con la agricultura como palanca de mejora agrícola y cambio social. Ese eclecticismo paradigmático tuvo su espejo en *El almacén*.

Para Feijóo, en el gabinete y en la academia se adquirían las luces del conocimiento; desde ahí se inventaba, dirigía y rectificaba lo que era más conveniente en la agricultura, “uno de los conocimientos útiles por excelencia”³⁹⁴ que en última instancia no requería de la taxonomía sino de la fisiología vegetal que se desarrolló a partir de la química pneumática de Lavoisier. El lado científico de ese “arte el primero, el más útil”, la agronomía, estaba involucrada con el arcaísmo, la tradición científica, el trabajo manual, siempre desdeñado en España. La botánica en cambio, era “su más eficaz sustento científico”.³⁹⁵ Los botánicos ilustrados de la península, representados por Casimiro Gómez Ortega –quien fuera de 1771 a 1801 director del Jardín Botánico de Madrid, mentor a distancia de José Ignacio Rodríguez Alconedo–, eran políticamente conservadores, institucionalmente contrarios a cualquier tipo de reforma. Para ellos, “la educación de los labradores era inútil, la reforma de la sociedad estamental innecesaria y perjudicial, pues eran los hacendados los únicos capaces de imponer alguna mejoría en el campo español, siempre que fuera oportuna para sus intereses.” En ese sentido, no extraña que la ciencia fuera usada como “instrumento de solución de problemas inmediatos o como elemento de prestigio para entroncarla en las necesidades económicas de las clases dirigentes del país”, produciéndose en los hechos un divorcio entre ciencia y sociedad y una de las contradicciones del despotismo ilustrado de Carlos III.

Había pues, en las mentes “ilustradas”, distancia entre la agricultura y la botánica. Quienes estudiaban esta última veían en ella a la ciencia racional, novedosa y útil por excelencia, para la corona y los nobles, no para los labradores; vinculada con el prestigiado ámbito sanitario y el puramente científico de la clasificación y estudio de las plantas y de sus aplicaciones. En

³⁹⁴ Puerto, *La ilusión...*, op. cit., pp. 19-20. Toma citas puntuales de la Carta sobre el adelantamiento de las Artes y las ciencias en España, de Feijóo.

³⁹⁵ *Ibid.*,: *passim*. Las citas de este apartado corresponden a esta obra, salvo nota aclaratoria.

cambio, la enseñanza de la agricultura la consideraban ligada a las sociedades patrióticas destinadas a ilustrar a hacendados y labradores, como lo hemos visto con Andrés Fernández de Otáñez, sus experimentos y observaciones acerca de la siembra el maíz *cacahuatelzenti* en su hacienda y la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País de Puebla. Sin embargo, resulta sintomático el que Otáñez hubiese enviado sus trabajos a Vitoria, donde se conocieron y fueron puestos en práctica por señores terratenientes semejantes a él, y que aún no sepamos qué influencia tuvieron –si acaso la tuvieron– entre campesinos poblanos de su entorno inmediato (jornaleros y trabajadores de tierras comunales). ¡Modalidades de la aplicación de las políticas ilustradas en la Nueva España...!

Esa diferencia entre conocimiento científico –la botánica– y su aplicación a la práctica agronómica –la agricultura– incidió en la postura institucional de la corona española durante toda la segunda mitad del siglo XVIII. Así, se creó el Real Jardín Botánico de Madrid y su émulo de la ciudad de México para el estudio de la ciencia básica, susceptible de aplicaciones agronómicas, terapéuticas o comerciales, pero “sin una definición utilitaria específica.” Sus orientaciones eminentemente sanitarias se debieron a que sus directores fueron primordialmente cirujanos, médicos y boticarios, de ahí el énfasis en las aplicaciones terapéuticas del conocimiento botánico.

A partir de 1783, la botánica y los botánicos se convirtieron en los mejores aliados del proyecto modernizador del monarca español en lo que hacía a la sanidad, por su vinculación con campo de la farmacia. En ese contexto, fue concebido un gran proyecto que entroncó al “siglo de oro” con la modernidad y equiparó a España con las otras potencias: el de reconocimiento, inventariado y explotación de las riquezas naturales ultramarinas mediante las grandes exploraciones científicas. La publicación del manuscrito de Francisco Hernández, el protomédico de Felipe II, actualizada, era un broche emblemático. El magno proyecto requería la creación de una infraestructura colonial y metropolitana para la selección, preparación, envío, transportación, recepción, aclimatación, multiplicación y subsecuentes envíos de productos vegetales, ya en la

península o viceversa. Se requerían comisionados e instituciones. Era un extraordinario esfuerzo científico, muy dinámico, que involucraba a un sinnúmero de instancias y personas. Era prioritario para el absolutismo español en tanto que de esa forma intentaba “regenerar su realidad interna y sus relaciones con las colonias” al aprovechar las reformas borbónicas en un plan de investigación con matices sanitarios reformistas. Era una nueva acción colonial para desarrollar la economía de mercado en beneficio de la metrópoli gracias a los excedentes comerciales originados por las industrias de la transformación. Al menos, esas eran las intenciones.

2.4.2 Mentalidades e intereses

Había otra contradicción en este magno esfuerzo: se requería de instituciones periféricas para la aplicación y el reforzamiento de esas políticas y, por otro lado, de un control central con sede en la metrópoli. Por eso, cuando el 28 de febrero de 1788 se emitió la Real orden para instaurar la expedición científica a Nueva España³⁹⁶ y se le dio a Casimiro Gómez Ortega la facultad de organizarla, se tenía en mente una “expedición homogéneamente española, proyectada y controlada desde la península” para la enseñanza de la botánica, investigación científica y reforma de las profesiones sanitarias, especialmente la farmacia. Ortega eligió a Martín Sessé y Lacasta, médico y autor de la iniciativa, como “Director de la expedición y herborizador en México, Cuba y Puerto Rico” y a Vicente Cervantes, farmacéutico, discípulo de Ortega, como “Director del Jardín Botánico de México”. A propósito, se hizo a un lado a José Antonio Alzate (1737-1799), a quien Ortega había nombrado “a vuelta de correo” corresponsal en México en 1785 y a quien consideraba pobre, protagónico, difícil de carácter y cuestionable como científico –opuesto a Linneo, entre otras cosas–. El centralismo metropolitano y el pasar

³⁹⁶ Puerto, *La ilusión...*, *op. cit.*, p. 106, da como referencia del documento: Archivo del Real Jardín Botánico, 5ª div., Carp. 7.

por alto a las personalidades científicas del virreinato le acarreó a la expedición dificultades en los reductos más conservadores: la Universidad y el Protomedicato.

La facultad de medicina encabezó la oposición a los botánicos ya que lo que de hecho era una imposición real y afectaba sus atribuciones docentes: el Jardín Botánico pasaba a ser un centro de enseñanza y su director y primer catedrático entraban al Protomedicato con las atribuciones correspondientes en lo referido a convalidación de exámenes y control del ejercicio profesional. ¡Hay que ver lo que opinó el claustro cuando supo que Cervantes, por ejemplo, tendría los mismo derechos que sus miembros más connotados!: “[...] el doctor José Gracida aprovechó la oportunidad y sugirió en vista de la liberalidad con que el rey dotó a los catedráticos del Jardín, que le pidiera mejorara los pagos de los catedráticos que eran los mismos desde la erección de la Universidad.”³⁹⁷ Y así por el estilo. Se resistieron a que prestaran juramento, a que se dotara la cátedra con recursos, a que se aplicara el plan de estudios. Incluso, se llegó a prohibir a dos miembros del claustro a que asistieran a las cátedras de botánica.

La objeciones científicas de Alzate en cuanto al método taxonómico, Cervantes, hábilmente, las trasladó al terreno de una discusión científica de carácter nacionalista, anulando cualquier repercusión posible. Al científico español le parecía de toda inutilidad e inoportunidad alimentar una disputa científica cuando de lo que se trataba era de institucionalizar en el virreinato una nueva ciencia de la que se esperaban consecuencias administrativas y docentes. Esa liviandad científica había también acontecido en España entre los que estaban a favor de Tournefort y José Quer y los que coincidían con los principios artificiales para la clasificación botánica de Linneo –Casimiro Gómez Ortega–: las críticas que hizo Linneo a la situación del estudio de la botánica en España –escuela de Tournefort– dieron lugar a defensas patrióticas en lugar de a serias discusiones científicas...!

³⁹⁷ Alberto María Carreño, *Efemérides de la Real y Pontificia Universidad de México, según sus libros de claustros*, México, UNAM, (Publicaciones de la coordinación de humanidades y del Instituto de Historia), 1963, tomo II, pp. 745-746.

El 1º de mayo de 1788, un año después de haberse expedido en El Pardo la Real Cédula por la que se establecía la creación del Jardín Botánico de la ciudad de México,³⁹⁸ se impartió la primera cátedra de botánica en la Real y Pontificia Universidad.³⁹⁹ Su estudio duraba de cuatro a seis meses, con tres clases teórico-prácticas por semana, de dos horas de duración.

El plan de estudios,⁴⁰⁰ más que un mapa de contenidos, lo que muestra es un novedoso método de enseñanza-aprendizaje basado en la observación, la experimentación y la práctica; la presentación, discusión, réplica y contrarréplica de temas; el planteamiento de dudas; un maestro en estrecho contacto con el alumno; unas instalaciones al servicio del aprendizaje y para el mejor aprovechamiento de los conocimientos adquiridos. Muy distinto al método seguido en las cátedras de medicina consistente en lecturas y dictados, memorización de textos y repetición oral de los mismos. El aire libre y el contacto con las plantas vivas vs el aula cerrada y los textos muertos de tanta repetición. Entornos y métodos que moldearon las personalidades de médicos y boticarios.

La obligatoriedad de aprobar el curso de botánica para poder examinarse en medicina, cirugía y farmacia quedó explícitamente señalada, tanto en el reglamento⁴⁰¹ que regía al Jardín Botánico como en el plan de estudios. Ello no obstó para que la facultad de medicina –que vale tanto como decir el Real Tribunal del Protomedicato– manifestara una agresiva oposición a la enseñanza de la nueva ciencia. Los tres protomédicos, más jueces-burócratas que docentes o investigadores, afincados en la escolástica como método de discusión, renuentes a los cambios derivados del método experimental, celosos de sus prerrogativas académicas y económicas,

³⁹⁸ Eli de Gortari, *Ciencia y conciencia en México 1767-1883*, México, Secretaría de Educación Pública, (Colección SepSetentas, núm. 71), 1973, pp. 157-159.

³⁹⁹ Roberto Moreno, *La primera cátedra de botánica en México. 1788*, México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, (Colección 1788-1988: Carlos III y la Ilustración), 1988, p. 36, nota 37 y p. 37.

⁴⁰⁰ AGN, Reales Cédulas, vol. 138, fs. 295-302: “Plan de enseñanza en la cátedra que se establece en el Real Jardín Botánico de México.”

⁴⁰¹ AGN, Reales cédulas, vol. 138, expediente en base de datos: 189, fs. 294-298 (foliación discontinua): “Reglamento en calidad de ordenanzas que por ahora manda su majestad guardar en el Real Jardín Botánico de México.”

vieron en la nueva cátedra la puerta por la que iban a intentar salirse los boticarios, desprendiéndose de su férula y restándole al Tribunal poder y control sobre ellos. De la misma manera como había empezado a suceder con los cirujanos al crearse, en 1768,⁴⁰² la Real Escuela de Cirugía en el Real Hospital de Naturales, a pesar de todas las deficiencias de que adoleció durante más de 30 años.⁴⁰³ Lamentablemente para los boticarios, la perla de la corona que no podía permitirse poner en riesgo el Real Tribunal era la visita de boticas.

2.4.3 Autonomía y poder

Las políticas coloniales del despotismo ilustrado en España, en especial las llevadas a cabo por Carlos III, requerían de un nuevo ordenamiento legal y de un nuevo equilibrio en las relaciones de poder.⁴⁰⁴ Implicaba limitar los poderes de corporaciones y gremios, crear compañías comerciales, importar nuevas técnicas agrícolas y metalúrgicas, entre otras novedades. Se tratase de virreyes, de la Iglesia, del Consulado de Comerciantes..., el Consejo de Castilla asumió una posición beligerante ante las instituciones heredadas de los Austrias: había que retomar los hilos de la conducción económica, política y administrativa en beneficio de la metrópoli, centralizando el mando en la corona a través de funcionarios capaces, leales a ella y ajenos a los intereses locales, como los virreyes Bucareli (1771-1779) y Revillagigedo (1789-1794). En el marco de esas políticas se dieron la expulsión de los jesuitas (1767), la desamortización de bienes no sólo de la Iglesia sino de corporaciones como las cofradías (1798-1804), el rompimiento del monopolio comercial del Consulado de Comerciantes de la ciudad de México mediante la creación de los consulados de Veracruz y Guadalajara (1795), la promulgación de la Ordenanza de Intendencias (1789), la creación de un tribunal especial (1776),

⁴⁰² Lanning, *El Real Protomedicato...*, *op. cit.*, pp. 378-383.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 398.

⁴⁰⁴ Para este párrafo véase: Enrique Florescano e Isabel Gil Sánchez, “La época de las reformas borbónicas y el crecimiento económico, 1750-1808”, en Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 1981, tomo 1, pp. 471-589.

un banco (1784) y una escuela de minería (1792). Lo que no se dio ni se pudo dar⁴⁰⁵ fue la partición del Protomedicato en tres audiencias autónomas: medicina, cirugía y farmacia. La división hubiese permitido resolver, en forma independiente, los asuntos relacionados con la enseñanza y la práctica de esas tres profesiones, como había acontecido en España desde 1780. Estimo que este hecho constituye un magnífico ejemplo de las dificultades y contradicciones con que topó la corona española en sus intentos de reordenar y liberalizar, por un lado, y conservar a la vez situaciones de privilegio muy particulares de la sociedad novohispana.

En 1789, Antonio Sessé envió un informe al rey denunciando que el territorio de la Nueva España se hallaba “infestado de charlatanes y curanderos empíricos, debiendo entrar en este número los muchos que furtivamente ha aprobado el Tribunal.”⁴⁰⁶ La denuncia hacía un recuento de las múltiples violaciones a las Leyes de Indias en lo que a las boticas se refería, los innumerables obstáculos que el Tribunal le había puesto para neutralizar su labor regeneradora y los intentos de hacerlo a un lado de la dirección del Real Jardín Botánico de la ciudad de México. Por si fuera poco, había la clara intención de sustraer de su competencia la inspección de boticas, gracias a un pacto entre los boticarios y el Protomedicato de apoyar a éste a cambio de no ser molestados. Al enviar su informe-denuncia, tanto Sessé como Cervantes hicieron ver al rey las bondades de una expedición científica como la que encabezaban. Recalaron su importancia en la renovación y corrección de las desviaciones que encontraron, lo mismo en la práctica de las profesiones médicas que en su perjudicial influencia en el ámbito de la salud pública de estas tierras. Enfatizaron el papel renovador de la multidisciplina y la importancia que adquiriría la necesidad de los expedicionarios de viajar por todo el país. Sessé y Cervantes evitaron las confrontaciones políticas y manejaron sólo aspectos científicos y administrativos. Recibieron el

⁴⁰⁵ Lanning, *El Real Protomedicato...*, *op. cit.*, pp. 135-138. En la p. 138, nota al pie 169 el autor refiere: “Una minuciosa búsqueda en los archivos de reales órdenes y cédulas en el Archivo General de la Nación de México no logró descubrir [...] ninguna copia de la llamada ‘ley de tribunales’, la cual se supone que dio por finalizado el Protomedicato en América.”

⁴⁰⁶ Puerto, *La ilusión...*, *op. cit.*, p. 113.

apoyo real y el de los virreyes. En ese marco, en 1796 nombraron a Antonio de la Cal y Bracho como boticario mayor del Hospital de san Pedro, en Puebla, y corresponsal del Jardín Botánico de esa ciudad, subordinado al de la ciudad de México y al de Madrid. De la Cal había sido 10 años corresponsal de este último en la región de Castilla la Vieja y era hombre de todas las confianzas, tanto de Casimiro Gómez Ortega como de Vicente Cervantes. José Ignacio Rodríguez Alconedo compartió con De la Cal y Bracho los esfuerzos y responsabilidades para hacer realidad el proyecto del Jardín Botánico de Puebla: después de casi 20 años, se dio por terminado el proyecto sin haberse consolidado del todo. Retornaré a este asunto en el capítulo 4.

Seis años antes de que De la Cal llegara a Puebla, el 12 de septiembre de 1790,⁴⁰⁷ Manuel de Flon, gobernador-intendente de la provincia de Puebla, promovido al cargo en 1787, ordenó al cabildo metropolitano que nombrara dos capitulares para que, asociados a un médico y a un perito farmacéutico “reconocidos y probos”, procedieran a visitar las boticas. Lo anterior, en cumplimiento de una instrucción del virrey Revillagigedo basada en la legislación “de estos reinos” –ley 6, título 6, libro 5– “y la primera del mismo título y libro” referidas a la obligación de virreyes, presidentes y gobernadores de visitar las boticas de sus distritos, en beneficio de la salud pública y para evitar abuso y comercio con medicamentos en malas condiciones y recetados en forma indebida. Me referí a esta visita en el apartado 2.2.4.

La orden del intendente Flon se ejecutó puntualmente en el primer mes del año siguiente, según consta en documentos del archivo municipal de Puebla.⁴⁰⁸ En aquella ocasión, José Ignacio Rodríguez Alconedo fungió como boticario inspector para una de las visitas.⁴⁰⁹ Debido a que habían quedado pendientes “autos” de ese año de 1791, Manuel Enciso, procurador general y

⁴⁰⁷ AHMP, Expedientes, Sanidad, tomo 78, fs. 33-33v, 9 de septiembre de 1790.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, fs. 42-59.

⁴⁰⁹ “Los señores jueces fieles ejecutores en turno dijeron que nombran a don José Ignacio Rodríguez Alconedo, maestro farmacéutico, para que asociado del bachiller don José Morales [médico de pública aprobación], se pase por este tribunal a hacer visita a la botica del maestro farmacéutico don Juan Antonio López”: *ibid.*, fs. 43-44, 13 de enero de 1791.

asesor jurídico del ayuntamiento de Puebla, en 1797, pidió los expedientes para poder representar “varios derechos de jurisdicción que tocan a la nobilísima ciudad de que está despojada”.⁴¹⁰ Los jueces diputados ejecutores en turno dieron la autorización a fin de que el procurador estuviera en condiciones de “formalizar su representación”.⁴¹¹

Aun cuando no he encontrado documentos relacionados con alguna intervención del Real Tribunal en las visitas de boticas de Puebla durante el lapso comprendido entre 1791 y 1797, deduzco que hubo al menos el intento, a juzgar por la solicitud del procurador y por la petición que hizo al cabildo de que ordenara de inmediato la visita de boticas. Más aún, Enciso criticó la omisión en que había incurrido el cabildo y debido a la cual dio lugar a la intromisión del Protomedicato. Cabe aclarar que Enciso era regidor perpetuo, que había desempeñado todos los cargos posibles dentro del cabildo poblano y que tenía una fuerte animadversión en contra del intendente Flon. Éste, que debía presidir las juntas del cabildo y ordenar la visita de boticas, entre otras actividades rutinarias, lo hacía sólo excepcionalmente, cuando a él le interesaba; de este modo, hacía sentir al cabildo su superioridad sobre ese cuerpo colegiado y la poca simpatía que le merecían los criollos y sus privilegios locales.⁴¹² Así que el asunto de la visita de boticas le sirvió a Enciso para criticar indirectamente al intendente a la vez que detener cualquier intento del Real Tribunal para inmiscuirse:

En los tiempos antiguos, siempre las inspeccionaba este tribunal, como propio y peculiar a su instituto, cual lo es el beneficio de su público; y ejerció quieta y pacíficamente esta posesión hasta que por omisión, descuido o ignorancia de la oficina de Cabildo –que no les previno a sus capitulares este ejercicio de jurisdicción– y [que] por estos motivos se introdujo el Tribunal del Protomedicato por medio de[] Comisario que

⁴¹⁰ AHMP, Expedientes, Sanidad, tomo 78, f. 60, [18 de febrero de 1797].

⁴¹¹ *Ibid.*, fs. 60-60v, 18 de febrero de 1797.

⁴¹² Véase Liehr, *Ayuntamiento...*, *op. cit.*, vol. 2, pp. 103-107.

elige médico, usurpando a esta nobilísima ciudad sus prerrogativas y privilegios que conforme a derecho le tocan y pertenecen. Lo propio sucederá en el presente tiempo siempre que se omita el uso de estos reconocimientos a que por la citada superior orden [del virrey Revillagigedo] estaba practicándolos en los referidos años, de noventa y noventa y uno [en]ejercicio de jurisdicción.

El abuso originado de ignorancia o descuido no puede ni debe perjudicar la jurisdicción real, económica, de este tribunal de policía [...] ⁴¹³

Es claro que para Enciso valía la interpretación de la ley según la cual se “prohíbe a los protomédicos el visitar estas oficinas, estando fuera de las cinco leguas que tienen sólo de jurisdicción en las capitales donde hay Audiencia”. El procurador concluyó su escrito dejando muy en claro que el cabildo –“tribunal de policía”, le llama él, por las funciones que implicaba la inspección– debía ejercer su jurisdicción “para evitar litigios en lo futuro, y no dar lugar a que se introduzcan corruptelas y abusos por la denominación de costumbre: porque siendo contra la legislación no tienen lugar y debe repelerse.”

Con esa misma interpretación de la ley, unos meses después, el 23 de mayo de 1797, los farmacéuticos de Querétaro, representados por Francisco Javier García y Francisco Aranda, ganaron tanto el juicio contradictorio como el auxiliatorio en contra del Real Tribunal del Protomedicato, lo que implicó quitarle jurisdicción a éste sobre las boticas de Querétaro. ⁴¹⁴ En todo el problema, que se inició de manera clara en las visitas de 1790, la argumentación jurídica de los boticarios de Querétaro se basó en la jurisdicción territorial. Muy lejana en espíritu y contenido de la posición de sus colegas poblanos.

Y en Puebla, ¿qué pasó?

⁴¹³ AHMP, Expedientes, Sanidad, tomo 78, fs. 60-61, [18 de febrero de 1797].

⁴¹⁴ AGN, Protomedicato, vol. 4, exp. 4, fs. 29-35.

El almacén, fechado en 1797, una visita de boticas en 1801,⁴¹⁵ una re-visita con “averiguación secreta”⁴¹⁶ y testigos de cargo en 1802, y los escritos presentados por los boticarios poblanos en 1805, responden indirectamente la pregunta.

2.4.4 El desenlace

Como se ha podido ver, el meollo del problema al que se enfrentaron los boticarios de la Nueva España a lo largo del periodo virreinal fue la ambivalencia de las varias compilaciones de Leyes de Indias relacionadas con la salud pública.⁴¹⁷

En especial, entre aquella ley que señalaba la extensión territorial de cinco leguas sobre la que ejercía jurisdicción el Real Tribunal, las diversas leyes que regulaban su relación jerárquica con respecto a las máximas autoridades civiles de alguna localidad y, como tercer elemento de confusión, las obligaciones legales que esas mismas autoridades civiles tenían en asuntos de salud pública y que también estaban estipuladas en leyes. Otros factores, como los económicos, sociales, académicos y políticos, contribuyeron a hacer de la inspección de boticas un asunto complejo y un terreno fértil para dirimir una amplia gama de conflictos, como lo vimos en el apartado anterior con el escrito del procurador Enciso y su crítica al intendente Flon. Tanto más que esas inspecciones se aprovechaban para también incidir en las prácticas de cirujanos, parteras, flebotomistas, etc. Por ello, fue un aspecto de la vida novohispana en el que se presentaron, en forma constante, litigios, controversias, quejas y corrupción. Y si todo ello puede aplicarse a la relación entre los boticarios poblanos y el Real Tribunal a partir de la creación de éste en 1646 y durante el resto del periodo virreinal, con mucha mayor razón en el lapso que va de 1790 a 1797, año de creación del *El almacén*, periodo en que hace crisis una situación siempre conflictiva.

⁴¹⁵ AHMP, Expedientes, Sanidad, tomo 78, fs. 66v-69v, 14 de abril de 1801.

⁴¹⁶ *Ibid.*, fs. 121-124, 12 de mayo de 1802.

⁴¹⁷ Lanning da cuenta de las múltiples consecuencias de esa problemática.

Los farmacéuticos poblanos tenían la esperanza de lograr lo que en España había acontecido en 1780: la partición del Protomedicato en tres audiencias. Esto afectaba, naturalmente, las relaciones académicas, jurisdiccionales y laborales existentes a lo largo de dos siglos. En cuanto a los dineros, estaban de por medio las contribuciones que pagaban los farmacéuticos poblanos, tanto al Tribunal como a los comisionados que éste enviaba para efectuar las inspecciones, cuando el cabildo no podía impedirlos o cuando estaba en buenas relaciones con el delegado. Y, por lo que hace al control, éste tenía que ver con exámenes, “revalidaciones” y nombramientos. Era tal la amenaza a la hegemonía del protomedicato novohispano que éste calificó, a quien representaba a los poblanos en su lucha por la autonomía, de “muy errado, poco instruido [y con la arrogancia] propia de todo el que sin fundamento pretende ridículos empeños”.⁴¹⁸ ¿Nombre del representante? José Ignacio Rodríguez Alconedo.

Si bien la batalla procesal inició formalmente en 1804, ésta se gestó, en mi opinión, a raíz de la visita de boticas de los años de 1791 y, sobre todo, la de 1797, cuando por orden de Enciso y del cabildo se llevó a cabo con el fin de anticiparse a cualquier acción por parte del Protomedicato. Como se recordará, en esa visita los inspectores poblanos avalaron a los oficiales de botica después de hacerles una especie de examen.

No he encontrado documentación del periodo 1797-1801 que permita ver si hubo recusación para efectuar alguna visita o petición denegada de auxilioria, ambas en contra del Real Tribunal y a favor de los boticario poblanos. Tampoco he hallado indicios de algo más complejo como lo sería la gestión para separarse del Real Tribunal. A pesar de ello, cabe suponer que a raíz de triunfo legal de sus colegas de Querétaro, José Ignacio Rodríguez Alconedo tuviera tanta confianza y seguridad en sí mismo como para idear y encargar la elaboración de *El almacén*, además de iniciar, en algún momento entre 1797 y 1805, las gestiones para lograr la

⁴¹⁸ AGN, Protomedicato, vol. 4, exp. 6, fs. 207-210.

autonomía de los farmacéuticos respecto del Real Tribunal. Al menos, eso es lo que permiten deducir tanto la obra pictórica como los documentos de 1805.⁴¹⁹

La ignominia de tener que someterse a una inspección profesional con “averiguación secreta”, ordenada por el Real Tribunal del Protomedicato y llevada a cabo por uno de sus comisionados en 1802, y así demostrar que no se es un charlatán, me parece comparable a ser obligado, en 1804, a rendir cuenta exacta de los bienes y estados de cuenta que se usan para beneficio de la salud de terceros, a fin de evitar que sean arrebatados como si fueran de “manos muertas”, estando de por medio una botica prestigiada y de probada utilidad pública. Tanto más ignominiosos esos hechos por cuanto que la cofradía había obtenido el 23 de enero de 1804 la real cédula mediante la cual el Rey había aprobado sus constituciones y las modificaciones exigidas durante un proceso iniciado dos años antes.⁴²⁰ En ese proceso, el intendente Manuel de Flon intervino como autoridad de primera instancia entre la cancillería del virreinato y la cofradía. Un hombre considerado como severo, recto e incorruptible,⁴²¹ además de ser un ilustrado, contrario a los privilegios y fueros de las corporaciones —como el cabildo poblano—, sin duda conocía las cualidades intelectuales y éticas del apoderado de los boticarios poblanos. Pero también las que adornaban al Real Tribunal del Protomedicato, como nunca en esos años: “[...] me atrevería a asegurar que es muy difícil encontrar una persona moral en el virreinato, pues los males generales, de los que padece aquí cualquier clase de persona, son la malicia, la parcialidad y las costumbres descuidadas.”⁴²²

Una visión aguda y sintética del cruce de animadversiones y convicciones, de intereses contrapuestos que sin embargo llegaban a coincidir así como de la complejidad de los años

⁴¹⁹ Véase el apartado 3.4.4 del siguiente capítulo.

⁴²⁰ AGN, Cofradías y Archicofradías, vol. 15, fs. 301-315v.

⁴²¹ Liehr, *Ayuntamiento...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 115. El autor toma la referencia de Lucas Alamán.

⁴²² AGN, Historia, vol. 159, exp. 8, fs. 3-4.

previos al estallido de la revolución de independencia, lo proporcionan los acontecimientos⁴²³ en que cofrades elitistas y boticarios medio burgueses poblanos fueron actores, con la mediación de autoridades locales y virreinales. La articulación de agravios, creencias, intereses económicos, convicciones científicas y preocupaciones sociales de esos actores dio como resultado una asociación que tradujo y sustituyó valores de unos y otros. Esa realidad quedó inscrita en *El almacén*.

⁴²³ Para los términos “acontecimiento”, “actor”, “mediación”, “articulación”, “asociación”, “traducción” e “inscripción” véase: “Glosario”, en Bruno Latour, *La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*, Tomás Fernández Aúz (trad.), Barcelona, Gedisa Editorial, (Serie CLA DE MA Sociología), 2001, pp. 361-370.

3. EL GÉNERO

3. EL GÉNERO: UN ASUNTO DE INTERSECCIONES

3.1 Las primeras coordenadas

3.1.1 La función

3.1.2 El decoro

3.1.3 Una estancia sagrada y respetable

3.2. La pintura como medio y como fin

3.2.1. Los discursos pictóricos

3.2.2 Los recursos técnicos

3.3 La apariencia: ser y no ser

3.3.1 *Studiolo*

3.3.2 Biombo

3.3.3 Mural

3.4 Las segundas coordenadas

3.4.1 El estrado

3.4.2 Gabinete u oficina

3.4.3 La corporación

3.4.4 El discurso ideológico como fin y como medio

3.5 La intersección

3.5.1 Un escenario de poder: el estrado corporativo

3.5.2 Caracterización del género

3.1 Las primeras coordenadas

El hecho de que *El almacén* haya sido pintado sobre una serie de puertas cuya funcionalidad práctica es innegable, nos ahorra justificar porqué en este trabajo resulta imprescindible hablar de los fines que se perseguían cuando se encargó esta obra y de los medios que se usaron para conseguirlos.

Aún cuando fines y medios en ocasiones pueden confundirse, en el caso que nos ocupa es necesario discernir el “propósito dominante” sin el cual *El almacén* “jamás se hubiese llevado a cabo.”¹ Este propósito dominante es, en mi opinión, el punto de intersección de otros propósitos subordinados que, al serlo, se convierten en medios para lograr el fin último.

Este fin último, tratándose de una obra de arte, sería lo que el autor pretendió que significase su obra,² aspecto esencial para poder interpretar ésta en forma adecuada. En el caso de *El almacén* tenemos una doble autoría y, por tanto, más de un propósito que indagar y aclarar. ¿Por qué mandar hacer un mueble seccionado tan elaborado? ¿Por qué hacer un programa que desde el primer contacto visual con la obra resulta complejo y encargar su ejecución a un conocido pintor? Estas y otras preguntas posibles nos conducen indefectiblemente al problema de los medios y los fines o, planteado de otra manera, a la dialéctica de forma y función de una obra de arte.³ Ambas determinan el género y éste, a su vez, es la resultante de aquéllas. Sin establecer la primacía del género,⁴ todo intento por descifrar medios, fines, propósitos o intenciones, resultaría esfuerzo vano: “Si no existieran tales géneros en las tradiciones del arte occidental, la labor del iconólogo sería en verdad desesperada [...] nunca podríamos interpretar las imágenes.

¹ Ernst H. Gombrich, *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, London, Phaidon Press Limited, 2000, p. 14.

² Ernst H. Gombrich, *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Remigio Gómez Díaz (trad.), Madrid, Editorial Debate, 2001, p. 4.

³ Gombrich, *The Uses of Images...*, *op. cit.*, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 5.

Gracias a que existen géneros [...] y repertorios [...] es factible identificar los temas.”⁵ Dedicaré el presente capítulo a fundamentar que el género de *El almacén* es el de “pintura de estrado corporativo” y, luego, a caracterizarlo.

3.1.1 La función

Bien dice Ernst Gombrich que “la iconología debe partir de un estudio de las instituciones más que de un estudio de los símbolos.”⁶ Resulta inevitable, pues, referirme a los cofrades y a los boticarios poblanos como un grupo que se “institucionalizó”,⁷ de facto, cuando unos y otros vieron amenazados sus intereses y tuvieron que defenderse de las acciones y decisiones del aparato de gobierno virreinal. Del contexto histórico en los años en que fue hecha *El almacén* arranca una de las coordenadas del mapa donde las intersecciones determinan el género de la misma. Esta coordenada es la de una asociación novedosa, diferente a los cuerpos sociales de los dos siglos previos que formaban parte y a su vez replicaban el gran cuerpo teológico-político del imperio español.

En el capítulo precedente hice referencia a la importancia que tuvo la cofradía de san Nicolás Tolentino de Puebla, a finales del siglo XVIII, en términos de ingresos y número de beneficiarios, así como a las juntas anuales que debían celebrar para elegir mayordomos.⁸ A esta sesión electoral las autoridades virreinales le concedían importancia y, según estaba reglamentado, asistían a ella catorce personas. Aún no dispongo de información documental que me permita establecer con certeza desde cuándo la cofradía adquirió el predio baldío o el edificio

⁵ *Idem.*

⁶ Gombrich, *Imágenes simbólicas...*, *op. cit.*, p. 21.

⁷ Entiendo “institución” en el sentido que le da Bruno Latour: aquello que proporciona las mediaciones necesarias para que los actores en un acontecimiento conserven “una sustancia duradera y sostenible”: Latour, *La esperanza...*, *op. cit.*, p. 366. En este caso los actores son los boticarios y cofrades y, el acontecimiento, todo lo sucedido en el periodo comprendido entre 1791 y 1808.

⁸ Debían ser el dos de febrero de cada año, en la sacristía del convento de san Agustín, en presencia del juez real, el promotor fiscal, un notario, el padre protector, los dos mayordomos salientes, el secretario de la cofradía, el maestro administrador como prosecretario y seis rectores de los más antiguos: AGN, Cofradías y Archicofradías, , vol. 15, exp. 9, fs. 282-282v, cláusula 3.

ya construido que estaba ubicado en la calle de los Miradores. Tampoco me ha sido posible documentar en qué momento se estableció la botica en ese lugar. Sí hay constancias de que en 1791 funcionaba ahí y que su administrador era José Ignacio Rodríguez Alconedo. La cofradía declaró, en 1804, que en el edificio de la calle de Miradores “labró las oficinas de la botica”, proporcionó casa a su administrador y se dio casa a sí misma con todas las comodidades que precisaba.⁹

Esos tiempos no eran los mejores para una cofradía. Las guerras habían hecho estragos en la economía del gobierno de Carlos IV. Hubo una amplia gama de medidas “sancionadas por urgencias financieras [que] entroncan con un desarrollo doctrinal opuesto a una forma de propiedad colectiva, que choca con la racionalidad ilustrada además de hacerlo con los intereses de la economía nacional centralizada.”¹⁰ Dentro de esas medidas cabe mencionar el censo de cofradías ordenado por el virrey Revillagigedo a finales de 1789;¹¹ la publicación, por bando, de la Real Cédula del 8 de marzo de 1791 –en la que se obligaba “a Cofradías, Hermandades, ó Congregaciones”¹² a que sus juntas estuviesen presididas por un funcionario real–; el decreto real de 1795 que consideró, como bienes de “manos muertas”, las propiedades raíces de “toda fundación piadosa que no esté inmediatamente bajo mi soberana protección, ó cuyos bienes se

⁹ AHMP, Consolidación, vol. 3, fs. 49-49v.

¹⁰ Rosa María Martínez de Codes, “Cofradías y capellanías en el pensamiento ilustrado de la administración borbónica (1760-1808)”, en *Cofradías, capellanías y obras pías en la América Colonial*, Martínez López-Cano, Gisela Von Wobeser y Juan Guillermo Muñoz (coords.), México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, (Serie Historia Novohispana, núm. 61), 1998, pp. 17-33, p. 19.

¹¹ AGN, Cofradías y Archicofradías, vol. 18, exp. 4, f. 140, 9 de enero de 1792. Revillagigedo recibió el mando el 16 de octubre de ese mismo año. Hay cuadernos enviados al virrey por varias intendencias y obispados con una descripción literalmente al centavo de los haberes de cada cofradía y de su funcionamiento. Un ejemplo se encuentra en AGN, Cofradías y Archicofradías, vol. 18, exp. 6.

¹² AGN, Cofradías y Archicofradías, vol. 18, [exp. 1], [f. 3].

gobiernen ó administren por comunidad, ó persona eclesiástica”;¹³ el gravamen del 15% impuesto a toda nueva vinculación a raíz del decreto mencionado.¹⁴

No tengo elementos documentales di rectos para saber cómo repercutieron en la cofradía las medidas anteriores y menos cómo valoró su junta directiva las consecuencias a futuro. Pero de que tuvieron presión para regularizar su situación legal sí hay constancia ya que “en rigor de derecho debería abolirse la cofradía de san Nicolás Tolentino”,¹⁵ según opinión del asesor general Bachillere suscrita el 15 de julio de 1802. El apoderado de la cofradía, José Ignacio Rodríguez Alconedo, por conducto del agente José Elexaburu, fue quien se encargó de hacer todos los trámites para obtener la aprobación real.

Por lo que hace a los boticarios, en 1791 tuvieron lugar las acostumbradas visitas de inspección a las boticas, quedando pendientes varios asuntos. En el año de 1797 se revivió el expediente. Ese mismo año los farmacéuticos de Querétaro habían conseguido un triunfo legal al conseguir quitarle al Real Tribunal del Protomedicato jurisdicción sobre las boticas de esa entidad.¹⁶ Nada más y nada menos pedían los boticarios poblanos. No les fue concedido. Es muy notable en el expediente ver cómo se resiente el agravio: no sólo no habían podido conseguir lo que sus pares sino que, ese mismo año, estaban siendo verdaderamente acosados. Su sentir quedó plasmado en un documento. En un escrito de fecha 26 de octubre de 1805, el procurador de número de la Real Audiencia, José Mariano Covarrubias, en representación de José Ignacio Rodríguez Alconedo –apoderado de once farmacéuticos poblanos– dio como antecedentes para sustentar el agravio de sus representados las reales cédulas de 1790 y 1795, así como las leyes sobre la materia que establecían que sólo la autoridad judicial podía cerrar boticas, quemar o

¹³ Martínez de Codes, “Cofradías y...”, en *Cofradías, capellanías y ...*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁴ “A finales del siglo XVIII, la Corona amplió la denominación de ‘manos muertas’ a un conjunto de establecimientos y fundaciones piadosas a efectos del gravamen del 15% impuesto por real decreto de 21 de agosto de 1795 sobre nuevas vinculaciones de toda clase de bienes raíces”: *ibid.*, p. 17.

¹⁵ AGN, Cofradías y Archicofradías, vol. 15, exp. 9, f. 303.

¹⁶ AGN, Protomedicato, vol. 4, exp. 6, fs. 195v-196, 26 de octubre de 1805. Véase el apartado 2.2.3, capítulo 2.

desechar productos de éstas. En consecuencia, los protomédicos carecían de tal autoridad y los representantes del Real Tribunal del Protomedicato habían hecho caso omiso de la preceptiva en las visitas efectuadas en 1791 y 1797. Aunque el documento ostenta el año de 1805, refleja a cabalidad los acontecimientos que tuvieron lugar el año de 1797 –aquél en que se firmó *El almacén*– y condensa el sentir de los boticarios en la siguiente frase: “Pregunto ahora: ¿Tiene Querétaro algún privilegio en el particular que no tenga la ciudad de Puebla?”¹⁷ Y yo añado: ¿hacerle eso a Puebla, la muy orgullosa segunda ciudad del virreinato que competía con la capital de la Nueva España por la supremacía en varios terrenos? La intención de humillar a los boticarios poblanos es muy clara en la litis. Y de paso, por supuesto, la de conservar el derecho de cobro por la visita de once boticas que había entonces en aquella ciudad. Sin mencionar las del resto de la Intendencia.

Unos meses antes, el 24 de agosto de 1804, once boticarios poblanos habían suscrito un documento importante. Se presentaron ante el escribano como:

vecinos de esta ciudad, con tienda pública en ella [...] dijeron que [...] como cada uno de por sí necesita conferir poder a persona de su confianza [para]que ésta se [a]persone por ellos o por cada uno de por sí, [a] hacer las gestiones y pretensiones que se les ofrezcan, y siéndolo don José Rodríguez Alconedo de esta vecindad, y también maestro farmacéutico, otorgan y se lo confieren amplio, bastante, el que en derecho se requiere y es necesario más pueda y deba valer [...]”¹⁸

Entre los firmantes estaba Antonio de la Cal y Bracho, burgalés, corresponsal del Real Jardín Botánico de Madrid, llegado a Puebla 1796 con nombramiento de boticario mayor del

¹⁷ José Mariano Covarrubias, procurador de número de la Real Audiencia hablando en nombre de José Ignacio Rodríguez Alconedo, apoderado general de los farmacéuticos poblanos, al Virrey, *ibid.*, f. 196.

¹⁸ AGN, Protomedicato, vol. 4, exp. 6, f. 213, 24 de agosto de 1804.

hospital de San Pedro.¹⁹ Los firmantes otorgaron el poder en su calidad de “vecinos de la ciudad” de Puebla “con tienda pública”, esto es, farmacéuticos establecidos. Se habían unido para defender sus derechos y ver por sus intereses.

Considero, en atención a los párrafos anteriores, que alrededor de 1791 tuvo lugar la gestación de una asociación política y “profesional” –que no gremial–²⁰ entre algunos miembros de la junta directiva de la cofradía de san Nicolás Tolentino y un grupo de farmacéuticos poblanos. En el caso de los primeros –miembros de la elite poblana–²¹ había habido una tradición de reunirse con fines piadosos, caritativos, de servicio y, por último, para dirigir una mutualidad. Antes de 1797, no hay evidencia de que se hubiesen mezclado con boticarios –integrantes de un estrato social y económico inferior– salvo que se tratase del administrador, en turno, de la botica de la cofradía. Por lo que hace a los boticarios poblanos, tampoco dispongo de algún documento que indique que antes de 1804 hubiesen actuado como grupo. Un sutil acercamiento tuvo que llevarse a cabo entre los patronos –prohombres de la alta burguesía poblana, miembros de una clase socioeconómica rica e influyente– y los farmacéuticos –pequeños burgueses emergentes que vivían de su trabajo y saberes.

No tengo sustantivo para designar esa asociación secular, política y laboral que resultó en función de intereses terrenales. A falta de los documentos escritos que prueben el tránsito, gestación y nacimiento de esa novedosa agrupación, tenemos una pintura que lo sustenta: “la interpretación se convierte en reconstrucción de una prueba perdida [mediante la cual debemos poder averiguar la] historia en ese contexto concreto. Toda investigación iconológica depende de nuestra opinión sobre lo que es o no plausible en el seno de una época o un ambiente dados.”²²

¹⁹ Huerta, *Los boticarios...*, *op. cit.*, p. 160.

²⁰ Los boticarios no constituyeron un gremio por las razones mencionadas en el capítulo 2.

²¹ Véase capítulo 2, apartado 2.1.6.

²² Gombrich, *Imágenes simbólicas...*, *op. cit.*, pp. 6-7.

El almacén nos enseña qué intereses o inquietudes de orden político, económico, laboral o científico pudieron compartir los integrantes de esa asociación y en qué medida buscaron protegerse de las autoridades reales mediante el fortalecimiento, acrecentamiento y ejercicio del propio poder. En esta agrupación no había patronos –cofradía piadosa– ni aprendices –cofradía gremial–. El trato se daba entre iguales: atendían a sus intereses de grupo y actuaban en forma corporativa.

Veamos qué tan plausibles resultan algunos hechos como detonadores de ese proceso y, en consecuencia, para la creación del *El almacén*.

Todavía en 1791, José Ignacio Rodríguez Alconedo mandó hacer un grabado con la efigie del santo patrono de la Cofradía.²³ En el margen inferior del grabado, cuya autoría es de José de Nava se lee: “Se grabó a solicitud de D. Joseph Ignacio Rodríguez, Administrador de la Botica de la Cofradía de S. Nicolás Tolentino que se venera en su capilla, en la iglesia del gran padre san Agustín de la ciudad de los Ángeles.” El grabado fue publicado por Manuel Romero de Terreros y copia del mismo me la proporcionó Jaime Cuadriello.²⁴ Me llamó la atención el pie de ilustración de la edición: “Procesión de frailes”. Beatriz Berndt²⁵ me sirvió de guía para ir en búsqueda de una pintura con la misma temática. ¿Era el grabado la reproducción de un óleo anónimo? O... ¿había sido primero el grabado y de él se había partido para hacer la pintura, como lo habían hecho los autores de *El almacén* con el frontispicio de la Enciclopedia Francesa

²³ Manuel Romero de Terreros, *Grabado y grabadores de la Nueva España*, México, Ediciones Arte Mexicano, 1948.

²⁴ Mi tutor y amigo, a quien debo éste y otros muchos hallazgos.

²⁵ Beatriz Berndt, “Memoria pictórica de la fiesta barroca en la Nueva España”, en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana 1756-1860*, México, INAH, 2000, pp. 93-103. En una nota al pie inserta en el texto donde tipifica las “pinturas referentes a procesiones jubilosas”, trata de la representación de “intercesiones divinas ocurridas durante una procesión rogativa” y remite a “el óleo anónimo relativo a un prodigio ocurrido en Córdoba en 1602: *Milagro de san Nicolás Tolentino en una procesión de agustinos y franciscanos* del convento de san Agustín de Atlixco [...]” *ibid*, nota la pie núm. 9, p. 103. Una reproducción del óleo se incluye en Gustavo Curiel y Antonio Rubial “Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal”, en *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex, 1999, pp. 60-61.

grabado por Cochin? ¿Habría una tercera fuente visual anterior y común a ambas obras de devoción agustina?²⁶



II. 3.001 José de Nava. *Procesión de frailes*. Grabado²⁷

Dos comitivas encabezadas por frailes se encuentran a medio camino. La de la derecha es de franciscanos. Enarbolan una cruz notablemente esbelta: Jesucristo se ha desprendido para abrazar al santo que es llevado en andas por la comitiva de la izquierda, encabezada por agustinos. A la zaga de éstos, un hombre arrodillado se asombra ante el milagro; su contraparte, una mujer, da la espalda al espectador por voltear a atender a un infante sobre quien posa su mano. Ha acontecido algo extraordinario pero la cotidianeidad de la vida se impone irreverente.

A reserva de tratar de contestar estas preguntas antecedentes y como quiera que haya sido, Rodríguez Alconedo mandó hacer ese grabado alrededor de 1791.²⁸ Pudo haber sido por encargo de los rectores o mayordomos de la cofradía. O bien, por iniciativa propia. Lo interesante es que se trata de una obra de carácter devocional.

²⁶ No está por demás decir que hay referencias de que la vida familiar de los Rodríguez Alconedo estuvo vinculada con la ciudad de Atlixco: AHFM, Protomedicato, leg. 2, exp. 2, fs. 12-13.

²⁷ Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

²⁸ Resulta muy difícil ver con claridad y certidumbre la fecha del grabado.



Il. 3.002 Milagro de san Nicolás Tolentino en una procesión de agustinos y franciscanos. Ex convento de san Agustín. Atlixco, Pue.²⁹

“En España se contaba que durante la peste de 1602 Cristo se había desprendido de un crucifijo para abrazar la imagen de san Nicolás.”³⁰

En cambio, en la obra que encargó a Zendejas en 1797, no hay nada alusivo al santo patrono ni a la cofradía como tal pero sí están nombrados y representados sus mayordomos y su administrador-boticario. En lugar de san Nicolás Tolentino, está el Arcángel san Rafael,³¹ protector de los boticarios. La cofradía no está representada pero sí tres de sus miembros notables, de carne y hueso. ¿Será posible que al tratar de entender esa mudanza de imágenes nos acerquemos a uno de los posibles significados de la obra que nos facilite definir el género de la misma?

²⁹ Foto: Lucero Enríquez.

³⁰ Réau, *Iconografía del...*, *op. cit.*, tomo 2, vol. 4, p. 443.

³¹ Véase nota al pie núm. 19, capítulo 2.

Así como el santo patrono de la cofradía fue sustituido por el patrono de los boticarios, así el cuerpo social de aquélla fue remplazado por algunos individuos de su junta directiva que hicieron posible que germinara, entre ellos y algunos boticarios, una asociación *sui generis*. En forma análoga, paulatina y propiciada por los acontecimientos, el espíritu religioso que subyacía en el ejercicio de la caridad, por parte de los patronos, y la preocupación material por cumplir con lo estipulado en la *Pharmacoppeia matritensis* y hacer valer las Leyes de Indias, por parte de los boticarios, cederían su espacio a una ideología.³² Esos cambios que se enmarcaron dentro de un proceso conocido como secularización, desacralización o laicización, tenían que tener su correspondencia en el espacio físico que vio su gestación: la sala de juntas del edificio de la cofradía.

Sabemos por sus constituciones que la máxima autoridad de la cofradía era una junta integrada por “dicho Padre Protector, seis rectores que se han de elegir de los perpetuados, y otro de estos que ha de ser el secretario de ella siendo condición precisa e inalterable que el Maestro Administrador de la Botica haya de ser prosecretario de ella”.³³ Si bien la sesión anual de elecciones tenía que realizarse en la sacristía del convento de san Agustín, nada se dice del lugar donde debían llevarse a cabo las reuniones de trabajo. Es plausible suponer que antes de 1797 el edificio de la cofradía tenía lo que hoy llamaríamos una sala de juntas, donde se trataban los asuntos “tocantes al gobierno y dirección de la misma Cofradía.”³⁴

De acuerdo, pues, con mi hipótesis, fue entre 1791 y 1797 –fecha en que se firmó *El almacén*– que tuvo lugar el proceso de secularización y asociación entre cofrades notables y

³² “La ideología es el área común para entenderse con el prójimo, no con el extraño, [refuerza] la identidad [y manifiesta su] riqueza en su capacidad de transformar símbolos”: Carlos Viesca, comunicación personal, 23 de abril de 2007. Luis Villoro define ideología como un conjunto de creencias compartidas por un grupo social que “no están suficientemente justificadas [y que] cumplen la función social de promover el poder político de ese grupo”: Luis Villoro, *El Concepto de ideología y otros ensayos*, México, FCE, (Serie Cuadernos de la Gaceta, núm. 14), 1985, pp. 28-29. Para un comentario sobre esta definición véase capítulo 5, nota al pie número 2.

³³ AGN, Cofradías y Archicofradías, vol. 15, exp. 9, f. 284.

³⁴ *Ibid.*, f. 284v.

boticarios. Sin poder saber si fue causa o efecto de ese proceso, considero que la modificación de la sala tuvo lugar durante esos años. Se trataba de que ésta, sin dejar de ser un espacio adecuado a una cofradía importante, pudiera a la vez responder a las necesidades y gustos de un grupo mixto formado por miembros de su junta directiva y por farmacéuticos, ambos sectores en circunstancias difíciles que exigían trabajo asiduo y esfuerzo conjunto. En ese grupo se estaba llevando a cabo un cambio en la percepción de las cosas, un cambio en su vida corporativa, un cambio en su relación con las instituciones que detentaban el poder.

Sutil, cordial y paulatina unión. Así debió de haber sido. Simplemente, sin la autorización de los mayordomos, el prosecretario de ésta y administrador de su botica, José Ignacio Rodríguez Alconedo, no habría podido hacer las modificaciones de la sala de juntas:

17. Este Administrador estará privado absolutamente de poder celebrar tratos, ni contratos cuyo valor exceda de cien pesos, sin acordarlo antes con los mayordomos, y de la propia suerte le será prohibido contraer empeños, deudas, fianzas &, por si mismo sin el explicado requisito.³⁵

Poner puertas a varios armarios para proteger u ocultar lo que en ellos se guarda puede ser un fin en sí mismo; sin embargo, no implica, necesariamente, mandar hacer una obra de carpintería para ensamblarlos de tal forma que cubran, de techo a piso, tres paredes de una habitación, formando un todo seccionado en partes; menos aún que ese ensamblaje sea hecho con todo cuidado a fin de lograr superficies grandes, lisas, parejas. Esa obra de carpintería, ya de por sí poco común, tampoco requeriría una decoración elaborada una vez conseguido el pretendido fin. Ahora bien, encargarle a uno de los pintores más solicitados y reconocidos de la ciudad de Puebla una obra pictórica que siguiese un programa dado por quien le hacía el encargo, con el fin de decorar esas puertas, despierta serias suspicacias. Como lo demostró el análisis de laboratorio, las diferencias y características de las maderas empleadas en la elaboración de las puertas hacen

³⁵ *Ibid.*, f. 285.

suponer que parte de los materiales habían sido usados con anterioridad, esto es, que eran materiales de re-uso. Probablemente, algunas tablas y entrepaños pertenecientes a libreros y armarios viejos, propiedad de la cofradía o de la botica, pudieran haber servido para la creación del nuevo mueble. Al encargar éste, Rodríguez Alconedo tenía sin duda ya *in mente* para qué lo quería y cómo lo quería. Y también, sin duda, lo encargó a un “carpintero de lo blanco”, uno de los miembros de un gremio que había sido, a través de los años, “el punto de encuentro entre lo tradicional y lo renovado”, cuyos artífices, “diseñadores o tracistas”,³⁶ eran capaces de crear espacios dentro de otros espacios. Es más, en Puebla, el gremio de carpinteros –a diferencia del de la ciudad de México– estuvo unido al de los albañiles por sus ordenanzas,³⁷ y no al de ensambladores, escultores, entalladores y violeros. Esto es, de las ordenanzas se desprende que “en Puebla el oficio del carpintero se vinculara más con el del arquitecto que con el del escultor”.³⁸ Y más allá de las dificultades que hay en definir las diferencias o similitudes en torno a las palabras albañil, alarife y arquitecto,³⁹ quien hizo el mueble donde se pintó *El almacén* sabía de las “diferentes especies de geometría como son phereometría, que enseña [a] medir los cuerpos y sus cantidades y profundidades, y la altimetría y otras cosas necesarias para semejante arte” [el alarifazgo].⁴⁰

El mueble encargado tenía que ser funcional y esta característica es la segunda coordinada en nuestro mapa del género. Considero que la función concreta y simbólica del mueble era quintuple:

³⁶ Ma. Ángeles Toajas Roger, *Diego López de Arenas. Carpintero, alarife y tratadista en la Sevilla del siglo XVII*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1989, p. 33-34.

³⁷ “Testimonio de las ordenanzas de los carpinteros y alarifes formadas por esta nobilísima ciudad de Puebla y confirmadas por el superior gobierno el año de 1605”, manuscrito de 1800 transcrito y comentado por Patricia Díaz Cayeros, “Las ordenanzas de los carpinteros y alarifes de Puebla”, en Montserrat Galí Boadella (coord.), *El mundo de las catedrales novohispanas*, Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades-BUAP, 2002, pp. 106-117.

³⁸ *Ibid.*, p. 95.

³⁹ Véase Martha Fernández, “El albañil, el arquitecto y el alarife en la Nueva España”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, vol. XIV, núm. 55, 1986, *passim*.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 49-68.

- guardar múltiples y variados objetos, debidamente clasificados y organizados;
- adecuar un espacio preexistente;
- servir de soporte a una pintura de grandes proporciones;
- conformar un escenario de poder;
- crear un capital simbólico.

El nuevo espacio generado por este mueble tendría, a su vez, dos funciones: servir de sala de juntas de la cofradía de san Nicolás Tolentino y de salón de estrado de la naciente asociación, en caso que funcionaran por separado. Debía, por tanto, ser una habitación formal, independiente y con acceso directo. Un lugar dentro de la cual se pudiesen celebrar reuniones de trabajo por lo que debía tener una mesa amplia, sillones cómodos y un cofre de tres llaves para guardar los haberes de la cofradía. Había que tener bajo llave, bien resguardados, documentos contables, jurídicos y administrativos, los libros de estudio y de consulta, los instrumentos y substancias farmacéuticas que requerían un cuidado especial. Para guardar todo ello servirían las alacenas, cada una con distinta distribución de entrepaños, según las necesidades. Para recubrir tres paredes de un espacio de forma rectangular, y con las medidas indicadas en la reconstrucción hipotética incluida en el capítulo 1, se requería que los postes y puertas de esas alacenas estuvieran bien ensamblados, tan bien ensamblados como para formar una unidad sobre cuya superficie se pudiera pintar. Porque de lo que se trataba era de obtener, no sólo un mueble funcional –donde múltiples objetos pudieran guardarse siguiendo clasificaciones y ordenamientos varios–, sino la transformación de un espacio habitacional preexistente –probablemente el salón capitular de la cofradía de san Nicolás Tolentino–, en un espacio adecuado a nuevas y muy especiales circunstancias: el estrado corporativo de una naciente asociación que compartiría destino con la que había sido hasta entonces cofradía piadosa y mutualista y que, a partir de esa unión, sería también política. Este nuevo estatus no se hubiera dado sin el cambio de mentalidad de algunos cofrades y boticarios, cambio que fue causa y efecto de nuevas ideas y gustos que debían

reflejarse en el mueble y el espacio que éste conformaba. Este fin último o propósito dominante determinó el género de la obra.

¿Por qué se habría de adecuar el espacio y encargar una obra como *El almacén* para una sala de juntas que había funcionado como tal en épocas anteriores? La respuesta, en mi opinión, es que para crear un entorno que pudiera dar cabida a una representación política acorde con una nueva concepción del mundo, ese cambio y adecuación tenía que hacerse merced a la reglas del decoro. Esta razón constituye la tercera coordenada para determinar el género de la obra.

3.1.2 El decoro

El decoro era un valor común a los hombres del siglo XVIII, heredado de siglos precedentes. Era un concepto de amplio significado: resultaba ser sinónimo de verdad, honestidad y belleza. Era vehículo retórico y doctrina del arte. Francisco Pacheco, que emplea a Cicerón, Lomazzo y Dolce para sustentar lo que escribe respecto a la forma en que se ha de pintar, enfatiza:

[...] del DECORO que deben guardar toda suerte de personas en los vestidos, en la habitación, en las palabras y acciones [...] Todo lo cual concluye que consiste en tres cosas, en la hermosura, en el orden y en el decente atavío⁴¹

Una habitación que contuviera muebles y objetos diversos, acumulados a lo largo de los años en función de los usos y necesidades cambiantes de una cofradía en desarrollo, probablemente no fuera ni muy “hermosa” ni muy “ordenada”. Para los directivos de la cofradía de san Nicolás Tolentino esa sala de juntas pudo haberles resultado decorosa durante varios años. Sin embargo, en algún momento alrededor de 1797, ese espacio resultó inadecuado para alguien. Y nada iba más en contra del decoro que lo inadecuado.

⁴¹ Pacheco, *El arte de...*, op. cit., p. 294.

Creo que la noción que he dado de decoro es aplicable, ya no a la pintura en especial, sino, en un sentido más amplio, a las características deseables para la habitación donde se reunían miembros destacados de dos agrupaciones importantes para la ciudad, la cofradía de san Nicolás Tolentino, por un lado, y los boticarios, por otro. Ambas pasaban por momentos definitorios. En ese sentido, la noción de decoro transcrita en el párrafo anterior se complementarían con los siguientes conceptos aplicables a un marco más amplio:

[...]una de las cosas más importantes al buen pintor es la propiedad, conveniencia y decoro en las historias o figuras, atendiendo al tiempo, a la razón, al lugar, al efecto y afecto de las cosas que pinta, para que la pintura, con la verdad posible, represente con claridad lo que pretende [...]⁴²

Destaco ahora los conceptos tiempo, razón, lugar, efecto y afecto.

Tiempo: El gusto y necesidad de ordenar y clasificar eran dos manifestaciones visibles del pensamiento científico que caracterizó la segunda mitad del siglo XVIII. Los farmacéuticos como José Ignacio Rodríguez Alconedo, un hombre ilustrado, como lo veremos en el capítulo correspondiente, estudiaban tratados de varias disciplinas, se carteaban con colegas de ultramar, utilizaban un variado instrumental, guardaban celosamente ciertas sustancias peligrosas o de uso restringido, administraban recursos económicos. ¿Dónde y cómo almacenaban tan amplia gama de objetos? ¿Acaso la cofradía no habría adquirido o mandado hacer –a lo largo de sus años de existencia– cómodas, libreros, alacenas, estantes, siguiendo variados gustos y atendiendo a sus crecientes necesidades? ¿Acaso ese mobiliario mixto podría dar una imagen de orden y modernidad acorde con los tiempos que se vivían en 1797? ¿No habría entre los cofrades algunos notables que sin ser farmacéuticos también fueran ilustrados que compartían con algunos boticarios el gusto por el orden y la funcionalidad?

⁴² *Ibid.*, pp. 299-300.

Razón: A partir de 1789, la Cofradía había estado sujeta a una serie de medias de control y fiscalización por parte del gobierno virreinal, mismas que transparentaban las urgencias de dinero y la animadversión de la corona hacia los fueros y privilegios de corporaciones. Era una combinación poco halagüeña de cara al futuro de la Cofradía. Por su parte, de 1791 a 1797, José Ignacio Rodríguez Alconedo y todos los demás farmacéuticos de la ciudad de Puebla habían sido verdaderamente acosados por las autoridades del Real Tribunal del Protomedicato. Cofrades y boticarios debieron hacer causa común para enfrentar los tiempos difíciles y el acoso. Habrían adquirido, paulatinamente, conciencia de grupo, fuerza, y confianza en su quehacer. ¿Qué otros sentimientos compartían? ¿Qué imagen de sí mismos podrían haber empezado a desarrollar? Cualquiera que aquéllos o ésta fueran, necesitarían expresarlos en formas inéditas, dado que lo que les estaba aconteciendo era también inédito.

Lugar: Los documentos demuestran el liderazgo que José Ignacio Rodríguez Alconedo empezó a ejercer en la causa de los farmacéuticos poblanos desde 1791. De hecho, y hasta donde sé, era el único miembro del grupo con una posición dual: farmacéutico “revalidado” administrador de la botica de la Cofradía y, *ex-officio*, prosecretario de la misma.⁴³ ¿No resulta natural que fuese él quien hubiera podido tomar alguna iniciativa con respecto a la “adecuación” del espacio donde se reunían, y que fuera él quien mandara hacer el trabajo de carpintería mencionado al inicio de este capítulo? Sin embargo, los dos mayordomos de la Cofradía tuvieron que autorizar el gasto ya que es evidente que iba a costar mucho más que los cien pesos que podía ejercer sin autorización.⁴⁴ Menos evidente es quiénes y cuántos cofrades o perpetuados –de entre los cuales se elegía a rectores y mayordomos– compartían los razonamientos y los sentimientos de aquellos boticarios que eran ilustrados. Como tampoco es posible saber quiénes y cuántos de los 11 farmacéuticos poderdantes podían considerarse ilustrados. En caso de los cofrades

⁴³ Pedestal de *El almacén*, y AGN, Cofradías y Archicofradías, vol. 15, exp. 9, fs. 284f-284v.

⁴⁴ *Ibid.*, f. 285r.

directivos, estimo que se trataba de los antecesores de los prohombres poblanos que firmaron la petición de ayuda al virrey Apodaca en el año de 1816.⁴⁵ Eran éstos, en mi opinión, quienes representaban los orígenes piadosos de la cofradía original. Desconozco qué tan involucrados estarían los antepasados de estos caballeros en los problemas que aquejaban al administrador-prosecretario y a los colegas de éste en el año de 1797. Pero aun cuando su postura hubiera sido distante, lo que ciertamente compartían con ellos era la noción de decoro. Y la de defender intereses amenazados. Esto es, los mayordomos habrían aprobado la obra en sí –la forma, los medios–, aun cuando desconocieran la intencionalidad –el fondo, los fines–.

Efecto: José Ignacio Rodríguez Alconedo había trascendido tanto a la cofradía de la que era prosecretario –y subordinado de su junta de gobierno– como al grupo de boticarios del que formaba parte. Por un lado, se había convertido en interlocutor, un igual, un “par” intelectual de algunos miembros ilustrados de la elite que gobernaba aquélla. Por otro, era el depositario del poder que sus pares de profesión le habían otorgado. La mudanza del santo patrón de la cofradía, san Nicolás Tolentino, en el arcángel san Rafael, patrono de los boticarios, médicos y de quienes se dedicaban al cuidado de la salud, ¿no se habrá debido a la intención de incluir una imagen que tuviera un significado más incluyente y “profesional” y menos devocional, como representación del “colectivo”⁴⁶ que se estaba configurando?

Afecto: En el siglo XVIII, la teoría del decoro coexistía con otras teorías: la de los afectos, esto es, “la posibilidad por parte del arte de representar los afectos y, a través de esta representación, de emocionarnos”;⁴⁷ la que sostiene que, eminentemente, “el arte ha de ser

⁴⁵ AGN, General de Parte, vol. 82, exp. 116, fs. 82r a 84r.

⁴⁶ De acuerdo con la terminología de Latour, “este término se refiere a las asociaciones entre los humanos y los no humanos” en los procesos en que “el cosmos queda reunido en un todo en el que se puede vivir”. Para eludir la dicotomía sujeto-objeto, el autor acuñó el concepto “humano-no humano”: Latour, *La esperanza...*, *op. cit.*, pp. 36-37, 362-363, 367.

⁴⁷ Ernst H. Gombrich, *Lo que nos cuentan las imágenes: charlas sobre el arte y la ciencia*, versión castellana de Mónica Rubio, Madrid, Editorial Debate, (Serie Arte), 1992, p. 142.

noble”⁴⁸ en términos intelectuales;⁴⁹ y la de lo “sublime”, en términos psicoperceptivos, según la cual:

Lo sublime se ríe de la exigencia estética de proporción, pues precisamente el trascenderla constituye su carácter [...] nunca experimentamos el poder de la naturaleza y del arte en tal grado como cuando nos hallamos ante lo enorme. El hecho de que no sucumbamos a lo enorme, sino que nos afirmemos frente a ello, y que nos conduzca a una elevación de todas nuestras fuerzas, he aquí lo que se manifiesta en el fenómeno de lo sublime y lo que constituye su profundo atractivo estético. [...] No existe en el hombre ninguna otra vivencia estética que le produzca a tal grado valor para consigo, valor para su originalidad e insobornabilidad como la impresión de lo sublime.⁵⁰

¿Qué exigencia más puntual que la de hacer una obra “sublime” habría podido concebir Rodríguez Alconedo para el salón de estrado que compartirían él y sus pares? ¿Qué “afectos” más apropiados a las circunstancias de acoso en que todos se encontraban que experimentar él mismo y transmitir “valor para consigo, valor para su originalidad e insobornabilidad”? Estas intenciones lo llevaron a concebir una obra original, inédita y enorme que es lo que es *El almacén*. Siendo hermano de un orfebre virado a pintor académico de mérito indiscutible, y con quien llevaba muy estrecha relación, como lo veremos en el capítulo 4, la pintura no le era un medio de expresión ajeno. Conocía el poder de las imágenes.

⁴⁸ *Idem*.

⁴⁹ La discusión acerca de la nobleza del arte de la pintura, en la que tomaron activa parte Palomino y Pacheco, fue un asunto que recorrió, desde el *quattrocento* “un escarpado sendero que culminaría, en su manifestación máxima, con la definición de la pintura como *cosa mentale* por parte de Leonardo da Vinci.”: José María Riello Velasco, “‘Geometría (a esta Arte se reduce la pintura y dibujo)’. Lázaro Díaz del Valle y la nobleza del arte de la pintura” en *Anales de Historia del Arte*, núm. 15, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2005, pp. 179-195, p. 195.

⁵⁰ Ernst Cassirer, *La filosofía de la Ilustración*, Eugenio Imaz (trad.), México, FCE, (Colección Sección de Obras de Filosofía), 2000, pp. 360-362. El autor comenta la obra de Edmund Burke *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful*, publicada en 1756.

3.1.3 Estancia sagrada y respetable

Esa **casa en que labró las oficinas de la botica**, cuya mantención [sic] y expendio en bien de los hermanos son el primero y más precioso objeto de sus Estatutos. Esa casa en que da la habitación precisa a el administrador [de] aquel caudal de los pobres y por eso **estancia sagrada y respetable**; y esa casa cuyo dominio la ahorra de buscar otra ajena, por la cual, sin **las comodidades que en la suya disfruta**, tendría que pagar un mil y doscientos pesos de anual renta.⁵¹

Al hacer el ejercicio que Baxandall sugiere⁵² de apropiarnos de las palabras usadas en un tiempo pasado –y que por ello nos son ajenas–, mediante el conocimiento del significado que se les daba en ese tiempo ya ido, a fin de poder establecer el contraste y la diferencia entre quienes las usaban y nosotros, y de esta manera estar en condiciones de mejor comprender sus obras, podemos releer la cita anterior con ojos diferentes. Seleccione las palabras que he transcrito en negritas para darles el significado que se les daba en el siglo XVIII:

Labrar: “mandar construir algún edificio [...] [metafóricamente también] arreglar, perficionar” [sic].

Oficina: “El sitio donde se hace, se forja o se trabaja alguna cosa.// [otra] Se llama también el sitio destinado para el trabajo de alguna Secretaría, Contaduría, ó cosa semejante.// [otra] Metaphoricamente [sic] se toma por la parte ó parage [sic] donde se fragua y dispone alguna cosa no material.”

Oficinas: “ Se llaman asimismo las piezas baxas de las casas, como bóvedas y otras, que sirven para las haciendas de ellas.”

⁵¹ AHMP, Consolidación, vol. 3, fs. 49-49v.

⁵² Baxandall, *Modelos...*, op. cit., pp. 132-134.

Estancia: “Mansion, detencion, habitacion y asiento en algun Lugar, casa ó parage. // [otro] Es tambien el aposento, sala ó quarto donde se posa y reposa.”⁵³

A la luz de estas definiciones, la cita anterior no tiene desperdicio. Contiene elementos tanto históricos como arquitectónicos y de uso y distribución de los espacios interiores que caracterizaban al edificio de la cofradía de san Nicolás. Además, hay en ella conceptos que si hoy nos resultan excesivos o fuera de lugar, para los hombres de la Puebla del siglo XVIII eran principios reguladores de vida.

Veamos: la cofradía mandó hacer un edificio de dos pisos –“labró”– o lo arregló con “perfección”, esto es, de acuerdo con el gusto prevaleciente, con la jerarquía social que le correspondía, con su pasado histórico y con las funciones que desempeñaba en la sociedad poblana. En sus “piezas bajas” se hacían medicinas, se forjaban nuevos productos medicinales, se trabajaba en la botica atendiendo a los cofrades, se administraban sus bienes –contaduría–. También en sus “estancias, y salas” “se fraguaban y disponían cosas no materiales”. Y el lugar donde “posaba y reposaba” su administrador y donde tenía su “asiento” la jerarquía de la Cofradía, debía de ser “estancia sagrada y respetable” en atención a los altos fines a los que estaba dedicada.

El desarrollo de recursos formales sólo se comprende como un medio para llegar a un nuevo fin, como Ernst Gombrich señala.⁵⁴ Justamente eso fue lo que aconteció cuando Rodríguez Alconedo ideó la adecuación de un espacio con el fin de satisfacer necesidades que en su momento eran nuevas y de índole diversa. Esos requerimientos lo llevaron a concebir recursos formales inéditos para crear una obra que si bien comparte características con el *studiolo*, el *biombo* y el mural, no es asimilable a ninguno de esos géneros.

⁵³ Real Academia Española, *Diccionario de autoridades...*, *op. cit.*, s.v. “labrar” tomo cuarto, p. 344; s.v. “oficina”, “oficinas”, tomo quinto, p. 21; s.v. “estancia”, tomo tercero, p. 625. He conservado la ortografía de la edición.

⁵⁴ Gombrich, *The Uses of Images...*, *op. cit.*, p.19.

El mueble concebido con los cinco propósitos que he enunciado en 3.1.1 brindaba a los usuarios ciertamente una comodidad muy disfrutable, nada común para aquella época de anaqueles, armarios, cómodas, bufetes, consolas y alacenas.⁵⁵ Su comodidad podría ser tanta como la que nos ofrecen hoy los clósets corredizos ¡y con el mismo afán de modernidad! Era tan original para su tiempo que al bautizarlo como “almacén” dio el nombre a la obra que sobre él se pintaría. Pero por sí mismo no transformaba el nuevo espacio –que el propio mueble había generado– en una “estancia sagrada y respetable”. Sólo la pintura, arte noble, podría sacralizar el recinto, hacerlo “sublime”.

3.2 La pintura como medio y como fin

Vuelvo a la cita de Pacheco:

[...] una de las cosas más importantes al buen pintor es la propiedad, conveniencia y decoro en las historias o figuras, atendiendo al tiempo, a la razón, al lugar, al efecto y afecto de las cosas que pinta, para que la pintura, con **la verdad posible, represente con claridad lo que pretende** [...] ⁵⁶

¿Qué mejor recurso que la pintura, para que a través de ella se diga la verdad posible, [y que así se] represente con claridad lo que [se] pretende?

Vista la obra que Zendejas y Rodríguez Alconedo hicieron posible, la intención que se observa en primer lugar es resolver un problema compositivo y formal para poder decir una verdad, la verdad de la naciente asociación de cofrades y boticarios, y decirla con toda la claridad que ambos fueron capaces de conseguir.

Al ser una obra única, la interpretación del significado –o significados– de *El almacén* se dificulta. Sea por su complejidad, sea porque el artista no logró la perfección como para que nos

⁵⁵ *El mueble mexicano: Historia, evolución e influencias*, México, Fomento Cultural Banamex, 1985.

⁵⁶ Pacheco, *El arte de...*, *op. cit.*, pp. 299-300. Las negritas son mías.

olvidemos de preguntar cuál es o fue la función de la obra, en un primer acercamiento *El almacén* intriga, más que emociona. Al menos eso fue lo sucedió conmigo. Pero hay más de una forma y de un momento de acercarse a la obra.

Si la verdad de Rodríguez Alconedo se puede apreciar en un primer intento de entender el significado de *El almacén*, la verdad de Zendejas empieza a emerger en un segundo intento. ¿Hasta qué punto el pintor, al llevar a cabo el programa ideado por el patrono, realizó su propio programa, convirtiendo el medio en fin? Si el fin último era representar un universo de valores, declaraciones, posturas, sentimientos, creencias, todo ello plasmado en el programa ideológico administrador de la Cofradía, ¿cómo se resolvió el conflicto entre ese fin y los medios escogidos por el pintor para darle cuerpo iconográfico, medios que a su vez se convirtieron en fin de éste? Dicho de otro modo, ¿acaso Zendejas se valió del fin –el discurso ideológico de Rodríguez Alconedo– como medio para ilustrar su propio programa y transformar el medio en fin? *El almacén* parecería ser una obra épica que desarrolla un segundo programa: ilustrar lo que dice Antonio Palomino en su tratado de pintura.⁵⁷

La intención de decir dos verdades, la de cada uno de los autores de *El almacén*, hermana de manera sorprendente el discurso ideológico y los medios iconográficos empleados. Uno, el científico, acude a la pintura para declarar su verdad y sacralizar un recinto; el otro, el artista, acepta el encargo y lo hace asumiendo el origen divino de la pintura por ser la única arte capaz de asemejarse a Dios en cuanto crea imágenes que representan ideas, criaturas angélicas, naturalezas espirituales y corpóreas del mundo visible. Pero si el científico acude al pintor es porque también comparte esa noción de la pintura: sólo ésta puede representar una verdad y sacralizar un espacio en la medida que lo requerían las necesidades de decoro y expresión de los afectos de él y sus pares.

⁵⁷ Palomino, *El museo...*, op. cit., tomo 1, pp. 79-110.

Es la pintura una imagen de lo visible, pues en ella se procura la semejanza de todo lo criado: obra, cierto, tan maravillosa, como expresiva de la más alta naturaleza, que es la intelectual; y en ésta, del primer Inteligente, y Artífice de las imágenes, Dios. Y así, *imago*, diría yo, sin gran fatiga, de su etimología, que es lo mismo, que *ima-ago*: Hago cosas profundas. Y atendiendo a otro significado de *imus*, según los lexicógrafos latinos, hago, o expreso cosas íntimas y ocultas, como lo son los conceptos, e ideas del entendimiento.⁵⁸

Como un ejemplo de la forma en que pudieron hermanarse y a la vez trastocarse fines y medios de los dos autores, me referiré de nuevo a la sustitución del santo patrono de la cofradía a la que hice mención en 3.1.1. El representar al arcángel san Rafael al lado del Dios creador que preside –dios artífice, Padre Eterno–, se acopla a la perfección con lo que escribe Palomino en su tratado. Si la primera imagen –que es aquélla en la que Dios se retrata a sí mismo–, la de su Hijo, tiene lugar dentro de sí, es decir, *ad intra*: “*ad extra*, la segunda imagen, en quien Dios expresó su semejanza, es la naturaleza angélica [...] no sólo es preferida [ésta] en la pre-excelencia de imagen de Dios, sino también en la antelación, o prioridad de tiempo.”⁵⁹ Zendejas sigue a Palomino.

En el caso del santo patrono de la cofradía y su sustitución por el arcángel san Rafael, parecería haber habido un reforzamiento en la intencionalidad. Convenía a ambos –tanto al autor del programa como al pintor– la mudanza iconográfica, aunque con fines muy distintos: el medio se volvía fin y el fin medio. Si para los fines del espíritu incluyente de la nueva asociación se trataba de universalizar una iconografía,⁶⁰ para la apología del origen divino de la pintura había que representar el orden de la creación: el santo, aunque santo, era un hombre, y éste había sido

⁵⁸ *Ibid.*, p. 81. Cursivas en el original.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 82-83.

⁶⁰ Me refiero a un entendimiento básico entre cofrades y boticarios en el caso que hubiese habido algún disenso de orden teológico.

creado el sexto día y no el primero, como los ángeles. No podía el santo compartir el mismo espacio pictórico que el Creador.

Esta indisputable gloria tiene la Pintura, sobre todas las artes, en ser con singularidad hija del divino aliento. Pues la razón de semejanza genéricamente universal en las obras divinas y la especial de imagen en las naturalezas intelectuales, es tan propio dialecto suyo, que sin duda es ella misma.⁶¹

3.2.1 Los discursos pictóricos

De acuerdo con la división técnica de la pintura que Palomino hace en su tratado, *El almacén* se clasificaría como pintura manchada (o colorida) al óleo.⁶² Define ésta como “*la que pinta en virtud de aceites desecantes, con unión, firmeza y hermosura, sobre todas materias.*”⁶³

Siguiendo su método ya más genérico de clasificar la pintura dividiéndola en tantas especies “cuanto son los modos de imitar la Naturaleza en superficie”,⁶⁴ llega a las siete partes integrantes que componen la pintura al óleo: *argumento, economía, acción, simetría, perspectiva, luz y gracia, o buena manera.*⁶⁵

La obra de Zendejas pareciera compendiar e ilustrar –con cuatro excepciones de un total de 16– las “maneras” de “argumentos”⁶⁶ que Palomino define y ejemplifica.

⁶¹ Palomino, *El museo...*, *op. cit.*, tomo 1, p. 90.

⁶² Palomino distingue dos grandes divisiones de la pintura: la “teórica, que es la que especula y ordena” y la práctica, “la que obedece y ejecuta”. Ésta última la divide en cinco especies de acuerdo con los “modos de imitar la Naturaleza en superficie”: bordada, tejida, embutida (a su vez subdividida en metálica, marmórea, lignaria y plástica), encáustica (subdividida también en cerífica, figulina, porcelana, vítrea y férrea) y colorida o manchada. De esta última escribe que es “la que por antonomasia se vincula el nombre de pintura, nombrándose las demás por sus especiales ejercicios, como bordar, tejer, etc.” Y la subdivide en “tres comunes especies: *a el temple; a el fresco; y a el óleo.*”: *ibid.*, pp. 123-148.

⁶³ *Ibid.*, p. 148. Las cursivas están en el original.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 124.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 151.

⁶⁶ Argumento: “el *asunto, caso, historia, o concepto, que se ha de expresar* [...] comprende toda historia, *sagrada, humana y fabulosa* [...] aunque en términos pictóricos, no es historia la que no excede de dos figuras [si éstas] actuaren caso histórico, como Caín en el fratricidio de Abel, ésta será historia precisamente [...] [y] aunque no haya más que una figura, aquel congreso organizado de varias partes, de cuya armoniosa composición resulta un todo perfecto, se imagina historiado [...]”: *ibid.*, pp. 151-152.

En *El almacén* encontramos “argumentos” de la historia sagrada y de la humana, así como “argumentos” metafóricos –aquéllos en los “que todo pende del ingenio del artífice”–.⁶⁷ En los “argumentos” históricos Zendejas emplea el tipo que Palomino denomina “mixto” porque se vale de sucesos y figuras humanas (“racional”), porque hace uso de plantas, árboles, frutas y paisajes (“vegetativo”) y porque representa partes de edificios, una piscina, un cortinaje (“inanimado”). Los dos “argumentos” históricos que no encontramos son el de una “historia fabulosa”, es decir, mitológica, y el que representa animales, denominado “sensitivo” por el tratadista.

Palomino comenta que en Italia es usual que quienes pintan historias “mixtas”, dispongan de artífices especializados en los diferentes elementos que emplean. En forma mordaz abunda diciendo que en España eso no se estila, sea por no compartir las glorias y propiciar la escasez de encargos, sea porque no se puede vivir de pintar flores o paisajes.⁶⁸ A Zendejas parece no haberle inquietado lo primero, vistas las diferentes manos que intervinieron en la obra y en las que ciertamente se observa una “especialización” en el “argumento” que pintan.

En lo que respecta al “argumento” metafórico, Zendejas recurre a todas las metáforas que según Palomino son propias de los pintores: a las “naturales” (caracterización inherente), “morales” (personificaciones), “instrumentales” (atributos), “iconológicas” (alegorías), y “vultuosas” (expresiones de los semblantes que nos dejan ver la edad, el sexo, y las “pasiones que ocultamente predominan en los sujetos [...] el ingenio y las perturbaciones del ánimo [...] [donde] lo más precioso, y elegante de la Pintura está colocado.”⁶⁹

De las metáforas “humanistas”, más propias de éstos que de los pintores, Zendejas emplea el emblema y deja fuera el jeroglífico y la empresa.

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ *Ibid.*, p. 152.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 155. Las cursivas son de la edición.

Como si hablara de *El almacén*, Palomino concluye el capítulo VII dedicado al “argumento” –primera de las siete partes integrales de la pintura– con un elogio equívoco que más que al “argumento” parece estar dedicado a la pintura en general y al discurso metafórico en particular:

Bien se deja entender la gravedad del empeño en esta sola parte de la Pintura, en que ningún linaje de erudición parece está de más; pues abraza toda la extensión de la historia divina y humana; gran parte de la filosofía natural; de la sagrada teología en los misterios de la fe, y sacramentos, que cada día se expresan con artificiosos símbolos y metáforas sagradas; de la retórica en la expresión de afectos y genios; de la etología en la demostración de las costumbres; de la característica en la propiedad de las perturbaciones; de la poesía en la formación de conceptos y sutilezas simbólicas; de la mitología en la noticia de las fábulas, y de los dioses de la gentilidad; y últimamente, de la jurisprudencia en la noticia de las cosas divinas y humanas, guardando a cada uno el derecho, que le compete, según la proporción de su esfera: ¡no parece hay capacidad en la vida humana para tan universal comprensión!⁷⁰

Zendejas, al cumplir con el encargo de representar un discurso ideológico complejo, parece haber tenido la oportunidad única de poner en práctica las partes sustantivas de un tratado de pintura que la gran mayoría de los pintores novohispanos de su tiempo tenía en alta estima.

3.2.2 Los recursos técnicos

Los principales discursos que habría de pintar Zendejas constituían lo que Palomino engloba bajo el concepto de “argumento”. Ahora bien, se infiere que el pintor encontró varios retos técnicos que superar a fin de poder realizar esos argumentos. El primero habría sido tener ante sí una gran superficie para representar un número considerable de imágenes a su vez

⁷⁰ *Ibid.*, p. 161.

integradas en una pluralidad de discursos. El segundo, las imposiciones arquitectónicas en lo que a iluminación natural y punto de vista del espectador se refería. El tercero lo constituiría el que la gran superficie de que disponía no fuera lineal sino fragmentada en tres de los cuatro muros de una habitación.

Para resolver esos retos, es muy probable que el pintor recurriera a una preceptiva análoga a la que plantea Palomino. Al respecto, si reflexionamos en las restantes seis partes integrales de la pintura que este autor considera, podremos entender la distribución que hizo Zendejas del los “argumentos” y del discurso. Se valió de la “*Economía*: la buena disposición y colocación de las figuras y demás partes, de que se compone el asunto.”⁷¹

En mi opinión, sea por él mismo o por influencia de Rodríguez Alconedo, Zendejas recurrió a la retórica para disponer la asignación de los asuntos principales en las tres secciones del mueble y, por razones retóricas, aquéllos no podían mezclarse.

El orden y la dirección de la lectura están indicados por los números pintados en la repisa representada en el extremo superior de la obra. Así, la primera sección –puertas 1,2,3 y 4–, donde de hecho hay varios “asuntos” aparentemente de la misma importancia o jerarquía,⁷² cumple la función del *exordium*, o sea, de introducción e invitación y de la *narratio* o exposición de los temas a tratar.

⁷¹ *Ibid.*, p. 162.

⁷² En el capítulo 5 haré un detallado análisis iconográfico e iconológico de la obra en el que volveré sobre los aspectos retóricos de sus componentes. Para las partes del discurso me basé en: Ángel Romera, *Manual de retórica y recursos estilísticos*, publicación cibernética, <http://librodenotas.com>, consulta efectuada los días 7 y 8 de abril de 2007.



II. 3.003 *El almacén*. Detalle. Sección lateral derecha⁷³

De acuerdo con mi hipótesis sobre la forma, dimensiones y ubicación del espacio para el que fue pintado *El almacén* presentada en el capítulo 1, esta sección estaría a la derecha del observador al ingresar a la habitación. No sería lo primero que mirase; de hecho, para verla, tenía que girar la cabeza; al hacerlo, empezaría a “leer” la obra de derecha a izquierda. No podía dudar ni del orden ni del sentido de la lectura: los números colocados en la aparte superior le indicaban cómo “leer”.

En la sección frontal –puertas de la 5 a la 12–, la más grande y la primera que el observador vería al entrar a la habitación, estarían contenidas las partes medulares del discurso: *confirmatio* o valoración de los argumentos y la *refutatio* o contradicción de los mismos.

⁷³ IIE-LDOA. Foto: Eumelia Hernández.



II. 3.004 *El almacén*. Detalle. Sección frontal⁷⁴

En la tercera sección, pintada sobre las puertas 13 a la 17 se ubicaría la *peroratio*, final o epílogo del discurso.



⁷⁴ *Idem*.

II. 3.005 *El almacén*. Detalle. Sección lateral izquierda⁷⁵

En cada sección, Zendejas buscó la “organización”, “distribución de términos, o de grupos o figuras”, y la “artificiosa unión, y dependencia” que le facilitara lograr un conjunto “sin conmisuras”, ayudándose de la “variedad de sexos, edades, calidades” que el asunto le permitía usar.⁷⁶ Palomino señala con respecto a la “economía”: “No omitiendo otros muchos adherentes, que según la calidad del argumento, puedan, y deban agregarse, para ilustrar, y enriquecer con la variedad el asunto; [...] [siendo la jurisdicción de la retórica] en que estén bien expresadas, y repartidas.”⁷⁷

Palomino considera como tercera parte integral de la pintura a la “acción” y la define como “aquella actitud, postura, o movimiento en cada figura, más proporcionado a la expresión del asunto”.⁷⁸ Hace énfasis en que las figuras “no estén ociosas [...] que sean las acciones tan expresivas, que hablen como las de los mudos [...] que sean significativas”, siendo esto último un aspecto que regula la retórica. De acuerdo con la división que hizo Zendejas de los asuntos y las imágenes que escogió para representarlos, a simple vista podemos observar gran variedad de acciones, de acuerdo con lo que cada representación expresa en el discurso.

La cuarta parte integral es aquella que Palomino denomina como “simetría” y que la define como “la conmesuración, y proporción de las partes entre sí, y del todo con las partes, según la naturaleza de la figura”.⁷⁹ Extrañamente, deriva la glosa de la “simetría” hacia el tratamiento de los cuerpos humanos y los paños y ropas que los cubren, sin abundar sobre una palabra clave: “conmesuración”. Este término, relacionado con la perspectiva en los tratados del

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ Palomino, *El museo...*, *op. cit.*, p. 162.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 163.

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 164.

renacimiento italiano, extrañamente no le merece a Palomino descripción ni mención alguna en los índices que incluye al final del su tratado. Tampoco hace mención de él al tratar la perspectiva, quinta parte integral de la pintura, según su tratado.

Dada la pluralidad de “asuntos” y la complejidad del discurso que le habían encomendado pintar, Zendejas tuvo que recurrir, forzosamente, a la conmesuración, esto es, a buscar y definir la proporción que debían guardar cada uno de los “asuntos” entre sí y en relación con el todo, al menos en relación y proporción con el todo de cada sección, que fue lo que hizo. Me parece que Zendejas, dada la división que le imponía el mueble –tres secciones a escuadra–, se valió de la “conmesuración” para hacer distinciones cronológicas y separar la realidad de la ficción en cada una de las secciones que, por otro lado, cumplían entre sí funciones retóricas complementarias, como lo hemos visto. En ese sentido, aun cuando Zendejas no hubiera conocido el tratado de Piero della Francesca (publicado en el siglo XIX), los conceptos seminales de ese gran pintor y teórico habían tenido repercusiones en los tratadistas de la perspectiva y en la puesta en práctica a cargo de los pintores del renacimiento y barroco, Palomino incluido:

La pintura contiene en sí tres partes principales, las cuales decimos ser dibujo, conmesuración y colorido. Por dibujo entendemos los perfiles y contornos que en la cosa se contienen. La conmesuración decimos que es esos perfiles y contornos proporcionalmente puestos en sus lugares. Por colorido entendemos dar los colores como en las cosas se muestran, claros y oscuros según que las luces los varían. De cuyas tres partes intento tratar sólo de la conmesuración, que llamamos perspectiva, mezclando algunas partes del dibujo, porque sin él no se puede mostrar cómo opera la perspectiva [...]⁸⁰

⁸⁰ Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, (antes de 1482), G. Nicco-Fassola (ed.), Florencia, Le Lettere, 1984, p. 63, citado por Javier Navarro de Zuñiga, *Imágenes de la perspectiva*, Madrid, Siruela, 1996, p. 305.

Si Palomino no incluyó la conmesuración al tratar la perspectiva es, creo yo, porque en su definición de ésta le concede un énfasis particular a los aspectos ópticos y geométricos muy concretos, para llegar al final de ese apartado a la conclusión de que la perspectiva es “el alma, y la vida de la pintura”.⁸¹ Aun cuando dedica a la luz –sexta parte integral– el tratamiento más extenso y detallado, hay una frase en el apartado dedicado a la perspectiva que tiene que ver con la luz y que me parece muy importante en la solución de los problemas técnicos que dio Zendejas en su obra. Dice Palomino:

El tercer modo de proyecciones [de los rayos visuales directos], y más inseparable de la Pintura, es, el que representa los cuerpos en un plano, considerando los rayos, enviados desde el objeto a la vista, cortados en la superficie del diáfano interpuesto [tabla, lienzo o pared donde se pinta] entre la vista y, y el objeto; y a éste llaman escenografía.⁸²

Es importante señalar que Palomino usa la palabra “escenografía” como sinónimo de “perspectiva pictórica”; volveré a ello al final del presente apartado.

La iluminación de la obra fue sin duda uno de los problemas que tuvo que resolver Zendejas. Como iba a estar fija –a la manera de un mural–, no se requiere mucha ciencia para llegar a la conclusión de que la parte principal debía ser la mejor y más iluminada. Luego entonces, requería estar frente a vanos que permitieran la entrada de la luz solar. Dadas las características de las casas poblanas, la habitación tendría varios vanos, uno de ellos sería la entrada de la habitación, procediendo del pasillo exterior.⁸³

Al solucionar el problema de la iluminación, habría quedado determinado otro aspecto técnico de la mayor importancia: qué perspectiva daría el pintor a su obra ya que, siendo inamovible, no podía soslayar los puntos de vista que tendría el espectador al ingresar a la

⁸¹ Palomino, *El museo...*, *op. cit.*, p. 168.

⁸² *Ibid.*, p. 166.

⁸³ Véase capítulo 1, apartado 1.2.2., ilustraciones ...

habitación. Lógico es pensar que la puerta de entrada a ésta coincidiera con la mitad de la sección central de *El almacén*; al menos, eso es lo que se deduce de la pintura: esta sección, la más larga y la que contiene la parte discursiva principal, presenta una perspectiva frontal y su punto de fuga coincidiría con el punto de vista de un espectador al ingresar a la habitación por la puerta de acceso principal; para las secciones laterales, que se pueden mirar al girar la cabeza a derecha o izquierda, el pintor trabajó la perspectiva oblicua.

El punto de vista único del sistema de perspectiva artificial es en sí mismo una poderosa arma de organización pictórica [...] es un potente factor para aumentar la unidad de la composición, así como su realismo [...] pone al espacio en armonía con la unidad de iluminación y de graduación atmosférica del color.⁸⁴

Para una obra como *El almacén*, al fijar la perspectiva desde el punto de vista de un espectador que ingresa a la habitación donde aquélla se encuentra, hay otro parámetro que considerar: el de la distancia. Es bastante claro, dadas las proporciones de las imágenes y de otros elementos usados por Zendejas, que la habitación no era muy profunda y que el artista buscó dar una perspectiva verosímil, muy acorde con los teóricos de la segunda mitad del siglo XVIII. Éstos recomendaban que para que una escena pintada en la pared pareciera real, había que considerarla dispuesta sobre el mismo piso que el del espectador, calculando que la distancia del ojo de éste al cuadro debía de ser mayor que la del mismo ojo al suelo, y que en el caso que esto no fuera posible, habría que pintar los objetos a su tamaño natural.⁸⁵ Eso fue lo que hizo Zendejas: las figuras humanas que él pintó son un poco más grandes que el tamaño natural porque así lo ameritaba la distancia a la que la obra iba a ser vista. Es más, parece haber seguido lo que un teórico español contemporáneo, Benito Bails, escribió en 1776 en relación con la distancia, altura

⁸⁴ John White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Londres, Faber and Faber, 1972, p. 198 citado por Navarro, *Imágenes...*, op. cit., p. 293.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 300.

y ángulo de visión del espectador, así como con la lejanía y el tamaño de lo que el pintor quería representar. Bails recomendaba que la distancia a la que debía de ser visto un cuadro fuera de una vez y media a dos veces su altura –en el caso de *El almacén*, entre 4.50 y seis metros–, en atención a que: “quanto se representa en un quadro se ha de ver de una mirada, porque un quadro representa el instante de una acción que pasa, que por consiguiente solo se puede ver en una mirada.”⁸⁶

Navarro Zuvillaga, quien ofrece la cita anterior, comenta: “Esto es todo un postulado ‘ilustrado’ basado en el concepto de ‘unidad de tiempo’ que recoge a manera dieciochesca el concepto de ‘historia’ de Alberti.”⁸⁷ El postulado se asemeja a la definición de perspectiva que proporciona otro tratadista español, Francisco Pacheco, quien para ello cita a Andrés García de Céspedes: “La perspectiva no es otra cosa que poner en debuxo todo aquello que al hombre se le representa delante de la vista, estando firme en un lugar y estando firme la vista.”⁸⁸

De hecho, Zendejas se valió de trampantojos y de elementos arquitectónicos pintados para crear la ilusión de verosimilitud, como la repisa que –en la parte frontal– se representa sostenida por columnas toscanas constituyendo, junto con el cortinaje de la izquierda, el marco de una gran ventana teatral desde donde se observa el “argumento” principal.⁸⁹

De igual manera y con el mismo propósito, pintó una *cuadratura*⁹⁰ como elemento de ilusión verosímil para dar continuidad entre las tres paredes, mediante la antes mencionada arquitrabe en la que se apoyan unas ménsulas que sostienen un techo angosto, imaginario, que a

⁸⁶ Benito Bails, *Principios de matemáticas*, Madrid, 1776, p. 476, citado por Navarro, *Imágenes...*, *op. cit.*, p. 296.

⁸⁷ Esta “historia” de acuerdo con el tratadista Leon Battista Alberti era el “argumento” de la pintura en el que se integraban historia, espacio y tiempo: *ibid.*, p. 291.

⁸⁸ Pacheco, *El arte de...*, *op. cit.*, p. 385. “Andrés García de Céspedes, cosmógrafo y matemático, autor de un *Regimiento de Navegación*, Madrid, 1606”, información proporcionada por el editor en la nota al pie núm. 11.

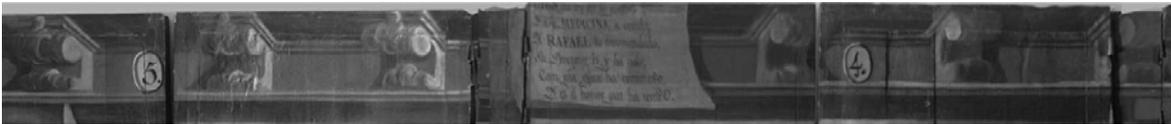
⁸⁹ Véase ilustración 3.004.

⁹⁰ “Decoración arquitectónica ilusionista realizada en paredes o techos de tal forma que parece continuar la arquitectura real de la estancia en un espacio imaginario.”, Navarro, *Imágenes...*, *op. cit.*, p. 544.

su vez se pretende vincular al techo real. En esta solución práctica siguió los principios ilustrados al pintar “ilusiones verosímiles”:

Si se trata de una *cuadratura* en un techo, ‘será mejor que finja bajorrelieves, arabescos y follajes’ [...] Pero si el techo ‘presentase al ojo uno o más órdenes de arquitectura con pilastras y columnas, por poco que el ojo se aparte a derecha o izquierda del punto de vista, nace pronto una confusión tal que todo parece ruina y desorden’.⁹¹

Visto linealmente –como se exhibió en el Museo Regional del INAH en Tuxtla Gutiérrez,⁹² *El almacén* presenta una incomprensible variabilidad en las líneas de fuga de las ménsulas pintadas: si no de “ruina” sí de desorden.



Il. 3.006 *El almacén*. Detalle. Repisa sección frontal central⁹³

Si bien se trata de un recurso del llamado “ilusionismo”, sólo se comprenden los cambios de dirección si la obra se dobla en tres partes y en ángulos rectos.

Es notable como en la sección frontal –la más larga–, justo a la mitad de la misma, la dirección de las ménsulas cambia, lo cual es verosímil desde el punto de vista de un espectador situado enfrente y a la mitad de esa sección: “La búsqueda de la verosimilitud hace insoportable el ‘ilusionismo’ barroco que sólo es posible desde un único punto de vista, y de ahí posiblemente la preponderancia de la vista en ángulo que soporta mejor las desviaciones con respecto al punto de vista.”⁹⁴ Los cambios direccionales de las ménsulas permiten apreciar que el pintor consideró

⁹¹ Eustachio Zanotti, *Trattato teorico-pratico di prospettiva*, Bolonia, 1766, citado por Navarro, *Imágenes...*, op. cit., p. 300.

⁹² Véase ilustración 1.021 incluida en el capítulo 1.

⁹³ IIE-LDOA. Foto: Eumelia Hernández.

⁹⁴ Navarro, *Imágenes...*, op. cit., p. 300.

no uno, sino varios puntos de vista en la composición de cada una de las tres secciones así como para el conjunto, no sólo en relación con los ángulos de visión, sino en función de alturas y distancias. El espectador quedaría armoniosamente atrapado ya que la obra lo rodearía estando de pie o sentado. En cualquier caso, el fragmento que tuviera dentro de su ángulo de visión debería serle visualmente comprensible. Hay en los primeros planos, a manera de trampantojos, representaciones que claramente dialogan con quien está sentado frente a ellas:

Puesto que en perspectiva la distancia del ojo al cuadro debe ser siempre mayor que la del ojo al suelo para que la escena parezca real (es decir dispuesta sobre el mismo suelo de la habitación), si por las dimensiones de la habitación en cuya pared se ha de pintar una escena esto no es posible, entonces Zanotti recomienda pintar objetos de tamaño natural, o casi, para evitar la degradación que delataría las deformaciones.⁹⁵

De hecho, Zendejas no sólo usó de la perspectiva para crear “ilusiones verosímiles” sino también para crear un ordenamiento espacial que distingue y separa la realidad de la ficción sin romper la “unidad de tiempo”, creando un presente que, como en la música, almacena su pasado y contiene su futuro.

Para finalizar con las partes integrales de la pintura, según Palomino, de la sexta, que es la luz –a la me referí cuando traté la perspectiva– dice algo que me parece interesante resaltar:

[...] razón formal con que actúa la potencia visiva; ella es en la Pintura la que da tal extensión a la vista, que no sólo ve lo físico, y real, sino lo aparente, y fingido, persuadiendo cuerpos, distancias, y bultos, con la elegante disposición del claro, y obscuro, sombras y luces [...] es la actualidad del diáfano.⁹⁶

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ Palomino, *El museo...*, *op. cit.*, p. 173. El autor define: “por lo diáfano no se ha de entender sólo lo transparente; sino todo aquello, que de alguna manera, es receptivo de la luz, o capaz de ser alumbrado [...]”: p. 112.

En cuanto a la séptima, la “gracia o buena manera”, Palomino la refiere al “buen gusto”, “don peregrino del hombre”, “ingenio del artífice”. Zendejas contaba, en alguna medida, con esas cualidades si consideramos los retos técnicos, iconográficos e iconológicos que le fueron impuestos al encomendarle la obra. Para enfrentarlos, contaba con la experiencia obtenida a lo largo de una copiosa obra de gran formato –como lo veremos en el capítulo 4–. Además, sabía usar a favor de la composición pictórica aquellos elementos arquitectónicos que pudieran ser restrictivos. Un ejemplo de esto último es la pintura del muro del sotocoro, lado de la epístola, del Santuario de los Dolores en Acatzingo.



II. 3.007 *El pésame a la virgen*. Parroquia del santuario de la Virgen de los Dolores. Acatzingo, Pue.⁹⁷

En el diseño compositivo, Zendejas tomó en cuenta no sólo la irregularidad del muro sino que aprovechó los elementos tectónicos para involucrarlos con elementos arquitectónicos representados en la pintura. Sobresale el gran trampantojo del remate rococó de piedra gris sobre la puerta real.

Para finalizar, vuelvo al término de escenografía porque me resulta muy claro que Zendejas no pintó una escenografía en el sentido amplio que hoy la entendemos como decorado

⁹⁷ Foto: Lucero Enríquez.

teatral, sino como se entendía en el siglo XVIII esa palabra en España. Palomino, en línea directa con Vitrubio y Serlio, la consideraba una de las tres formas de proyección de los rayos visuales directos –siendo las otras dos la ortografía y la ignografía.⁹⁸ Es decir, la trata como perspectiva lineal. En el barroco español, a la escenografía entendida como “representación de edificios sobre la escena”⁹⁹ se le daban los nombres de “aparato”, “adorno”, “mutación”, “ornato” y “tramoya”.

¹⁰⁰ Dice Serlio en su tratado:

Entre otras cosas hechas por mano de los hombres que se pueden mirar con gran regocijo de la vista y satisfacción del ánimo, está (a mi parecer) el descubrirse el aparato de una Escena, donde se ve en poco espacio hecho con el arte de la Perspectiva, soberbios palacios, amplísimos Templos, casas de pisos, y de cerca y de lejos, espaciosas plazas ornadas de varios edificios [...] ¹⁰¹

En *El almacén*, Zendejas se valió de la perspectiva lineal, esto es, de elementos escenográficos para una pintura que transformó una habitación común en estrado corporativo. Logró crear una suerte de teatro de la memoria, pero la obra no fue concebida como escenografía.

3.3 La apariencia: ser y no ser

Es remota la posibilidad de relacionarse con una obra de arte creada para satisfacer necesidades específicas dentro de un contexto muy particular. Sin crítica inferencial no hay significados y de ello da cuenta *El almacén*. Es notable ver cómo sufrió en su integridad y observar los daños que le acarreó ser ejemplo contundente de un género pictórico que requiere “de un conocimiento –práctico si se quiere– de la naturaleza semiótica de dos clases de signos:

⁹⁸ Palomino, *El museo...*, *op. cit.*, pp. 166-167. “Ignografía: Según Vitruvio es el trazado o dibujo de la planta de un edificio. [...] Ortografía: Según Vitruvio es el trazado o dibujo de la fachada o el alzado de un edificio.”: Navarro, *Imágenes...*, *op. cit.*, pp. 542-543.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 338.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 530.

¹⁰¹ Sebastiano Serlio, *Second livre de prespective*, Paris, 1545, p. 44, citado por Navarro, *Imágenes...*, *op. cit.*, p. 338.

los iconos, que mantienen una relación de semejanza efectiva con los objetos que representan y los índices o indicios que están en relación de contigüidad efectiva con sus referentes” a más de la comprensión e interpretación de los significados “convenidos o convencionales [...] donde tiene lugar la aparición de las superestructuras ideológicas de las que el autor puede ser o no ser consciente.”¹⁰² En el capítulo 1 reseñé cómo lo mutilaron y transformaron en biombo y mampara. También el cómo, dónde y cuándo le construyeron un espacio *ad hoc* para albergarlo y contemplarlo. Estos destinos que le impusieron permiten inferir la ambivalencia de una obra que comparte características con otras de distinto género. Veamos unas y otros.

3.3.1 *Studiolo*

Disponer de un espacio exclusivo dentro de la casa que se habita para cultivar el espíritu y dar rienda suelta a los gustos y habilidades propios, ha sido de antaño símbolo externo de refinamiento intelectual y de *status* privilegiado –social y económico–. Aún hoy en día, “tener un estudio” llena de satisfacción a cualquiera: se presume y se invita a otros a pasar aunque el espacio sea microscópico y esté atiborrado de papeles y objetos acumulados aparentemente sin ton ni son. Aquello que lo hace ser un lujo, tanto hoy como en el Renacimiento, es el que sea un espacio exclusivo, íntimo, de uso individual y para una actividad intelectual. El grado de educación, cultura y refinamiento de su dueño se reflejará, obviamente, en los objetos que en él se encuentren.

Dos de las definiciones del término “estudio” que da Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua* publicado en 1611 y que ayudan a entender el concepto de *studiolo* son las siguientes:

3. Estudio, se toma algunas veces por el lugar donde se lee gramática o artes, o otra facultad [...]
4. Estudio, el aposento donde el estudiante o el letrado tiene su librería y donde estudia; y en Valencia llaman estudios lo que en Castilla llaman entresuelos, porque ordinariamente tienen en ellos

¹⁰² José Pascual Buxó, “El resplandor intelectual de las imágenes: jeroglífica y emblemática”, en *Juegos de Ingenio...*, *op. cit.*, pp. 30-54, pp- 36-37.

sus libros los letrados y negocian allí, dejando el resto de la casa a la familia.¹⁰³

En castellano, no parece haber confusión entre estudio y escritorio:

Escritorio. El cajón donde están los papeles y escrituras; 2. y también significa la estancia o aposento del escribano, a donde escribe y despacha.¹⁰⁴

Hay en las anteriores definiciones varios puntos que me interesa resaltar. En la acepción de “estudio” que inicia con el número 3, se trata de un espacio, con libros, destinado a un individuo para que ahí estudie. El siguiente significado indica lo que hoy llamaríamos una oficina, también con libros, pero para los negocios. El usar la misma palabra para designar tanto un espacio como un mueble ocurre con el término “escritorio”, y solamente referido a los notarios. De hecho, aún nos queda en México un remanente de esa metonimia al llamar escritorios públicos a los escribanos informales mecanizados de hoy.

¿Por qué entonces usar la palabra *studiolo*?

Los historiadores del arte especializados en el renacimiento italiano la emplean para designar una habitación, o parte de ella, destinada al estudio, en la que se halla al menos un mueble, de tamaño considerable, para tal fin.¹⁰⁵ Pero las implicaciones culturales del término son muchas y complejas ya que de hecho constituyen una “concentración de significados y significantes.”¹⁰⁶

¹⁰³ Covarrubias, *Tesoro... op. cit.*, p. 523 s.v. “estudio”.

¹⁰⁴ *Idem.*, p. 496, s.v. “escritorio”.

¹⁰⁵ Dora Thornton, *The Scholar in his Study. Ownership and Experience in Renaissance Italy*, New Haven & London, Yale University Press, 1997, p. 18. En la nota al pie número 21, Thornton abunda diciendo que en tal acepción fundamenta Wolfgang Liebenwein su libro *Lo Studiolo: Die Entstehung eines Raumtyps und Seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin 1977, trabajo pionero en el que se han basado estudios posteriores. Para la presente sección me he basado en el texto de Thornton.

¹⁰⁶ Agradezco a Carlos Viesca la observación.

El *studiolo* de la Italia del siglo XV fue un fenómeno cortesano resultado de la convergencia de dos tradiciones paralelas: los cuartos de tesoros construidos en palacios reales y papales y la celda monástica de los eruditos.



Il. 3.008 Paulo Veneto. Cubo de la escalera del convento agustino de Actopan, Hgo.¹⁰⁷

Un ejemplo magnífico de la representación de celdas monásticas relacionadas con la lectura y el estudio lo ofrecen los frescos de la escalera del convento agustino de Actopan, Hidalgo.

En el *studiolo* subyacía la identidad secreta de su dueño, su individualidad, sus afanes de propiedad y posesión, aquello que lo representaba y que decía cómo se relacionaba con el mundo circundante. Era un lugar donde se cultivaban el pensar, el leer y el escribir, actividades que daban prestigio social. Ahí, los libros de los clásicos eran el alimento espiritual. Funcionaba como repositorio de memoria individual, familiar o grupal donde se preservaba la identidad personal o colectiva. En ese espacio, la cabeza de familia o del grupo resguardaba tesoros documentales y artísticos, a la par que regalos y objetos conmemorativos que se heredaban,

¹⁰⁷ Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

honraban a la familia y la legitimaban. En el siglo XVI, al extenderse la compra y colección de muebles y objetos valiosos, el *studiolo* se convirtió en sinónimo de colección, lo que también daba dignidad a la familia.

Modelos de emulación, estos espacios de las elites dominantes construidos en el siglo XV, ya a finales del XVI empezaron a ser concebidos y realizados para miembros de otros sectores: médicos, eruditos, notarios, mercaderes y banqueros. Daba respuesta a varias de las necesidades de estos nuevos actores sociales en tanto que podía ser oficina, escritorio, almacén de tesoros y objetos familiares valiosos, sin perder sus características de lugar con privacidad para la reflexión y edificación. También daba sentido a la forma como eran percibidos en su entorno social, de ahí que permitiesen la mirada escrutadora de otros en ese microcosmos íntimo, en especial cuando había objetos de valor que mostrar y de qué ufanarse.

Quizá, el valor social más caro que se manifestaba en la posesión de un *studiolo* en la Italia del Renacimiento, era el de la *gentilezza*:¹⁰⁸ ese culto al decoro, refinamiento y buena educación que distinguía a la elite gobernante que ahí patentizaba su “necesidad de percibir y valorar las cualidades estéticas inherentes a las cosas”.¹⁰⁹

Aun cuando fuera imposible alcanzar la culminación programática, artística y técnica de los *studioli* de Federico y Guidobaldo da Montefeltro en los palacios ducales de Urbino y Gubbio, respectivamente, o la selecta colección de obras de arte y antigüedades del *studiolo* de Cosimo de Medici, modernizado por Vasari en el Palazzo Vecchio de Florencia, tener un *studiolo* en la Italia del Renacimiento era muestra contundente de civilidad, buena educación y gusto refinado.¹¹⁰

¹⁰⁸ Thornton, *The Scholar...*, *op cit.*, p. 7.

¹⁰⁹ *Idem.*

¹¹⁰ *Ibid.*, 1-15 *passim.*

Camerino, studio, scrittoi, cabinet, closet, estudio..., más allá de terminologías, países y modas –arquitectónicas, ornamentales o intelectuales–, propias de las distintas épocas, un *studiolo* podía llamarse tal si reunía las características de ser un espacio personal, de uso exclusivo y privado, para la reflexión y actividad intelectual, espiritual o artística de su dueño, ajustado en concordancia y aderezado en forma personalísima. Si se invitaba a otros a pasar –fuera para admirar el trabajo de un artista, hacer un poco de música o firmar un contrato matrimonial– era justamente con el ánimo de compartir esa intimidad en ocasiones especiales. El aspecto social derivado de poseer y mostrar una habitación eminentemente personal y exclusiva, podría parecer contradictorio; sin embargo, es entendible que a la luz del valores sociales como el refinamiento y la cultura, materializados en un *studiolo*, el hecho de poseerlo y demostrarlo confiriera a su dueño un *status* relevante, digno de loa y admiración.

Las dimensiones de los *studioli* y su ubicación dentro de las casas variaba grandemente, de la misma manera que la tipología externa podía abarcar, tanto un segmento de recámara debidamente acondicionado, como un cuarto de maravillas, una habitación con un programa pictórico en sus paredes, un gabinete de música, una mini-biblioteca rodeada de pinturas, esculturas y antigüedades... Ya fuese construido enteramente nuevo o producto de la adaptación de un espacio preexistente, un *studiolo* representaba una inversión cuantiosa para su propietario en relación con su poder adquisitivo.

Visto lo hasta aquí escrito, se comprende el uso del término en el idioma original: encierra un conjunto de valores específicos que si bien caracterizaron a las élites gobernantes en la Italia del Renacimiento, trascendieron épocas y países. Antes que definir un género de pintura, el *studiolo* designa un espacio doméstico, unas funciones y ciertos valores.

Si recordamos por un lado conceptos clave citados en el apartado 3.1.3, tales como “oficinas de la botica”, “habitación precisa”, “estancia sagrada y respetable”, y, por otro, lo que escribí en relación con la habitación donde se encontraba *El almacén* y la función que espacio y

obra debían de haber desempeñado, podemos concluir que el conjunto reunía todas las características de un *studiolo*, todas menos una: ni la casa, ni la habitación, ni la pintura, eran propiedad de un individuo sino de una corporación. Y en la corporación, justamente, se sacrifica el individuo en función del grupo, en tanto que un *studiolo* exalta y resalta la individualidad de quien lo posee. Luego entonces, la intencionalidad de la obra que se mandó hacer para ese lugar tendría que haber reflejado su destino colectivo, muy distinto de aquél que hubiese tenido de haber sido propiedad individual.

Justamente, y guardada toda proporción, José Juan Tablada, él sí, propietario único de *El almacén*, muy lejano en tiempo y espacio de los duques de Urbino o de la dinastía de los Medici, era, al igual que los miembros connotados de esas familias, una persona refinada, de gustos exóticos y exquisitos, de espíritu coleccionista y miembro de una élite urbana. Su estética simbolista,¹¹¹ de moda en el momento que adquirió *El almacén*, lo acercaba más a aquellos mecenas y humanistas que a las inquietudes éticas y científicas de Rodríguez Alconedo. Tablada podía administrar su ocio de manera elegante y “moderna” jugando tenis, leyendo y escribiendo *haiku*, catando vinos franceses, deleitándose en su jardín japonés, fumando opio o disfrutando de los componentes de *El almacén*: “ya colocados los *panneaux* era una fiesta, para ojos y espíritu, contemplarlos.”¹¹² Él podía dar rienda suelta a su “necesidad de percibir y valorar las cualidades estéticas inherentes a las cosas”¹¹³ mientras que Rodríguez Alconedo y sus pares difícilmente tendrían ocio qué administrar. Probablemente sólo dispondrían de tiempo para trabajar, discutir y litigar.

¹¹¹ Fausto Ramírez cita fragmentos de un texto publicado en 1906, escrito por el pintor Ángel Zárraga, porque lo considera un “compendio de los ideales simbolistas”. Seleccione unas frases del comentario de Ramírez a manera de definición del simbolismo: “La noción del arte como ‘la expresión de un estado espiritual’; la naturaleza como mero punto de partida del trabajo creativo; la exigencia de labrarse un acendrado ‘estilo’ personal como manifestación del propio ‘reino interior’”; Ramírez, “El simbolismo...”, en *El Espejo...*, *op. cit.*, pp. 33-34.

¹¹² Tablada, *Las sombras...*, *op. cit.*, p. 441.

¹¹³ Thornton, *The scholar...*, *op. cit.*, p. 7.

Tablada era un coleccionista compulsivo, según el mismo lo declara.¹¹⁴ Tal vez sin saberlo, compartía con Isabella d'Este no sólo ese “nuestro deseo insaciable de antigüedades”¹¹⁵ sino el cuidado que a ambos les merecía el espacio que tenían diseñado para éstas. Recuérdese la cita incluida en el capítulo 1 donde Tablada describe el *studiolo* que mandó hacer especialmente para colocar la obra de Zendejas y el mobiliario y otros objetos ornamentales con que complementó el ajuar: “Los muebles, de la misma época consistían en una gran mesa tallada, en algunos sillones, un gran arcón de bella cerrajería, un candil de bola pendiente de las vigas descubiertas y bajo éste y sobre la mesa, un búcaro de Talavera poblana.”¹¹⁶

Me parece que en su refinamiento y su actitud ante el arte está el origen del contraste entre la visión que nos transmitió de ese “salón” –verdadero *studiolo*– y la imagen fotográfica del estudio –que no *studiolo*– de su contemporáneo y admirado pintor Germán Gedovius.¹¹⁷ Y hago la comparación y recalco la diferencia porque el estudio de Gedovius era el taller del pintor, su lugar de trabajo. Como otros estudios de pintores retratados por ellos mismos, el de Gedovius también estaba atiborrado de objetos –que pintaba en sus cuadros–, en su caso “coloniales”, muy de su gusto y a tono con la corriente de revalorar lo propio en la “búsqueda del ‘alma nacional’, de moda entre escritores y pintores de los primeros años del siglo XX.”¹¹⁸ Estamos frente a dos modernistas: uno –el poeta– tenía un *studiolo* para contemplar, el otro –pintor– tenía un “estudio” para trabajar.

¹¹⁴ Tablada, *Las sombras...*, *op. cit.*, pp. 166-169.

¹¹⁵ Thornton, *The Scholar...*, *op. cit.*, p. 105. Traduce la cita “Lo insaciable desiderio nostro de cose antique” que proporciona C.M. Brown, “New Documents for Isabella d'Este's Collection of Antiquities”, en *Cultural Aspects of the Italian Renaissance: Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, ed. Cecil Clough, Manchester, 1976, *ibid.*, nota 41, p. 193. La traducción al español es mía.

¹¹⁶ Tablada, *Las sombras...*, *op. cit.*, p. 441.

¹¹⁷ Germán Gedovius, *Una generación entre dos siglos: del porfiriato a la posrevolución*, México, INBA, 1984, p. 26.

¹¹⁸ Fausto Ramírez, “La obra de Germán Gedovius: una reconsideración”, en *Una generación...*, *op. cit.*, pp. 9-33, p. 19 y “El simbolismo...”, en *El espejo...*, *op. cit.*, pp. 29-30.

3.3.2 Biombo

Si bien hay distintas versiones sobre el año preciso en que el o los primero biombos arribaron a la Nueva España,¹¹⁹ o acerca de si estos “prácticos muebles fueron de factura japonesa o china”, lo cierto es que:

[...] su presencia deslumbró a los miembros de las clases más poderosas del virreinato; esto debió ocurrir hacia la década de los años setenta del siglo XVI. Al igual que lo que sucedió con las sillas de caderas, los biombos se constituyeron en símbolos de poder y prestigio social entre los miembros de la elite novohispana.¹²⁰

Me atrevería a decir que, aunado a ello, los biombos parecen haberse convertido en un soporte idóneo para obras cuya iconografía era profana. Por tanto, la temática que muestran es muy variada: paisajes habitados, vistas panorámicas de ciudades reales o imaginarias, escenas mitológicas, sucesos históricos, fiestas y celebraciones, instantáneas de la vida cotidiana, proverbios moralizantes, escenas galantes y de cacería ... Casi cualquier tema era susceptible de ser representado en un biombo. Las grandes superficies que ese mueble ponía a disposición del pintor permitían que éste dejara volar la imaginación e hiciera despliegue de sus recursos técnicos, aún dentro de las cortapisas temáticas impuestas por el comitente de la obra, de haberlas habido.

Si en el siglo XVI los tapices y colgaduras historiados habían sido uno de los elementos del ajuar doméstico para demostrar el *status* social e intelectual de sus propietarios,¹²¹ a lo largo del XVII, y en la medida en que el apogeo de esos textiles declinaba, los biombos emergían como

¹¹⁹ Curiel, “Los biombos ...”, en *Viento detenido...*, *op. cit.*, p. 11.

¹²⁰ *Ibid.*, pp. 12-13.

¹²¹ Véase Gustavo Curiel, “Fiesta, teatro, historia y mitología: las celebraciones por la paz de Aguas Muertas y el ajuar renacentista de Hernán Cortés. 1538”, en *El arte y la vida cotidiana*, XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1995, pp. 115-119.

sustitutos en el gusto de las elites novohispanas. En el siglo XVIII, se habían convertido en pieza infaltable del mobiliario doméstico, no sólo de esas elites sino de otros sectores más modestos.

Es notable cómo los diccionarios reflejan, si bien en forma un tanto tardía, los cambios habidos en usos y costumbres de una sociedad determinada. En el *Tesoro de la lengua* de Covarrubias,¹²² publicado en 1616, la palabra biombo no aparece, lo cual coincide con lo que señala Gustavo Curiel.¹²³ Casi 100 años más tarde, en la primera edición del diccionario de la Real Academia Española, conocido como “de autoridades” y publicado en 1726, encontramos la siguiente definición:

Biombo. s. m. Espécie de mampára hecha de tela, ò papél pintado de colòres, que sostenida de bastidores unidos por medio de goznes, se cierra, abre y despliega, segun la necesidad. Su uso es para atajar las salas grandes, defenderlas del áire, y para cubrir y esconder las camas y otras cosas que no se quieren tener expuestas. Es alhaja que nos vino modernamente de la China, ò Japón, y con ella el nombre.¹²⁴

De esos diferentes usos, y a pesar de la gran variedad que hay en cuanto a sus dimensiones, se generan dos tipos de biombo, de acuerdo con los estudios dedicados a estos muebles.¹²⁵ Según Gustavo Curiel, había biombos de cama y de estrado; estos últimos podían denominarse específicamente “rodaestrados” o “rodastrados” o arrimadores” o arrimadores de estrado”.¹²⁶ En general, los biombos de cama eran de mayor altura que los de estrado, siendo éstos “bajos de muchas hojas y distintos de los biombos de ‘cama’ que, más altos, se colocaba

¹²² Covarrubias, *Tesoro...*, *op. cit.*

¹²³ Curiel, “Los biombos...”, en *Viento detenido...*, *op. cit.*, pp. 10-11.

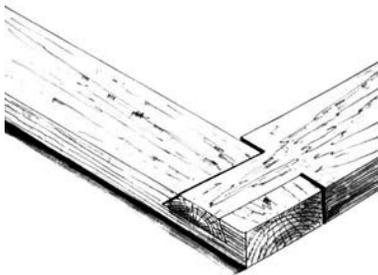
¹²⁴ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...], Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1726, tomo primero A- B, p. 609, s.v. “biombo”.

¹²⁵ Teresa Castelló Yturbe y Marita Martínez del Río de Redo, *Biombos mexicanos*, México, INAH, 1970, y *Viento detenido...*, *op. cit.*

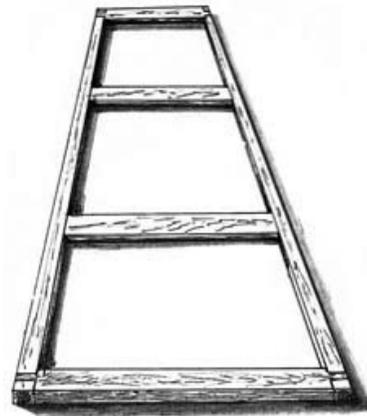
¹²⁶ Curiel, “Los biombos...”, en *Viento detenido...*, *op. cit.*, p. 19.

cerca de ésta para crear intimidad y resguardarse del frío.”¹²⁷ Por lo que hace a los materiales, los llegados de Oriente eran de laca o maque¹²⁸ y de papel; de los hechos en la Nueva España, los había de laca –a imitación de los orientales–, de tela pintada al óleo y de tela sin pintar. Según Curiel,¹²⁹ el uso de bisagras o “goznes machihembrados de metal” fue una característica occidental que se usó en la copia, adaptación y reinterpretación de ese muy útil y versátil mueble de origen chino.

Los biombos novohispanos estaban formados por dos o más hojas engarzadas mediante bisagras que permitían abrir o cerrar aquéllas en ángulos de cero a 180 grados, de ser necesario. En los de tela, cada hoja consistía en un bastidor rectangular formado por dos largueros –los maderos verticales paralelos de 1/4 de pulgada y 5 cm. de ancho– y dos cabezales –los maderos horizontales–, el conjunto ensamblado mediante el procedimiento de “caja machembrada y espiga” en forma de “cola de milano”.¹³⁰



II. 3.009 Ejemplo de machambrado



II. 3.010 Bastidor en forma rectangular¹³¹

¹²⁷ Castelló y Martínez del Río, *Biombos...*, *op. cit.*, p. 13.

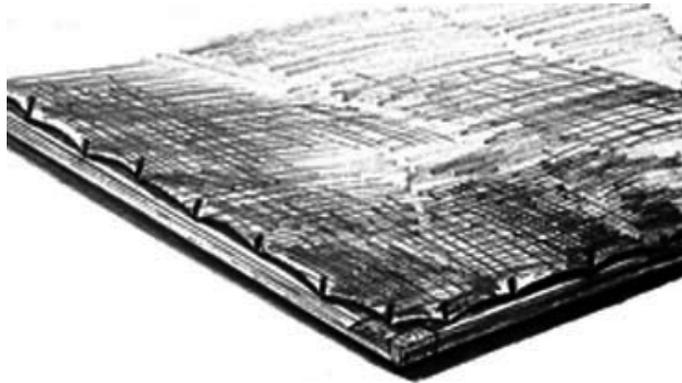
¹²⁸ Ambas palabras se refieren a una resina de origen vegetal con la que se pintan y barnizan objetos de madera u otros materiales como la jícara de calabaza, por citar uno; por extensión, se emplean para distinguir al objeto en el que se usaron, tanto la resina como alguna de las técnicas que requiere su aplicación.

¹²⁹ Curiel, “Los biombos...”, en *Viento detenido...*, *op. cit.*, p. 12.

¹³⁰ Pineda, “Byobu”, en *Viento detenido...*, *op. cit.*, p. 248.

¹³¹ *Viento detenido...*, *op. cit.*, p. 248, figs. 2 y 1.

“Dadas las proporciones de las hojas de un biombo, es necesario estructurar los elementos anteriores con travesaños como “soporte auxiliar” para repartir las fuerzas de tensión de la tela y así dar solidez al bastidor.”¹³² Sobre ese “soporte auxiliar” se tensaba el lienzo con clavillos.



Il. 3.011 Ejemplo “soporte auxiliar”¹³³

Finalmente, con *imprimatura* –mezcla de yeso y cola– se cubría, emparejaba y daba tersura a la superficie del soporte que recibiría la pintura.

De este último párrafo se colige que ambos soportes, el auxiliar y el soporte propiamente dicho de un biombo novohispano son idénticos a los de *El almacén*, como lo describí en el apartado 1.1.1 del capítulo 1. Sin embargo, desde el punto de vista de su construcción, hay dos diferencias sustanciales entre ambos derivadas de un mismo hecho: el biombo es un mueble que se mueve en tanto que *El almacén* no lo es.

Para empezar, un biombo podía desplegarse a voluntad, abriendo o cerrando *ad libitum* los ángulos de las hojas que lo integraban. Además, el sentido de éstas podía variar de tal suerte que las hojas pares podían ir orientadas hacia el lado izquierdo o hacia el derecho del espectador.

¹³² *Ibid.*, p. 248.

¹³³ *Ibid.*, p. 249, fig. 3.

Como vemos de las ilustraciones, la iluminación y la perspectiva cambian en relación con el espectador. En los biombos en los que cada hoja contiene una representación individualizada, autónoma, esto no afecta la composición en su conjunto.



II. 3.012 Anónimo novohispano. *Proverbios*¹³⁴

Pero en aquellas obras que representan una escena en la que los elementos compositivos son interdependientes, la magnitud del ángulo en que se abren o cierran las hojas del biombo puede afectar seriamente la percepción del conjunto.



II. 3.013 Miguel Cabrera. *Meleagro y Atalanta ofreciendo a Diana la cabeza del jabalí de Caledonia*. Reproducción del biombo completo¹³⁵

¹³⁴ *Ibid.*, s/p, Cat. 10.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 42.



Il. 3.014 Miguel Cabrera. *Meleagro y Atalanta ofreciendo a Diana la cabeza del jabalí de Caledonia*.
Detalle reproducido como mampara¹³⁶

El brazo izquierdo de Atalanta puede verse más o menos descoyuntado de su cuerpo, dependiendo del ángulo de apertura de las hojas del biombo.

El movimiento –aún en detrimento de lo pintado– es parte constitutiva de la estructura de un biombo. En cambio, en *El almacén*, las hojas que lo integran –si es que uno quiere ver la pintura–, no pueden estar más que de una forma, esto es, en un ángulo de 180 grados en relación con las bisagras. En ese sentido, es una obra tan estática como una escenografía de teatro, y tan inamovible como los grandes lienzos pintados *ex profeso* para lugares específicos de iglesias o conventos, trabajos que se le encomendaron a Zendejas a menudo, como lo veremos en el capítulo 4.

Para continuar, un biombo podía ubicarse en más de un lugar: recámara, estudio, “oficinas” o salón de estrado, según su temática y el tipo de biombo que fuese. Esto es, el espacio donde se ubicaría no habría tenido influencia en su diseño ni ejecución ya que no había sido hecho para un espacio específico. De la misma manera que tampoco habría tenido mucho qué ver

¹³⁶ *Ibid.*, p. 43.

en su realización la ubicación de quien o quienes lo iban a mirar, es decir, el lugar desde donde iba a ser observado.

El almacén, en cambio, fue hecho para un mueble que no se movería, que era parte de la arquitectura de la habitación donde se encontraba. Estaba destinado, desde antes de ser concebido como pintura, para un lugar predeterminado de una habitación específica, con dimensiones precisas y fuentes de iluminación inamovibles. En un llevar hasta sus últimas consecuencias una de las muchas ventajas que ofrecen los biombos, los creadores de *El almacén* lo diseñaron no sólo “para atajar las salas grandes, defenderlas del aire, y para cubrir y esconder las camas y otras cosas que no se quieren tener expuestas”, sino que, con el mueble fijo que le sirvió de soporte auxiliar, *El almacén* conformó un nuevo espacio. Por tanto, el pintor tuvo que tomar en cuenta las posibles y cambiantes ubicaciones de los espectadores de su obra. Esto marca la segunda gran diferencia entre ésta y un biombo. Su estructura era sólida, nada grácil ni ondulante, más bien imponente por su altura: ninguno de los biombos consignados en las obras referidas mide 3 metros.

Además de las varias funciones de carácter utilitario que podían desempeñar, los biombos de estrado eran uno de los elementos usados en la creación de un escenario de poder. En ese sentido, había otros muchos elementos que cumplían una función análoga: pinturas, esculturas, espejos, cortinajes, tapicerías, canapés, taburetes, cojines, alfombras, candiles, escritorios, bufetes. Por sí sólo, ninguno habría bastado para ello, era el conjunto lo que lograba el objetivo fundamental de demostrar el poderío económico y social de sus propietarios y todo lo que esto conllevaba.

La apariencia única e inconfundible de un arrimador o rodaestrado, aunada a su poca altura y movilidad le permitían compartir el espacio –sin estorbar la vista– con otros objetos

dignos de ser observados, tales como pinturas, esculturas y escritorios “de perspectiva”,¹³⁷ por ejemplo. *El almacén*, en cambio, por sus dimensiones, funcionalidad y estructura no podía haber compartido el espacio con ningún objeto que requiriera pared para colgarse o adosarse, al menos en tres de los cuatro muros de la habitación en que se encontraba. Se imponía y no había más remedio que mirarlo: de eso justamente se trataba. *El almacén* sí fue una escenografía en el sentido literal de la palabra: “Total y perfecta delineación en perspectiva de un objeto [...] Arte de pintar decoraciones escénicas.”¹³⁸ Zendejas hizo la decoración de un escenario en el que no se ostentaría el poder del dinero, sino en el que se enseñaría y recordaría el poder del saber: él y Rodríguez Alconedo crearon una especie de teatro de la memoria, como lo veremos en el último capítulo.¹³⁹

3.3.2 Mural

Si bien el soporte usado para pintar *El almacén* –óleo sobre tela y tabla– nada tiene que ver con los soportes que las técnicas al fresco, temple o encáustica emplean en pintura mural, comparte con ésta dos características espaciales: sus grandes dimensiones y el haber sido hecha para recubrir, en su mayor parte, tres paredes de una habitación, de techo a piso.

Hay, sin embargo, otra característica que en mi opinión le es común, al menos en relación con un buen número de casos de pintura mural. Aquéllos en los que se ha usado la pintura como medio para transmitir un discurso de sistemas de valores y de creencias, esto es, con propósitos ideológicos expresos de carácter didáctico, a la par que contienen un segundo discurso de carácter simbólico y restringido. Suele haber en estas pinturas murales al menos dos niveles de

¹³⁷ Gustavo Curiel, “El efímero caudal de una joven noble. Inventario y aprecio de los bienes de la marquesa doña Teresa Francisca María de Guadalupe Retes Paz Vera (Ciudad de México, 1965)”, en *Anales del Museo de América*, 8, Madrid, Ministerio de educación, cultura y deporte, 2000, p. 80.

¹³⁸ Alonso, *Enciclopedia...*, *op. cit.*, tomo II, p. 1807, *s.v.*, “escenografía”.

¹³⁹ En el sentido de la intencionalidad, *El almacén* está más cerca de los grandes tapices con que Hernán Cortés cubría los muros de sus mansiones –imitando a los cortesanos renacentistas– que de los biombos de estrado: “Poder leer los mensajes representados en éstos [paños historiados] fue una forma de mostrar entre sus allegados la sabiduría y cultura de grupo. Huelga decir que los poseedores se identificaron con los mensajes que los textiles transmitieron a los espectadores [...]”: Curiel, “Fiesta, teatro historia...”, en *El arte y...*, *op. cit.*, p. 118. Es esta una de las intenciones que suele encontrarse en las decoraciones que cubren paredes enteras.

significado.¹⁴⁰ Uno, aparentemente de fácil desciframiento, “representacional”, dirigido a los receptores para quienes supuesta y explícitamente se ha diseñado la obra, o sea, a quienes se pretende educar, adoctrinar o convencer; el otro, verdaderamente un discurso cifrado, “simbólico”, dirigido a un muy reducido grupo de receptores, conocedores de la hermenéutica de su contenido, pares del autor y con quienes éste establece una comunicación “íntima” en un contexto “público”.¹⁴¹

Si bien al hablar de ideología ciertamente se corre el riesgo de confundir “las herramientas mentales de la época estudiada [...] con las herramientas científicas de las que [hoy se] dispone”,¹⁴² para hablar de un género en pintura me parece pertinente usar este término y hacerlo en el sentido que le da Luis Villoro:¹⁴³ un conjunto de creencias compartidas por un grupo social que “no están suficientemente justificadas [y que] cumplen la función social de promover el poder político de ese grupo”.

¿Acaso no es ideología lo que encontramos en los murales que engalanan iglesias y claustros novohispanos del siglo XVI? Ideología evangelizadora, cristiana, tridentina, franciscana... ideología al fin y al cabo: “obras que sirvieran como objetos transmisores de los mensajes moralizantes de la Iglesia”,¹⁴⁴ escribe Elisa Vargas Lugo en una introducción al arte novohispano. Y Pablo Escalante, al hablar del sincretismo manifiesto en el arte novohispano de

¹⁴⁰ Gombrich, *Imágenes simbólicas...*, *op. cit.*, pp. 2-3. Gombrich habla de significado *representacional*, de *ilustración* de un mito y de *símbolo*.

¹⁴¹ Renato González Mello, “Diego Rivera entre la transparencia y el secreto”, en Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate. (1920-1950)*, México, Conaculta, Curare, A.C., tomo III, 2002, pp. 39-64, pp. 54-55. Lo escrito líneas arriba es especialmente cierto en el caso de la pintura mural mexicana de la época revolucionaria, como lo ha señalado González Mello en relación con la obra de Diego Rivera en los murales de la Secretaría de Educación Pública: *idem*. Parece haber también un doble discurso, de naturaleza distinta, en la pintura mural novohispana del siglo XVI, según estudios recientes: Pablo Escalante, “El término ‘sincretismo’ y el estudio del arte novohispano del siglo XVI”, artículo en prensa. Escalante enuncia, como una de las características del sincretismo, la “doble legibilidad”: *doc. cit.*, s/p.

¹⁴² J. Batany, Ph. Contamine, B. Guenée, J. Le Goff, “Ordres et classes” en *Colloque d'histoire sociale*, Saint-Cloud, 23-25 de mayo de 1967, publicado por D. Roche y C.E. Labrousse, París, 1973, p. 87, citado en Geoltrain y Schmidt, “Para una historia...”, en *Historia de las...*, *op. cit.*, p. 134.

¹⁴³ Villoro, *El Concepto...*, *op. et loc. cit.*

¹⁴⁴ Elisa VargasLugo, *Historia del Arte Mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública-INBA-Salvat, tomo 4, 1982, p. 9.

ese siglo nos dice: “Pero la virulencia que aún el día de hoy adquiere este debate nos dice algo importante sobre el término sincretismo: el hecho de que involucra relaciones de poder.”¹⁴⁵

Aun cuando no usaran o ignoraran el término, no hay duda que el programa diseñado por Rodríguez Alconedo y realizado por Zendejas reúne las características que Villoro incluye en la definición de la palabra ideología, como se desprende de la lectura de los apartados 2.4.3 y 2.4.4 del capítulo 2.

Ahora bien: ¿cómo explicar la intencionalidad de una obra hecha para un recinto privado, de acceso restringido, que contiene varios niveles de significado discursivo? ¿Ayudará el hacer una distinción entre lo “público,” lo “privado” y lo “íntimo”, como señala González Mello refiriéndose a Jurgen Habermas?¹⁴⁶

Lejos de *El almacén* en el tiempo, uno, y en la distancia, el otro, los murales de la Casa del Deán en Puebla, y la serie de telas pintadas que recubren la casi totalidad de las paredes de una habitación de la Hacienda de Huambutío, a 30 km. del Cuzco, son de los raros ejemplares de pintura mural civil que podrían considerarse también como pinturas murales ideológicas desde el punto de vista que he sostenido.

En Puebla, las pinturas en la Casa del Deán¹⁴⁷ fueron hechas para las habitaciones principales de la casa de don Tomás de la Plaza, deán de la catedral en 1580, año en que se concluyó su construcción y donde seguramente el personaje recibía a visitantes y amigos. En importancia y ubicación dentro del edificio, estos espacios serían equivalentes a la sala para la cual se habría mandado hacer *El almacén*, donde se reunían –según ya he mencionado– tanto los miembros directivos de la cofradía de san Nicolás Tolentino, como los boticarios acosados por el

¹⁴⁵ Escalante, *El término sincretismo...*, doc. cit., s/p.

¹⁴⁶ González Mello, “Diego Rivera...”, en *Hacia otra...*, op. cit., p. 55.

¹⁴⁷ Francisco de la Maza, “Las pinturas de la casa del deán en Puebla”, en *Artes de México*, México, núm. 2, ene-feb., 1954, pp. 140 y 147. Véase también Francisco Arellano, *La casa del deán. Un ejemplo de pintura mural civil del siglo XVI en Puebla*, México, Coordinación de Humanidades-UNAM, (Colección de Arte, núm. 48), 1996, p. 4.

Protomedicato. En cuanto a los murales de la Casa del Deán, considero que éstos habrían sido encargados por él, entre otros propósitos, para el deleite inteligente suyo y el de algunos de los personajes que lo visitaban. Para ellos, las pinturas tendrían, además del claro contenido ideológico cuyos principios y valores compartían, un segundo nivel de significado sólo comprensible para mentes ilustradas en la hermenéutica de su contenido y que Erwin Walter Palm definió de la siguiente manera:

[...] la actualidad del acontecer de cada triunfo (por sí mismo alegórico) se remite a la potencialidad del emblema. Dicho en el lenguaje de la época, se descubre el *disegno* (la forma interior) tras la alegoría. No pudiera definirse más claramente el ideario aristotélico que se manifiesta tanto en el pensamiento original de Petrarca como en las ilustraciones de sus *trionfi* existentes en Puebla¹⁴⁸

Y quizá, habría un tercer discurso. En este caso, se trataría de la ideología emanada del concilio de Trento en lo referente al uso de las imágenes y hecha valer por el Tercer Concilio Provincial Mexicano en 1585, al cual pudo asistir el deán de la catedral de Puebla, Tomás de la Plaza, dueño de la casa.¹⁴⁹

[...] evítese en fin toda torpeza; de manera que no se pinten ni adornen las imágenes con hermosura escandalosa; [...] que nada se vea desordenado, ó puesto fuera de lugar, y tumultuariamente, nada profano y nada

¹⁴⁸ Erwin Walter Palm, “El sincretismo emblemático en los triunfos de la casa del deán en Puebla”, en *Retablo barroco a la memoria de Francisco de la Maza*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1974, p. 12.

¹⁴⁹ En los murales conocidos como *Los triunfos*, los motivos prehispánicos que dan cuenta del sincretismo fueron “relegados a fondos y cenefas [reproduciendo así] un esquema del arte cristiano [en el que] el ideario cristiano se destaca sobre el fondo de un mundo superado: Palm, “El sincretismo...”, en *ibid.*, p. 11. Pero en las secciones conocidas como *Las sibilas* –imágenes ligadas a la Biblia pero no de origen bíblico (agradezco a Rogelio Ruiz Gomar la puntualización)– no sólo púdicamente vestidas y con los atributos que se les caracteriza, sino explícitamente vinculadas a escenas cristológicas–, me parecen claras las intenciones de ilustrar la preceptiva contenida en el texto de la Sesión XXV del concilio de Trento y de seguir la instrucción dada a los obispos: “Sesión XXV. De la invocación, veneración y reliquias de los Santos, y de las sagradas imágenes”, en *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano*, 4ª edición, Ignacio López de Ayala (trad.), Madrid, Imprenta de Ramón Ruiz, 1798, p. 355. El obispo de Puebla en el periodo comprendido entre 1578 y 1606 fue Diego de Romano y Govea.

deshonesto; [...] que a nadie sea lícito poner, ni procurar se ponga ninguna imagen desusada y nueva en lugar ninguno ni iglesia, aunque sea de cualquier modo esento,[sic] á no tener la aprobación del Obispo.¹⁵⁰

[...]

Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención; expresadas en pinturas y copias. se instruye y confirma el pueblo recordándoles los artículos de la fe [...] además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes [...]¹⁵¹

En el sentido de los varios niveles discursivos, hay, desde mi punto de vista, elementos análogos en la intencionalidad de los murales de la Casa del Deán y *El almacén*, guardada toda cautela en función de los estilos y épocas que las separan.¹⁵²

Por lo que hace a las pinturas de Huambutío, el conjunto pictórico denominado *Los filósofos* ocupa la casi totalidad de las paredes de una habitación y según Jorge A. Flores, Elizabeth Kuon y Roberto Samanez: “fueron utilizados a modo de escenografía para convertir una habitación en el espacio adecuado para reuniones de meditación filosófica.”¹⁵³ Y añaden: “Es importante subrayar que los mismo temas y alegorías de las pinturas permiten reuniones de varios niveles de esoterismo, porque los símbolos dan lugar a diferentes lecturas.”

¹⁵⁰ “Sesión...”, en *El sacrosanto...*, *op. cit.*, pp. 359-360.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 358.

¹⁵² Es desde luego muy improbable que los murales fueran conocidos por los autores de *El almacén*, ya que una vez fallecido el deán Tomás de la Plaza, su residencia pasó a manos de una sobrina, habiendo permanecido desde entonces en poder de sus descendientes. Se desconoce en qué fecha se mandaron cubrir con cal. Francisco de la Maza, en un primer artículo publicado en el periódico *Novedades* el 13 de octubre de 1953, escrito para llamar la atención y tratar de impedir la destrucción de la Casa del Deán, menciona: “Y aún debajo de la cal de sus muros guarda, en la habitación principal, pinturas renacentistas que pueden volver a lucir deshaciendo el vandalismo que las cubrió.” El 21 de noviembre de 1954, en un segundo artículo publicado con fines análogos en el periódico *Excelsior*, hace ya explícita mención a figuras de los murales, lo que permite suponer que la cal que los cubría ya había sido quitada. Véase: Francisco de la Maza, *Páginas de arte e historia*, México, INAH, (Serie Historia, núm. xxv), 1971, pp. 135-149.

¹⁵³ Jorge Flores Ochoa, Elizabeth Kuon Arce y Roberto Samanez Argumedo, *Pintura mural en el sur andino*, Lima Perú, Banco de Crédito del Perú, (Colección Arte y tesoros del Perú), 1993, p. 271.

Tanto en los murales de la Casa del Deán como en los de Huambutío, el primer nivel de significado de las obras, representacional e “ilustrativo de un mito” –siguiendo a Gombrich– y dado el carácter “privado” de las habitaciones, habría estado dirigido a un público “abierto”, esto es, a la pequeña sociedad que asistía a esas casas y que tenía acceso a esas habitaciones. El segundo nivel de significado, el “simbólico”, sería de carácter “íntimo”, destinado a los pares intelectuales de quienes habrían encomendado las obras.

Hasta aquí las semejanzas con *El almacén*. La diferencia que por ahora menciono es que la Casa del Deán en Puebla era la mansión de un dignatario catedralicio, la de una personalidad. La hacienda de Huambutío también era propiedad particular. Sin embargo, las reuniones que en esta última se celebraban y a las que acudían personas que habitaban en la ciudad parecen haber sido de carácter secreto y proscritas: por masónicas, y por nacionalistas también. En tanto que el edificio de la calle de Miradores, en Puebla, era propiedad de una cofradía de origen piadoso y con actividades y funciones de tipo mutualista, que compartía sus espacios con profesionales de un arte –no “gremio”– al que por necesidad había estado unida desde el año de 1722. Un grupo de carácter mixto cuyas reuniones no eran secretas, ni proscritas, ni de carácter individual. Un grupo en metamorfosis: en sus reuniones se gestaba y acrisolaba el ser y parecer de una asociación *sui generis*.

3.4 Las segundas coordenadas

El estudio y el conocimiento de las artes y las ciencias, el humanismo del renacimiento, empezó a extenderse fuera de celdas monásticas y esferas nobles y cortesanas. A partir del siglo XVII, el saber y el conocer tomaron carta de naturalización entre la burguesía urbana representada por comerciantes y profesionistas en países como Inglaterra, Italia, Francia y Holanda.¹⁵⁴ En ese sentido, España no desarrolló una burguesía “laica” de banqueros, comerciantes y científicos que,

¹⁵⁴ Richard van Dülmen, *Los inicios de la Europa moderna, 1550-1648*, México, Siglo XXI Editores, (Historia Universal siglo XXI, núm. 24), 1995, pp. 154-178, 281-286.

como en otros países, diera valor al arte, la ciencia y la cultura fuera de los ámbitos religiosos. Debido al control que ejerció el Estado en el comercio internacional, y a todas las consecuencias de la Reforma y Contrarreforma, las riquezas que los territorios conquistados aportaron al imperio español se emplearon, por un lado, en el costoso mantenimiento de ejércitos mercenarios en el extranjero y, por otro, fueron absorbidas por la nobleza peninsular para llenarse de lujos acordes con su jerarquía.

La sociedad novohispana era una sociedad estamental en la que la nobleza por un lado, y los cortesanos y burócratas imperiales por otro, se afanaban en distinguirse entre sí: poseer y acumular bienes, hacer ostentación de ellos, vivir del nombre y de las rentas, eran las maneras en que se evidenciaba el rango social y el poder económico. Esas manifestaciones culturales fueron parte de una herencia peninsular que dejó hondas y perdurables huellas en nuestro país. Más que huellas, heridas, que a pesar de revoluciones y cambios de régimen aún padecemos. El salón de estrado en la Nueva España es, en mi opinión, la representación más acabada de la mentalidad subyacente en esas manifestaciones culturales.

3.4.1 El estrado

Como lo mencioné en párrafos anteriores, el *studiolo* en la Italia de los siglos XV y XVI fue un fenómeno representativo de las elites urbanas dominantes en el que se expresaba un sistema de valores. Su estudio ofrece al investigador de hoy la posibilidad de analizar esas elites como consumidoras de arte y generadoras de modelos de comportamiento social, entre otras cosas. Lo propio puede decirse del salón de estrado en la casa novohispana.

En una sociedad en la que sus elites compraban y vendían al mejor postor títulos nobiliarios, cargos de gobierno, funciones de poder y hasta la mismísima salvación eterna, de una manera transparente e institucionalizada, ¿qué valor podía tener el cultivo del espíritu? ¿Qué representaba en esas elites leer a los clásicos, repensar el mundo, escribir las propias reflexiones,

deleitarse ante una pintura, observar el firmamento o admirar una pieza arqueológica? He llegado a la conclusión que representaba poco, al menos en términos de fama, honor y fortuna.¹⁵⁵

La sociedad novohispana era una sociedad compleja a la que todavía hoy conocemos poco. Sin embargo, hasta donde se sabe, todo parece indicar que en los siglos XVI y XVII los valores del espíritu se cultivaban en celdas conventuales, seminarios, colegios y casas de eclesiásticos; rara vez fuera de ellos. Era en esos lugares donde, coincidentemente, había bibliotecas.¹⁵⁶ A la Real y Pontificia Universidad asistían los clérigos –regulares o seculares– y pocos miembros de la clase dominante. El caso de Sigüenza y Góngora,¹⁵⁷ obligado a vivir en esa sociedad –después de su expulsión de la orden jesuita–, es un magnífico ejemplo de cuánto, dónde y cómo se valoraban las excepcionales cualidades intelectuales que lo caracterizaban. Aún en sus celdas, los grandes científicos e intelectuales como sor Juana Inés de la Cruz o fray Diego Rodríguez,¹⁵⁸ sufrieron en carne propia el abuso de poder, la prepotencia e intolerancia de superiores y autoridades externas, que no hacían más que reflejar una sociedad poco interesada en el cultivo del espíritu, corrupta, represiva, arbitraria y profundamente injusta.

¹⁵⁵ Elías Trabulse al hablar de Carlos de Sigüenza y Góngora y su talento excepcional traza el siguiente contexto: “[En Nueva España] la atmósfera cotidiana era de ignorancia, superstición y fanatismo; características de las que no estaban exentos ni la mayoría de los clérigos, ni la mayoría de los letrados. [...] La atmósfera que se respiraba era ‘escencialmente medieval’, fenómeno que se agravaba por la lejanía de los centros de efervescencia modernista que para aquellos tiempos [fines del siglo XVII] empezaba a agitar los más populosos centros europeos, sobre todo los septentrionales. [...] La situación colonial, por un lado, y el carácter católico a ultranza, por otro, impidieron una mayor evolución del genio de Sigüenza.” A mayor abundamiento cita a Gemelli Carreri “refiriéndose a los mexicanos: ‘qui ne sont ni astronomes ni mathematiciens et dont l’ignorance est très grande’.”: Elías Trabulse, *Ciencia y religión en el siglo XVII*, México, El Colegio de México, (Serie Centro de Estudios Históricos, núm. 18), 1974, pp. 24-25. y p. 183, nota 32.

¹⁵⁶ Considero esto como un indicador del poder espiritual y temporal de la iglesia en los dominios del imperio español. Carlo Ginzburg afirma: “La hegemonía de cultura escrita sobre cultura oral fue fundamentalmente una victoria de la abstracción sobre el empirismo. En la posibilidad de emanciparse de las situaciones particulares radica el vínculo que ha ligado siempre inextricablemente la escritura al poder.”: Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos*, Barcelona, Muchnik Editores (Colección Atajos, núm. 12), 1997, p. 99.

¹⁵⁷ Una breve aunque completa semblanza la proporciona Irving A. Leonard, *La época barroca en el México colonial*, México, FCE, (Colección Popular), 1986, pp. 278-308.

¹⁵⁸ Elías Trabulse, “La ciencia en el convento. La vida cotidiana de un científico novohispano del siglo XVII”, en Pilar Gonzalbo Aizpuru (dir.), Antonio Rubial García (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México*, México, El Colegio de México-FCE, tomo II, 2005, pp. 193-219.

A la Nueva España se venía, en la mayoría de los casos, a hacer dinero. Y como con dinero se compraba todo, incluyendo el prestigio y el respeto, había que demostrar que se tenía. Más aún, había que hacer ostentación, no sólo de que se tenía, sino de cuánto se tenía. El salón de estrado era un microcosmos de ese mundo de valores adquiribles.

Al igual que los *studioli*, los salones de estrado se pueden conocer, en forma indirecta la mayor parte de las veces, a través de los inventarios estudiados hasta ahora en los que aparecen objetos clara o implícitamente vinculados a esos espacios. Antes de bosquejar uno, demos un rápido vistazo a un par de fragmentos de cinco inventarios.

Doña Teresa Francisca María Guadalupe Retes Paz Vera,¹⁵⁹ marquesa de san Jorge por obra y gracia de su propia dote, “mentecapta” [*sic*] de 22 años, dejó, al morir, el 29 de noviembre de 1695 –además de casas de campo y de ciudad, carruajes, ganados, caballos, esclavos–, un caudal inimaginable de objetos y muebles de plata maciza, joyas, pinturas, esculturas, láminas de concha y plumería, carruajes, un “escaparate de las maravillas [...] de ébano y marfil [...] con alhajas, preseas y chucherías”,¹⁶⁰ vestidos con encajes de oro y plata, varias escribanías, más de 15 escritorios y... cero libros. Cero. Ni un instrumento musical, tampoco. Podría argumentarse que era una pobre mujer joven, privada de sus facultades mentales, pero... ¿y el padre que le heredó esa cuantiosísima fortuna? ¿y su señora madre, doña María de Paz y Vera? ¿y el interesado primo venido de España que con ella casó? Entre todos, cero libros y cero instrumentos musicales.

Casi 100 años más tarde, en los inventarios hechos en 1782¹⁶¹ a la muerte de un varón él, nada menos que el primer conde de Regla, Pedro Romero de Terreros, que gozó toda su vida del pleno uso de sus facultades mentales –como se desprende de sus logros empresariales–, profeso

¹⁵⁹ Curiel, “El efímero caudal...”, en *Anales del...*, *op. cit.*, pp. 65-101.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 81.

¹⁶¹ Edith Couturier, “Plata cincelada y terciopelo carmesí: una casa para el conde de Regla”, en Pilar Gonzalbo Aizpuru (dir. y coord.), *Historia de la vida...*, *op. cit.*, tomo III, pp. 155-177.

en la orden militar de Calatrava, fundador del Real Monte de Piedad de México, honrado por Carlos III con las “gracias de gentil hombre de cámara con entrada”, en los documentos hechos *pos mortem* consta que, entre su riquísima herencia, dejó un “centro de plata [...] valuado en 11,736 pesos [que] cuando se desarmaba, ocupaba cuatro baúles”, y... 16 (dieciséis) libros. Sí. Dieciséis.

Y en los inventarios de Antonio Rodríguez de Pedroso y Soria,¹⁶² segundo conde de san Bartolomé de Xala, elaborados en el año de 1784, que incluían una casa valuada en 81,600 pesos, decenas de alhajas, relojes, plata labrada, muebles de todo tipo, espejos, biombos, porcelanas, láminas y lienzos pintados, tapices, tibores... bienes dentro de los que no puedo dejar de mencionar dos aderezos de diamantes brillantes –3,500 pesos uno y 2,500 el otro–, 43 abanicos, cuatro carrozas de las llamadas “estufas”, de gala y media gala, y dos coches, en ese caudal de bienes inventariados, cero libros... también. Manuel Romero de Terreros, su descendiente, escribe a propósito de esa ostentosa ausencia:

A primera vista, llama la atención que, en los prolijos inventarios que extractamos, no figuren más alfombras que la del oratorio, y ningún libro. [...] En cuanto a los libros, puede afirmarse que casi no existían bibliotecas particulares, cuando menos entre los seculares; y los amantes de la lectura solían acudir a las librerías conventuales. Así, el Conde de Xala, tenía, casi a la mano, la riquísima del Monasterio de San Agustín, y la Condesa la del vecino Convento de San Bernardo.¹⁶³

Si bien es cierto que los libros son tan sólo una de las maneras de adquirir conocimientos y que hay otras muchas formas de aprender, coincido totalmente con don Manuel en que llama la

¹⁶² Manuel Romero de Terreros, *Una casa del siglo XVIII en México. La del Conde de San Bartolomé de Xala*, México, Imprenta Universitaria, 1957, pp. 33-73.

¹⁶³ *Ibid*, p. 21.

atención la ausencia de libros en esos inventarios.¹⁶⁴ En lo que no sólo no coincido sino que me permito poner en duda es en suponer que sus antepasados u otros miembros de esa elite de muy ricos comerciantes de la plata fueran usuarios de bibliotecas conventuales. Por supuesto, no faltarían las excepciones de rigor pero, a menos que algún día se encuentre evidencia en contrario, estoy convencida que quienes acumulaban tal cantidad de objetos materiales difícilmente podían tener ojos y sensibilidad para la inmaterialidad que ofrecen los libros. O para el disfrute íntimo e incorpóreo de la música, cabe añadir. Lo que me parece notable, después de reflexionar sobre los inventarios mencionados y el mundo de implicaciones que encierran, es que la ostentación de las elites dominantes en la Nueva España no conoció de sexos, edades, épocas o límites. Tampoco la estulticia. Además, me resulta evidente que para la mayoría de los miembros de esas elites ni los libros, ni la música escrita ni los instrumentos musicales eran artículos a los que se les otorgaran valor, ya fuera por lo que representaban o por lo que eran. Porque si otra cosa hubiera sido, los habrían lucido en gran número en una “librería” de sus palacios o habrían tenido capillas musicales a sueldo. Así fuera para aparentar.

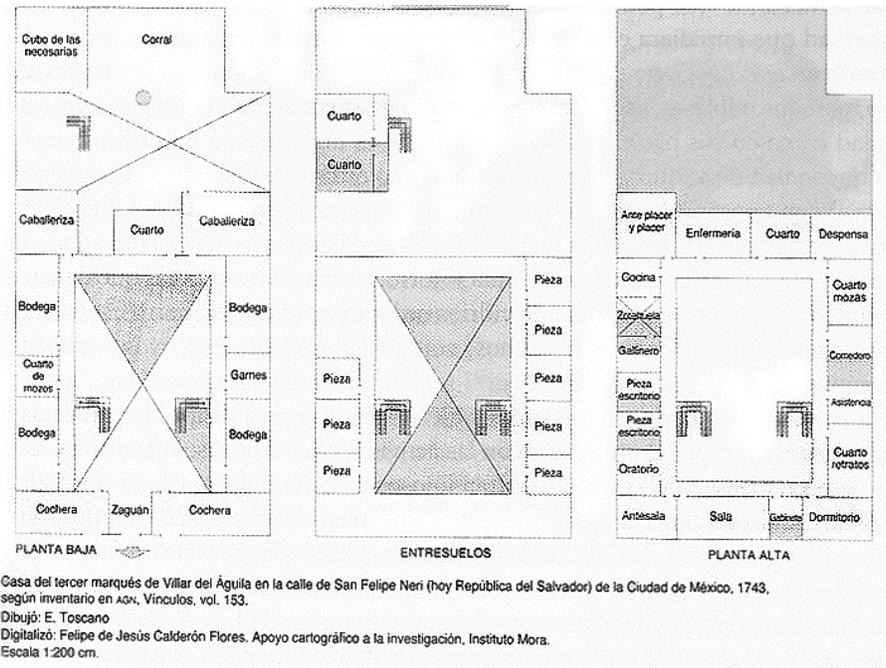
Pilar Gonzalbo, después de una búsqueda en 15,000 escrituras¹⁶⁵ del periodo comprendido entre 1612 y 1762, encontró 188 cartas de dote cuyo estudio le permitió escribir que, al igual que los instrumentos musicales, es escasa “la presencia de libros, tres en una escritura de 1754, uno en 1630 y un estante con cincuenta volúmenes en 1751. En cambio las familias volcaron su devoción en la decoración de sus hogares con profusión de cuadros y tallas religiosas.”¹⁶⁶

¹⁶⁴ A partir de cruzar y complementar la información que proporcionan estudios –ya hechos– sobre envíos de impresos de todo tipo a la Nueva España, con investigaciones –aún por hacer– sobre prácticas de lectura y cultura oral en grupos representativos del amplio espectro social novohispano, podremos estar en condiciones de saber algo de este aspecto que me parece de importancia para nuestra historia cultural. Véase: Pedro J. Rueda Ramírez, *Negocio e intercambio cultural: El comercio de libros con América en la Carrera de Indias (siglo XVII)*, Sevilla, Diputación de Sevilla-Universidad de Sevilla-Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 2005; Roger Chartier, “Introducción a una historia de las prácticas de lectura en la era moderna (siglos XVI-XVIII)”, en *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa Editorial (Serie: CLA DE MA Ciencias Sociales/Historia), 2005, pp. 107-120.

¹⁶⁵ Pilar Gonzalbo Aizpuru, “Ajuar doméstico y vida familiar”, en *El Arte y...*, *op. cit.* p. 125.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 132.

Una excepción habría sido la del marqués de la Villa del Villar del Águila –1743– que en la planta alta de su casa tenía, junto al dormitorio principal, “un cuarto de retratos” en donde se localizaban, además del retrato del rey y de otros nobles, cuadros de temática no religiosa como paisajes, naturalezas muertas, las estaciones del año, partes del mundo y mapas.¹⁶⁷



II. 3.015 Plano esquemático de la casa del tercer marqués de la Villa de Villar del Águila¹⁶⁸

El plano de esa casa presenta otras excepciones curiosas: dos “piezas escritorio”, un “ante placer y placer”, una “enfermería”, un “gabinete” entre la sala y el dormitorio, un “comedero” y una bastante reducida “sala”; se observa que no hay “salón del dosel” y sí, en cambio, una antesala. Los “placers” – baños–, y la “enfermería” reflejan la inquietud “ilustrada” en relación con la salud y la limpieza; el “comedero”, “gabinete”, el gusto por la comodidad y por contar con espacios *ad hoc* a cada necesidad. Las “piezas de escritorio” eran, con bastante probabilidad, habitaciones donde se escribía, se le leía, se practicaba algún arte, en fin, lo que he denominado “cultivar el espíritu”.

¹⁶⁷ Véase: Verónica Zárate Toscano, “Los privilegios del nombre. Los nobles novohispanos a fines de la época colonial”, en Gonzalbo, *Historia de la vida...*, tomo III, pp. 325-356, p. 344.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 331, plano 2.

Volviendo a los libros y siguiendo con las excepciones, otra de ellas parece haber sido la del cuarto marqués de Guardiola que según memoria y avalúo de sus bienes, fechados 19 de febrero de 1793,¹⁶⁹ poseía:

[...] cerca de 70 títulos [entre los que se contaban] diccionarios y tratados, algunas obras de autores novohispanos, como José Ignacio Bartolache, además de algunos clásicos como Ovidio, e ilustrados españoles como Benito Jerónimo Feijoo [...] diversas obras piadosas [...] algunos textos de historia de España y la *Historia de las Indias* de Lorenzo Boturini, así como 61 tomos de viajes de Antoine Prevost en su idioma original, es decir, francés.¹⁷⁰

En los inventarios, suelen abrir los listados las alhajas personales o los servicios y ajuares de plata; les siguen otras joyas y objetos o muebles de gran valor. Después se listan las pinturas que aparecen como láminas o lienzos –según el caso– sin nombre de autor. La temática es predominantemente religiosa, aun cuando no faltan escenas de caza –“montería”– y paisajes –“países”–. Se especifican medidas y tipos de marcos. Cuando se consignan, los precios van de 15 a 90 pesos. Excepcionalmente, aparece algún comentario acerca de la calidad de la pintura: “Dos láminas de á vara escasa, la una del Hijo Prodigio, y la otra, la Muger Adultera, pintura muy Superior, con sus Cristales y marcos dorados de la moda; en ochenta pesos.”¹⁷¹ Después, se inventaría el mobiliario, los ajuares de salones y recámaras, candiles, biombos, tapices, el oratorio, el nacimiento, las porcelanas, vajillas, blancos, guardarropas, enseres de cocina, carruajes, guarniciones para carruajes y caballos, casas, esclavos...

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 352, nota 6.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 343. La cita es un poco extraña si nos atenemos a las cifras dadas, salvo que los 60 tomos de viaje de Prevost se hayan considerado como un solo título.

¹⁷¹ Romero, *Una casa del...*, *op. cit.*, p. 50.

La ostentación y acumulación eran no sólo ejercicios de práctica cotidiana entre los miembros de las elites dominantes novohispanas sino deberes auto-impuestos, dadas las circunstancias geográficas, políticas, económicas, étnicas y sociales en que vivían.

El salón de estrado era el gran escaparate de ambas prácticas y tener uno en casa era una tradición histórica, fuertemente arraigada en la sociedad novohispana.

Sea porque lo señalan expresamente los inventarios, sea porque quienes los han estudiado así lo refieren, los bienes más valiosos de la familia –exceptuando las alhajas personales– tenían como destino el salón de estrado: candiles, alfombras, tapices, cortinas, cómodas, bufetes, mesas, biombos, pinturas, espejos, tibores, relojes, escritorios...

A pesar de no contar con ningún ejemplo de arquitectura habitacional del siglo XVI, de la información documental que presenta y comenta Gustavo Curiel¹⁷² es posible deducir que en las casas de los primeros notables de la ciudad de México había oratorio, entresuelos, corredores, patio, torres en las esquinas, zaguán, habitaciones para rentar, cocina, despensa, alacenas y... una sala principal. Curiel afirma: “En los salones del estrado había perfumadores, costosas lámparas de plata, etcétera.”¹⁷³

En las casas principales de las elites, a lo largo de tres siglos, elementos como las torres dejaron de construirse y se agregaron otros como la “asistencia” o cuarto de estar, diríamos hoy. No todas tenían “salón del dosel”.¹⁷⁴ Pero lo que siempre hubo fue el salón de estrado. De unas “casas principales” que construiría Cristóbal de Medina en 1676,¹⁷⁵ Martha Fernández escribe:

¹⁷² Gustavo Curiel, “Dos ejemplos de arquitectura habitacional del siglo XVII en la Ciudad de México: las casas de Alonso de Villaseca y la de Juan Guerrero en la calle de Moneda”, en *Muchas moradas hay en México*, México, Coordinación de Humanidades-UNAM, 1993, pp. 29-51.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 51.

¹⁷⁴ Se requería tener título nobiliario para ello. Era un salón para “honrar a la corona española”: Curiel, “El efímero caudal...”, en *Anales del...*, *op. cit.*, p. 87.

¹⁷⁵ Martha Fernández, “De puertas adentro: la casa habitación”, en *Historia de la vida...*, *op. cit.*, tomo II, pp. 48-80, p. 57.

La habitación más importante y amplia de la casa era la sala principal, mejor conocida como “salón de estrado”, porque en ella se levantaban tarimas o estrados y estaban acondicionados con el mobiliario más lujoso de la casa; era el sitio donde se recibía a las visitas y donde se efectuaban los banquetes y saraos.¹⁷⁶

Algunas costumbres y usos dentro de ese espacio se modificaron a lo largo de esos tres siglos. De haber sido en el siglo XVII un espacio predominantemente femenino, con abundancia de cojines para que las damas se sentaran sobre ellos, por ejemplo, pasó a ser un salón donde también socializaban los varones, a juzgar por la introducción de sillas, canapés, taburetes y escabeles.

Pilar Gonzalbo nos dice:

No cabe duda de que entre los primeros años del siglo XVII y los de mediados del XVIII se produjeron cambios notables en la concepción de la elegancia, el aprecio de los objetos de uso cotidiano y en el empleo de la riqueza como medio de ostentación. [...] los protocolos notariales indican que el dormitorio dejó de ser la pieza que reunía los elementos de mayor suntuosidad, para dejar lugar al estrado, que a su vez se modernizó con la introducción de nuevos muebles y de una decoración más frívola y profana.¹⁷⁷

Este cambio de usos se ve con claridad en un ejemplo del siglo XVIII, aunque pudiera tratarse de un caso excepcional, aplicable sólo a casas de grandes dimensiones –los famosos “palacios” de la ciudad que por ellos fue conocida–: en el año de 1749, en una casa que arrendó el conde del Valle de Orizaba y vizconde de San Miguel¹⁷⁸ –mientras terminaban de construir el palacio que se había mandado hacer, hoy conocido como “Casa de los azulejos”–, había “sala de

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 58.

¹⁷⁷ Gonzalbo, “Ajuar...”, en *El arte y...*, *op. cit.*, p. 134.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 131.

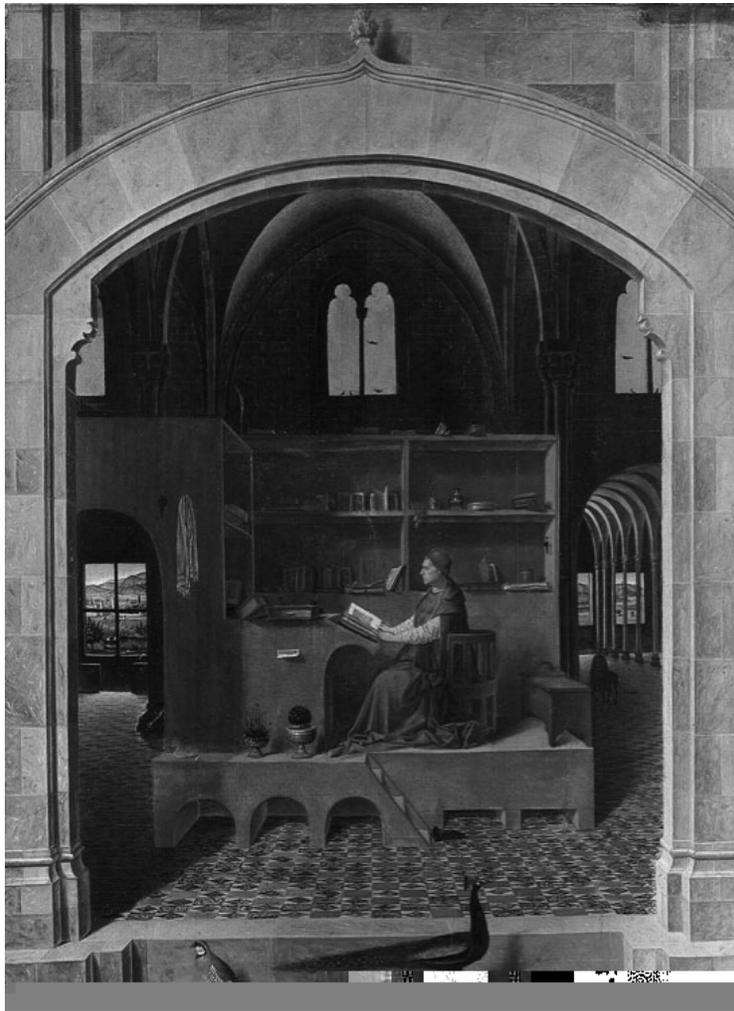
sillas o de resebir”, “sala grande” y sala “chica de estrado”. Esta última, por lo visto, destinada más a la familia y a los conocidos, mientras que en las otras dos se recibirían a personas ajenas a la familia, o “visitas de cumplimiento” como se les llamaba.

Algo que prevaleció en la decoración de los salones de estrado fue el tapiz en las paredes, las pinturas y espejos que en ellas se colocaban y los biombos, que daban intimidad y adecuaban el espacio a las necesidades de la concurrencia. Lo que también prevaleció fue el carácter demostrativo que el salón de estrado tenía a los ojos de terceros. Fuera para ostentar riqueza, o para hacer gala de la última moda en ajuares, el salón de estrado servía de demostración y lucimiento, amén de hacer ver a otros lo que uno valoraba de sí. Y es esto último, aunado a la tradición de tener un salón de estrado en una “casa principal”, los dos aspectos que voy a tomar para vincular lo hasta aquí escrito con la casa ubicada en la calles de Miradores 8 en la Puebla de finales del siglo XVIII.

El aprecio por libros y pinturas –como vimos en los caso de los marqueses de Villa del Villar y de Guardiola– hace su aparición como valor a mediados del siglo XVIII, cuando la ilustración empieza a dejarse sentir en la Nueva España, esto es, cuando la ciencia y los conocimientos dejan de ser patrimonio casi exclusivo de clérigos y de algún noble *rara avis*, y empiezan a ser terreno conquistado por una nueva clase emergente que construye su propia elite con base en el saber, no en el tener: los “ilustrados”.

3.4.2 Gabinete u oficina

El estudio –entendido como un espacio de uso personal dedicado a la actividad intelectual–, resultado de una obra de carpintería, no movable, que se construye ex profeso para ese trabajo, con mesa de escritura integrada a un mueble con entrepaños a manera de alacena, en el que se suele representar a los eruditos y letrados en los siglos XV y XVI, se modificó en la medida en que el saber dejó de ser patrimonio de clérigos, nobles y cortesanos.



II. 3.016 Antonello de Messina. *San Jerónimo en su estudio*. Óleo sobre madera, c. 1475¹⁷⁹
Y como todo, también estuvo sujeto a las modas, no sólo arquitectónicas sino científicas:

En el pasado siglo y en el comienzo del nuestro los gabinetes más numerosos eran los de medallas. En la actualidad, se prefieren los gabinetes de Historia Natural a los gabinetes de máquinas de física experimental. Si este gusto se mantiene, quizá muchas personas terminen por preferir los gabinetes de historia natural a las grandes bibliotecas. Todo tiene sus vicisitudes, y el imperio de la moda también se extiende por las ciencias. El gusto por las ciencias abstractas sucedió al gusto por la ciencia de las antigüedades; después la física experimental fue más cultivada que las ciencias abstractas, y en la actualidad la Historia Natural

¹⁷⁹ Thornton, *The Scholar...*, *op. cit.*, p. 55.

ocupa más al público que la física experimental y que cualquier otra ciencia.¹⁸⁰

Estos gabinetes –que según la cita de Diderot primero fueron para coleccionar y exhibir antigüedades clásicas, después monedas y medallas y, posteriormente, aparatos científicos–, tuvieron en general la apariencia de anaqueles, vitrinas y entrepaños contruidos ex profeso en alguna de las habitaciones de la casa.

En la Nueva España, los esquemas de uso del espacio doméstico en las “casas principales” se modificaron a lo largo de tres siglos, como lo mencioné en el anterior apartado.¹⁸¹ Lo único que permaneció inalterado fue que en las casas de dos pisos, la planta baja estaba destinada a negocios, arrendamiento y vivienda de los criados, en tanto que la planta alta estaba reservada para la casa-habitación del dueño. A lo largo del tres siglos, las habitaciones se “especializaron” paulatinamente. Así, durante el siglo XVII, la recámara cedió al salón de estrado las funciones de ostentación. En el XVIII, la “asistencia” se diseñó como espacio informal para la convivencia familiar. También en ese siglo, el gusto por la comodidad y los afanes de modernización llevaron a reservar un espacio para el comedor, los “placeres” (baño), así como a incluir en los planos habitacionales otros cuartos “especializados” como “tocadores” (para el acicalamiento personal) y los gabinetes. Éstos parecen haber servido para distintas funciones, dependiendo de su ubicación. Podían estar contiguos a las recámaras del señor o la señora, o a los salones de estrado o dosel. En consecuencia, funcionaban como vestidores, o como gabinetes en el sentido que le da Diderot a la palabra (pequeños cuartos para guardar, coleccionar y exhibir objetos), o como saloncitos de recibir en *petit comité*. El entresuelo, cuando lo había, parece

¹⁸⁰ Denis Diderot citado por Emma Spray, “Ciencia y moda en la ciudad europea”, en *El compás y el príncipe. Ciencia y corte en la España moderna*, Madrid, Generalitat Valenciana-Comunidad de Madrid, 2000, p. 63.

¹⁸¹ Véase Curiel, “Dos ejemplos...”, en *Muchas moradas...*, *op. cit.*, y Gonzalbo, “Ajuar...”, en *El arte y...*, *op. cit.*; Fernández, “De puertas adentro...”, en *Historia de la vida...*, *op. cit.*; Bühler, *Puebla...*, *op. cit.*, pp. 214-221; Romero, *Una casa del...*, *op. cit.*; Alfonso Rubio y Rubio, “Notas sobre el palacio novohispano y sus tesoros interiores”, en *Los palacios de la Nueva España. Sus tesoros interiores*, Monterrey, N.L., Ediciones e impresiones Gant, 1990, pp. 17- 69; Couturier, “Plata cincelada...”, en *Historia de la vida...*, *op. cit.*, tomo III; Zárate, “Los privilegios del...”, en *Historia de la vida...*, *op. cit.*, tomo III.

haber estado destinado a los negocios, a las oficinas del señor de la casa, o ambas cosas; por tanto, podía servir para la administración, almacenaje, bodega, vivienda de empleados o habitaciones para huéspedes, entre otras. En caso de no haber entresuelo, en la planta baja se encontraba el área destinada a lo que hoy llamaríamos oficinas del señor. Gabinete y oficina, como se deduce de lo anterior, pertenecían a dos ámbitos distintos: el primero remite a la vida privada en tanto que el segundo nos sitúa en la esfera pública.

Como veremos en el capítulo 4, José Ignacio Rodríguez Alconedo era un ilustrado. Había estudiado botánica y era maestro de farmacia. No tengo elementos para afirmar o negar que tuviera un gabinete de estudio para su uso personal, ya fuera en la planta alta donde él vivía o en la planta baja, donde se encontraba la farmacia. Podría pensarse que en alguna habitación de la casa daba instrucción y capacitación a los oficiales que con él trabajaban, por ejemplo, y que en ese mismo lugar estudiaría las últimas publicaciones sobre botánica y farmacopea. De lo que sí hay documentación es sobre pasos muy concretos que dio para iniciar un jardín botánico en Puebla con otro farmacéutico, Antonio de la Cal y Bracho, a quien me referiré en el próximo capítulo. Pero ese, justamente, sería uno de los asuntos que se tratarían en lo que yo llamo salón de estrado corporativo, para el que fue pintado *El almacén*. A menos que De la Cal fuera tan amigo de Rodríguez Alconedo que lo recibiera en confianza, en la “asistencia”, en la parte del edificio destinada a su casa-habitación.

Hemos visto cómo el marqués de la Villa de Villar del Águila y otros potentados novohispanos del siglo XVIII tenían ya demarcadas las esferas pública, privada e íntima de su casa, algo que era novedoso y que respondía a valores cultivados en el llamado siglo de las luces. En ese mismo sentido, la cofradía de san Nicolás Tolentino, propietaria del edificio marcado con el número 8 de la calle de Miradores, tendría sus oficinas públicas en la planta baja y su área privada en la planta alta. La parte íntima, por tener su vivienda ahí mismo, necesariamente sería donde habitaba su pro-secretario y administrador.

La oficina pública de la cofradía, además de la botica (con su correspondiente rebotica y obraje) era a donde llegaban a registrarse nuevos cofrades, donde recibían, anotaban y daban constancias de pagos semanales a los miembros, donde rendían cuentas y se les pagaba a los cobradores su porcentaje correspondiente a la recuperación de cuotas atrasadas de los cofrades remisos, ahí donde llegaban los proveedores de la botica a entregar sus productos y recibir su pago.¹⁸² En la planta alta estaba el área privada, donde “todas las juntas que se celebren tocantes al gobierno y dirección de la misma Cofradía” debían llevarse a cabo,¹⁸³ espacio al que he llamado su “estrado corporativo”. Es probable que ahí se ubicara el cofre de tres llaves: “El capital acumulado se depositaba en una caja de dos o tres llaves que podía estar en la iglesia o en casa del tesorero o mayordomo, pero que sólo la podían abrir de común acuerdo quienes las poseyeran: por ejemplo, el hermano mayor o el rector, el mayordomo o tesorero [...]”.¹⁸⁴

3.4.1 La corporación

Vuelvo a citar a Gombrich: “la iconología debe partir de un estudio de las instituciones más que de los símbolos”.¹⁸⁵ Al respecto, he desarrollado el convencimiento que la cofradía de san Nicolás Tolentino y los boticarios poblanos, debido a las circunstancias, dieron lugar a un tipo *sui generis* de agrupación que se gestó, desarrolló y se diluyó en la ciudad de Puebla entre 1791 y 1843.¹⁸⁶

¹⁸² AGN, General de Parte, vol. 82, exp. 116, fs. 82-84, 25 de octubre de 1816.

¹⁸³ AGN, Cofradías y Archicofradías vol. 15, exp. 9, fs. 284-284v.

¹⁸⁴ Pastor, *Cuerpos sociales...*, *op. cit.*, p. 132. En las Constituciones de la Cofradía de san Nicolás Tolentino se establece: “6. Ambos mayordomos y administrador tendrán obligación de juntarse otro día que señalen de la semana para introducir en la [sic] Arca de la Cofradía que estará en la Botica, los reales de la cobranza como también para extraer las cantidades precisas de sus gastos a cuyo fin cada uno de estos tres individuos tendrá una llave de ella sin podérselas confiar uno a otro la suya [...]”: AGN, Cofradías y Archicofradías, vol 15, exp. 9, f. 283. Creo que por “Botica” debe entenderse el edificio donde estaba la botica, y no la habitación donde se expendían las medicinas; tampoco su rebotica, menos aún el obraje. Como su atención era lo más importante para esa cofradía –que funcionaba a finales del siglo XVIII, según mi apreciación, como mutualidad–, el edificio donde se encontraba la farmacia podía nombrarse, por extensión, como “la botica” y ya no como “la cofradía”.

¹⁸⁵ Véase apartado 2.1.1, Gombrich, *Imágenes simbólicas...*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁸⁶ Año del remate de la cofradía.

En este apartado, en función de lo que he llamado “estrado corporativo”, considero necesario intentar hacer una especie de fotografía instantánea de cómo se encontraban esos dos grupos alrededor de 1797, año en que se pintó *El almacén*, en un intento de “adentrarse en [sus] estructuras emocionales y de pensamiento [...] percibir sus intereses y deseos; advertir las conductas moldeadas por la autoridad [...] tener acceso al contenido y las adaptaciones de [sus] proyectos religiosos e ideológicos [...]”.¹⁸⁷

Es notable que la palabra “corporación” no aparezca en los diccionarios de la lengua española –llamados “de autoridades”– anteriores a la edición de 1822 en la que encontramos la siguiente definición: “Corporación: cuerpo, comunidad, sociedad. Es voz *modernamente introducida*.”¹⁸⁸ Y digo que es notable por cuanto los estudiosos de hoy en día consideran como corporaciones a cofradías, congregaciones, gremios y hermandades, vigentes y activos a todo lo largo del periodo virreinal, en concordancia con la teología política del imperio español a la que me referí en el apartado 2.1.5 del capítulo 2. Marialba Pastor los denomina *cuerpos sociales*, *cuerpos sacrificiales*, en su libro dedicado a proporcionar una aproximación a los inicios del corporativismo en México. El corporativismo al que yo me voy a referir de aquí en adelante tiene matices más acordes con la siguiente definición:

[...] doctrina que propugna la organización de la colectividad sobre la base de asociaciones representativas de los intereses y de las actividades profesionales (corporaciones). Este propone, gracias a la solidaridad orgánica de los intereses concretos y a las fórmulas de colaboración que de ellos pueden derivar, la remoción o la neutralización de los elementos

¹⁸⁷ Pastor, *Cuerpos sociales...*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁸⁸ <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0>. Las cursivas son mías.

conflictivos; la competencia en el plano económico, la lucha de clases en el plano social, la diferenciación ideológica en el plano político.¹⁸⁹

Cabe aquí hacer algunos señalamientos y recordatorios:

- la cofradía de san Nicolás Tolentino tuvo su sede en el convento de san Agustín, fue fundada por un prior de ese convento como obra pía y estaba regida por una junta directiva integrada, hasta donde ha sido posible documentar, por miembros de la elite socio-económica poblana;
- al proporcionar medicinas a sus cofrades, además de obra pía, empezó a adquirir características de una asociación mutualista;¹⁹⁰
- a raíz de brindar ese servicio a los cofrades, la junta directiva inició sus tratos con boticarios;
- éstos no constituían entonces ningún gremio, por ser la farmacopea una actividad “liberal”, no “artesanal”;
- según la documentación consultada, los boticarios de Puebla ni eran grupo –antes de 1791– ni tenían qué ver con la junta directiva de la cofradía.

Para comprender los párrafos que siguen, es muy importante no soslayar esos antecedentes históricos.

Si el arte ayuda evocar y en esa medida entender y estar en condiciones de aproximarse a realidades históricas en forma que ningún documento de otra índole puede hacer, veremos cómo *El almacén* es, entre otras cosas, espejo de “un inmenso entramado de manifestaciones

¹⁸⁹ Norberto Bobbio y Nicola Matteucci, *Diccionario de Política*, México, Siglo XXI editores, vol. 1 A-J, 1984, s. v. “corporativismo”, p. 431.

¹⁹⁰ Me refiero a la “adhesión voluntaria, libertad gremial, contribución acorde con los servicios a recibir y capitalización social de los excedentes”. Tomado de: www.mundocoop.com.ar/mutualismo/principios.html. Véase también la definición que proporcione en la nota al pie número 185 del capítulo 2.

humanas”¹⁹¹ y el acta de nacimiento de una asociación corporativa, entendida ésta en el marco de la definición de Bobbio y Matteucci.

Intentaré tomar una especie de fotografía instantánea, a partir de esa definición, para tratar de ver las estructuras emocionales y de pensamiento de ambos grupos, cofrades y boticarios.

A lo largo del periodo virreinal, existió rivalidad entre Puebla y la ciudad de México en diversos órdenes. El ser vecino “de la Puebla” entró a menudo en conflicto con las autoridades virreinales, centralistas y centralizadoras de la capital del virreinato.

En el periodo comprendido entre 1791 y 1797, la junta directiva de la cofradía de san Nicolás Tolentino y los boticarios, todos poblanos o vecinos de esa ciudad, con un fuerte sentimiento de pertenencia regional, se vieron presionados, hasta el acoso, por autoridades virreinales, según lo he expuesto en el apartado 3.1.1 del presente capítulo. Por un lado, estaban dispuestas a proscribir a la Cofradía y a que a sus bienes se les aplicara el régimen de “manos muertas” en beneficio de la Corona. Por el otro, la actitud de los delegados del Real Tribunal del Protomedicato en las dos últimas visitas a boticas, efectuadas en 1791 y 1797, había sido humillante: castigos, penalizaciones, clausuras, extrañamientos... y bastante injusticia, a mi parecer.¹⁹² Hubieron boticas y boticarios castigados, clausurados, exhibidos.

No es difícil imaginar y comprender la indignación de ambos grupos. Unos, por el desconocimiento a la labor de asistencia realizada por su cofradía a lo largo de más de cien años en beneficio de los habitantes de la ciudad. Otros, por el desconocimiento de sus capacidades y honorabilidad profesional.

Tampoco es difícil imaginar el cruce de simpatías: los cofrades prominentes, hombres de alcurnia social, de “buen corazón”, indignados ante la actitud despótica de los enviados del centro y porque habían pisoteado el honor profesional de los boticarios, se solidarizaron con sus

¹⁹¹ Pastor, *Cuerpos sociales...*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁹² Este aspecto lo trataré con mayor detalle en el capítulo siguiente.

paisanos. Los boticarios, independientemente de su alcurnia académica y profesional, también profundamente indignados y resentidos, no sólo por el trato recibido y las injusticias cometidas, sino porque conocedores de la cantidad de gente necesitada del auxilio que les prestaba la Cofradía, sabían del perjuicio que se originaría en contra de los más desvalidos en el caso de que ésta dejara de existir.

Unos tenían que demostrar la bondad de su causa, que era de interés público, y proteger el patrimonio que les permitía cumplir con sus objetivos. Los otros, deshacerse de la férula del Real Tribunal, a como diera lugar, y de paso, demostrar su valía profesional y hacer valer su razón científica.

Lo anterior implicaba adaptar los proyectos de cada grupo a un proyecto común: se reunieron, esto es, se solidarizaron y organizaron. Ambos grupos, oficialmente por separado, dieron su poder para que los representara y defendiera sus intereses a José Ignacio Rodríguez Alconedo quien gozaba de toda su confianza y aprecio, tanto por sus conocimientos y capacidad profesional como por sus virtudes morales (de las que hablaremos en el capítulo 4).

Sólo unidos podían neutralizar los elementos conflictivos, luchar por sus intereses patrimoniales, económicos y profesionales, sustituir la práctica de ciencia arcaica por la nueva ciencia y derrotar, en última instancia, a un grupo arquetípico de la dominación peninsular. No sabían que lo que iban a emprender era una confrontación ideológica que tenía que ver con un cambio de mentalidad que encontraría su cauce en la revolución de independencia.

Si bien la inspección de boticas poblanas por parte de delegados del Real Tribunal enviados desde México había sido causa de conflictos de variable intensidad a lo largo del siglo XVIII, digamos que, metafóricamente, los tambores llamaron a guerra entre 1791 y 1797. Se iba a desatar una lucha real y concreta entre el Tribunal y los boticarios poblanos que involucraba varios frentes. En uno, las dos partes en conflicto se enfrentarían blandiendo, cada una en forma a cual más sustentada y convencida, dos formas radicalmente diferentes de aproximarse a las

ciencias y de concebir la farmacopea. En otro frente, se trazaría entre las dos partes una lucha “a muerte” por la jurisdicción del Real Tribunal, misma que abarcaría todos los campos: desde la acreditación académica y autorización laboral, hasta las cuotas por visitas obligatorias a las boticas. En 1797, los boticarios no sabían que el Real Tribunal no podía ni siquiera concebir el perder un ápice de ese control mientras que ellos, ilusos, querían para sí la autonomía. Como sucede en los divorcios, lo que consta en autos es aquello que tuvo lugar tiempo atrás. Si los documentos disponibles más tempranos que he hallado datan de 1804, los sentimientos ahí contenidos estaban en ebullición, desde 1791. A mayor litis, mayor virulencia. Desprecio, descalificación, insulto, prepotencia, ejercicio irracional del poder, por parte del Real Tribunal, todo eso trasluce el voluminoso expediente del pleito. Rabia, impotencia, argumentación *ad infinitum* inútil, orgullo herido, eso y más transmiten los boticarios poblanos por conducto de su representante legal.

Los prohombres que dirigían la Cofradía han de haber hecho su parte en esa batalla. Los documentos escritos no permiten saber cómo y hasta dónde participaron y apoyaron el surgimiento de una asociación corporativa muy moderna para su tiempo, haciendo suya una lucha que en un principio no lo era. De la que sí lo era, la documentación no es abundante ni permite ver más allá de un proceso que aunque burocrático sí resulta apremiante y amenazante. Tampoco se puede saber en qué medida los boticarios contribuyeron a que la Cofradía saliera adelante de la amenaza de extinción.

Tal y como le aconteció a *El almacén* –parecer pero no ser ni *studiolo* ni biombo ni mural, aunque sí tener características de los tres– esta novedosa corporación era y no era cofradía o gremio, tenía elementos constitutivos de ambos mas sin ser alguno de ellos. Por tanto, tenía una ideología propia, distinta a la de un gremio o cofradía. Al respecto, cito nuevamente a Luis Villoro: “[Ideología:] conjunto de creencias compartidas por un grupo social que no están

suficientemente justificadas [y que] cumplen la función social de promover el poder político de ese grupo”.¹⁹³

3.4.4 El discurso ideológico como fin y como medio

En algunos de los elementos iconográficos que encontramos en *El Almacén*, no me parece descabellado hablar de un factor que Filón de Alejandría llama “parentesco supremo” y que es el factor que da unidad al *ethnos*, entendiendo aquí a ese grupo mixto integrado por algunos farmacéuticos y cofrades involucrados con los intereses de la profesión farmacéutica, todos vecinos de Puebla, como el *ethnos*. Parfraseando las características que da Filón para este fenómeno social aplicable a los judíos, la metrópoli de este grupo parece no haber sido España sino Francia. El universo de ideas y representaciones plasmadas en *El Almacén* hablan de Francia como metrópoli espiritual aun cuando, ciertamente, recurrían a España como a una metrópoli administrativa para efectuar trámites de largo alcance y sustentar su posición científica y administrativa. A esta última parece que no la consideraban ni metrópoli ni patria sino la sede de autoridades a las que tenían que obedecer y padecer.¹⁹⁴ Puebla era, como leemos en algunos documentos, su patria.¹⁹⁵ La ciudadanía única de ese grupo era su identidad intelectual-profesional; su ley era la nueva ciencia farmacéutica; y, por último, su dios único era el Dios católico “a quienes todos los miembros del *ethnos* han sido destinados”.¹⁹⁶

Sin tener el *status* social del nacionalismo, la identidad profesional reúne, a mi entender, algunas de las características que Benedict Anderson¹⁹⁷ señala para los artefactos culturales como el nacionalismo, en tanto que proporciona sentidos profundos de legitimidad emocional y

¹⁹³ Villoro, *El Concepto...*, *op. et loc. cit.*

¹⁹⁴ En los alegatos para obtener la autonomía farmacéutica en Puebla, José Ignacio Rodríguez Alconedo, representante de los farmacéuticos poblanos, apeló a los antecedentes y a la legislación de Castilla, como correspondía: AGN, Protomedicato, vol.4, exp. 6, f. 194.

¹⁹⁵ En AGN, Historia, vol. 108, Insurrección, se lee que el 22 de septiembre de 1808 salió José Ignacio a las ocho de la mañana para “la Puebla, su patria”. f. 9, y a pregunta expresa al aprehenderlo, Rodríguez Alconedo declaró “que él se iba a su País, que es la Puebla, porque estaba México muy lleno de borucas [...]”, fs. 8-8v.

¹⁹⁶ Geoltrain y Schmidt, “Para una historia...”, en *Historia de las...*, *op. cit.*, pp. 148-149.

¹⁹⁷ Anderson, *Comunidades...*, *op. cit.*, pp. 21-22.

pertenencia, y en cuanto que puede ser transplantado a diversos terrenos sociales y mezclado con distintas corrientes políticas e ideológicas.

Esta identidad profesional, en el caso del grupo mixto de cofrades y farmacéuticos poblanos, fue no sólo consecuencia natural del desarrollo científico que se dio en la farmacopea a lo largo del siglo XVIII, sino que se acrisoló en la lucha por la legitimidad, la dignidad, el reconocimiento y la autonomía profesional.

El almacén nos permite ver cuán ilustrados y creyentes eran los miembros de este grupo mixto. En el metadiscurso también podemos ver cuán regionalistas eran. Su lucha por la existencia de la mutualidad y por la autonomía profesional resultaría entonces una consecuencia de ello. Es, bajo esa perspectiva, que yo considero esa obra como una declaración de principios. Unos años más tarde, la ideología de ese grupo mixto y el papel de “hombre-bisagra” que desempeño José Ignacio Rodríguez Alconedo se muestra en un documento escrito:

José Mariano Covarrubias por don José Ignacio Rodríguez Alconedo, apoderado general de farmacéuticos de Puebla y administrador de la botica de san Nicolás de aquella ciudad. Ante vuestra excelencia, como mejor proceda digo: Que mis partes ven proscriptos sus fueros y privilegios, abandonada su facultad y tratada con el mayor desprecio, sin embargo de que en ella estriba nada menos que la salud pública y bien común de los individuos que componen la sociedad. Proviene todo esto de haberse resentido el Real Tribunal del Protomedicato por haber solicitado mis partes una junta independiente para su honor y aprovechamiento, alcanzando con ella la ciencia e instrucción que los hiciese más útiles a la república y a sí mismos; porque no hay motivo, a la verdad, para que la farmacia, química, botánica y demás anexo a la facultad que ejercen mis partes, esté sujeto y dependiente del Real Tribunal del Protomedicato. Este concepto y el ejemplar que tenemos en España de haberse separado

una facultad de otra, inspiraron a mis partes sentimientos de racionalidad para salir de la servidumbre en que se les conceptúa por el Real tribunal del Protomedicato y médicos comisionados para aquella ciudad.¹⁹⁸

Estas pocas líneas dibujan mentalidades, posturas científicas y políticas, y agravios, más allá de cualquier supuesto.

El mundo iconográfico que se despliega en *El Almacén* es complejo y sutil, tanto desde el punto de vista formal como iconológico.¹⁹⁹ Podría ser casi una prueba de que *El Almacén* contiene un discurso complejo, de carácter ideológico, justamente el hecho de que si se mira como discurso descriptivo resulta, en una primera impresión, incomprensible y dislocado. Por contra, si lo vemos como varios discursos axiológicos en los que ideas, valores, creencias y mensajes van dirigidos al espectador como destinatario de esta multiplicidad de discursos, involucrándolo, haciéndolo partícipe o cómplice, moviéndolo a la acción o a la reflexión, tendremos que concluir que *El Almacén* es una producción ideológica y sus discursos son discursos de representación.²⁰⁰ El discurso ideológico de Rodríguez Alconedo –y lo que él era y representaba–, generó la iconografía que usó Zendejas para pintar *El almacén*. Una vez plasmado, el medio se convirtió en fin.

3.5 La intersección

Hagamos un resumen de las coordenadas hasta aquí trazadas con el fin de llegar a establecer el punto de intersección y, en consecuencia, establecer a qué género de pintura pertenece *El almacén*.

¹⁹⁸ AGN, Protomedicato, vol. 4, exp. 6, fs. 193-194, 26 de octubre de 1805.

¹⁹⁹ Uso los términos iconografía e iconología en la acepción que les da Panofsky, “Iconografía e...”, en *El significado de...*, *op. cit.*

²⁰⁰ Geoltrain y Schmidt, “Para una historia...”, en *Historia de las...*, *op. cit.*, pp. 136-137.

En el siglo XVIII, en la ciudad de Puebla, había la necesidad de crear un espacio propio donde se pudieran llevar a cabo las reuniones de trabajo de algunos miembros de la junta directiva de la Cofradía de san Nicolás Tolentino y las de un grupo de profesionistas –boticarios– con ideas de avanzada en el campo de su profesión, muy seguros de sí mismos, y que estaban decididos a enfrentar a una de las instituciones virreinales más poderosas y conservadoras de ese tiempo.

La Cofradía era prestigiada y de antaño se había ligado con los boticarios al ofrecer a sus cofrades medicinas como parte de los beneficios que obtenían por sus cuotas. Poseía un edificio donde se encontraba la botica de su propiedad y donde además habitaba su prosecretario que era, tanto administrador de la cofradía como el encargado de la botica.

En el edificio de la Cofradía había una sala de juntas. En ésta empezaron a tener lugar otro tipo de reuniones, aparte de las usuales de la propia Cofradía: de boticarios, y de éstos con algunos miembros directivos de la Cofradía.

Este espacio tenía que habilitarse de acuerdo con las normas del decoro, es decir, la habitación debía ser enteramente adecuada a las nuevas funciones que ahí se realizarían además de reflejar fielmente a quienes la usarían.

Para ese fin, se diseñó y se hizo un mueble integral, de madera, de techo a piso, especialmente pensado para crear ese espacio mediante la construcción de muros falsos y el recubrimiento de originales. Además, ese mueble tenía que cumplir con otros propósitos de tipo muy práctico como servir de alacena, librero, archivero, gabinete, guardarropa, pasadizo. Todo lo que ahí se guardara tenía que estar ordenado y encontrarse en lugares específicos y no se quería que estuviera a la vista de quien se encontrara en ese espacio. Por ello, se decidió poner puertas a todo el mueble.

Mas el fin no era sólo resolver un problema de espacio que además dispusiera del mobiliario adecuado: se requería que el conjunto tuviese el decoro que las circunstancias exigían. Ése era el fin último. Sólo la pintura con su nobleza podía alcanzar ese fin.

Lo que ahí se pintaría no sería cualquier cosa: tenía que plasmarse lo que pensaba y sentía aquél grupo de profesionistas y cofrades. Sus ideas y sus ideales, sus afanes y miedos, sus convicciones y secretos, sus retratos...

Esa pintura los reflejaría a ellos y a los porqués de la batalla que iban a iniciar, para no olvidar en tiempos aciagos, para no perder de vista los objetivos si la batalla se prolongaba. En ese momento, la pintura dejó de ser un medio para obtener el decoro buscado y se convirtió en un fin: ser el capital simbólico de ese grupo.

3.5.1 Un escenario de poder: el estrado corporativo

La lucha tantas veces mencionada se planeó y se construyó en la sala de juntas del edificio de la cofradía de san Nicolás Tolentino, el equivalente, en espacio doméstico, al salón de estrado de una residencia particular.

Ya vimos la connotación novohispana del “salón de estrado”. Ahora bien, estrado también tiene que ver con autoridad:” 3. La tarima cubierta con alfombra, sobre la qual se pone la silla ó trono Real.”²⁰¹ Y, en plural, con asuntos de jurisdicción: “Estrados: Las salas de los consejos y tribunales reales donde los consejeros y oidores asisten para oír las causas, juzgarlas y sentenciarlas.”²⁰²

En 1797, cofrades y boticarios poblanos estaban llenos de optimismo: sus colegas queretanos acababan de ganar lo que hoy llamaríamos un amparo en contra del Real Tribunal y a

²⁰¹ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*, reducido a un tomo para su más fácil uso, 3ª edición, Madrid, Viuda de Joaquín Ibarra, 1791, p. 407, s.v. “estrado”.

²⁰² Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*, reducido a un tomo para su más fácil uso, 2ª edición, Madrid, Joaquín Ibarra, 1783, p. 461, s.v. “estrados”.

favor de su demanda de tener jurisdicción sobre sus propias boticas.²⁰³ ¿Qué tanto más no podían esperar ellos, vecinos y profesionistas de la segunda ciudad más importante del virreinato de la Nueva España?

Es, creo yo, este ambiente de optimismo, de confianza en sí mismos, lo que llevó a José Ignacio Rodríguez Alconedo a modificar la sala de juntas y a encargar *El almacén*. El salón que iba a ver nacer una asociación corporativa, en un sentido moderno, el salón donde se iban a tratar asuntos legales, de jurisdicción, de principios, donde se iba a escuchar y a condenar o ensalzar las causas de unos y otros, donde se iba a dar o quitar autoridad, tenía que hacer ver a sus miembros, de manera ostensible, sus orígenes, sus creencias, sus principios, esto es, su ideología. *El almacén* se mandó pintar para ser espejo del ahora, memoria del pasado y precepto del futuro. Con y por *decoro, decoraron* ese salón con el fin de simbolizar la conciencia de sí mismos, la seguridad que como grupo se daban, la manifestación ostensible de quiénes eran y cuánto valían. El capital que ostentaban de esa manera era un capital simbólico. El espacio donde se reunían en la calle de Miradores 8 había sido adecuado con decoro para reflejar su nueva mentalidad y satisfacer sus necesidades corporativas, no contemplativas. Era un espacio privado, no íntimo. Era un espacio corporativo, no individual. No era precisamente un *studiolo*: era un salón de estrado. Cuando lo mandaron pintar, sentían que tenían poder real, porque estaban convencidos de la razón y justeza de su lucha. El teatro donde actuaban ese poder, como las actuaciones judiciales, no teatrales, era *su* salón de estrado, un estrado corporativo. Y *El almacén*, algo programático: su guión y memoria.

3.5.2 Caracterización del género

He llegado al final de este capítulo, momento de caracterizar el género de “pintura de estrado corporativo” al que, en mi opinión, pertenece *El almacén*:

²⁰³ Véase apartado 2.1.1.

- pintura de gran formato, cualesquiera que sean los materiales o técnicas empleados: fresco, temple, óleo, encáustica, acrílico, etc.;
- destinada a cubrir los muros de la sala donde tiene su sede una autoridad colegiada;
- que plasma la ideología de esa autoridad;
- con recursos iconográficos susceptibles de varias lecturas: pública, privada e íntima (o “iniciada”).

A este género pertenecerían, según mi modesta opinión, las grandes telas de la sacristía de la catedral de México pintadas por Juan Correa y Cristóbal de Villalpando y, probablemente, también los murales (óleo sobre tela y tabla) de la hacienda de Huambutío, aún cuando en este caso, para determinarlo, haría falta un trabajo más detallado que el referido en la bibliografía.

En el caso de las obras hechas para las sacristías de las catedrales de Puebla y México, los trabajos realizados por Elena Estrada de Gerlero²⁰⁴ y Nelly Sigaut²⁰⁵ muestran con claridad que, para poder entender la complejidad de esas obras de grandes dimensiones, ubicadas en recintos donde actúa una corporación, se requiere seguir, a profundidad, dos líneas de investigación. Una –referida a todos los aspectos iconográficos– que detecte, explique y sustente los varios contenidos simbólicos de las representaciones, como lo hace Estrada de Gerlero. Y otra –referida al contexto– que estudie los factores históricos, políticos, sociales y económicos a fin de esclarecer, tanto las razones que dieron origen al encargo de esas obras, como la ideología

²⁰⁴ Elena Estrada de Gerlero, “Sacristía”, en *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología y Fomento Cultural Banamex, 1986, pp. 377-409.

²⁰⁵ Nelly Sigaut, “El conflicto clero regular-secular y la iconografía triunfalista”, en *Iconología y sociedad. Arte colonial Hispanoamericano*, XLIV Congreso Internacional de Americanistas, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1987, pp. 109-123, p. 123.

subyacente en ellas, línea seguida por Sigaut. Un análisis formal de obras semejantes, si bien imprescindible en cualquier caso, deja grandes interrogantes cuando se presenta aislado.²⁰⁶

Así pues, para el estudio del género que propongo tendremos por necesidad que plantear una intersección metodológica derivada de la aplicación de los postulados de Gombrich y los de Baxandall: discernir el “propósito predominante” de la obra²⁰⁷ y hacer el análisis inferencial de la misma en el cual “descripción y explicación se entrelazan”.²⁰⁸ Eso es lo que he hecho en esta tesis.

²⁰⁶ Cfr. Clara Bargellini, “Sacristía de la catedral de México”, en *Cristóbal de Villalpando...*, *op. cit.*, pp. 202-211. La autora considera que en relación con los lienzos de Juan Correa y los de Cristóbal de Villalpando pintados para la catedral de México, “no necesariamente debemos suponer la existencia de un programa unitario, ideado íntegro desde un principio.”, p. 211.

²⁰⁷ Gombrich, *The Uses of Images...*, *op. cit.*, p. 14.

²⁰⁸ Baxandall, *Modelos...*, *op. cit.*, pp. 49-50.

4. LA AUTORÍA

4. LA AUTORÍA

4.1 El pintor

4.1.1 Datos y anécdotas

4.1.2 Creaciones, atribuciones y dubitaciones

4.1.3 Tradición

4.1.4 Aprendizaje y estilo

4.1.5 Fortuna crítica

4.2 El ideólogo

4.2.1 El científico

4.2.2 El boticario

4.2.3 El hermano

4.2.4 El ilustrado

4.2.5 Genio y figura

4.1 El pintor

4.1.1 Datos y anécdotas

La biografía y reseña crítica de la obra de Zendejas pueden visualizarse como una construcción piramidal a la inversa.¹ Inicia con la que Manuel Payno² escribió basándose en los apuntes biográficos que le proporcionó José Manzo, alumno de Zendejas según afirmación de Toussaint.³ Sobre esta biografía se han construido las demás.⁴ En ellas se mezclan datos –a lgunos sin sustento documental–, anécdotas de la tradición oral, juicios de valor de los autores sobre la pintura de la época virreinal, en general, y del período al que corresponde la obra de Zendejas, en particular.

Así como Miguel Zerón Zapata estableció –probablemente sin desearlo– el modelo a seguir para las historias de Puebla escritas en los dos siglos posteriores, así Payno lo hizo para las biografías del pintor. En ambos casos, los autores se mostraron orgullosos de su materia de estudio. Edificios, sucesos, obras de arte, personajes, anécdotas... todo el contexto que les daba a ellos identidad les pareció importante y digno de ser dado a conocer. Al leer sus textos, se trasluce la intención de obtener el reconocimiento ajeno, incluso la admiración de sus lectores

¹ La falta de documentos ha propiciado esta situación.

² Véase: Payno, “Pintores Célebres...”, en *El Albúm...*, *op. cit.*, pp. 224-227.

³ Toussaint, *Pintura...*, *op. cit.*, p. 184.

⁴ Hammeken y Mexia, “Miguel Jerónimo...”, en *Hombres ilustres...*, *op. cit.*, pp. 35-57; Olivares, *Albúm...*, *op. cit.*, pp. 97-98; Sosa, *Biografías...*, *op. cit.*, pp. 661-662; Revilla, *El Arte...*, *op. cit.*, p. 152; Pérez de Salazar, *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 49-51; Toussaint, *Pintura...*, *op. cit.*, pp. 184-185; De la Maza, *Obras...*, *op. cit.*, pp. 513-542; Marcus Burke, *Pintura y Escultura en Nueva España, El Barroco*, presentación de Virginia Armella de Aspe, Italia, Grupo Azabache y Leonardo-De Luca Editori, s.r.l., (Colección Arte Novohispano, tomo 5), 1992, p. 174. Burke fundamenta su interpretación en Toussaint, *Pintura...*, *op. cit.*, y edición de 1982, pp. 184-185 y notas, pp. 270-271; Fernando Rodríguez-Miaja, “Miguel Jerónimo Zendejas (ca. 1723-1875 [sic])” en *Dedicación del templo de Molcajac con motivo de su reedificación el 21 de febrero de 1786*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, s/f., p. 16; Joaquín Márquez Montiel, S. J., *Hombres Célebres de Puebla. Por Nacimiento*, México, Editorial Jus, tomo I, 1952, pp. 140-144; José Manzo, *La catedral de Puebla*. Descripción artística de don José Manzo publicada en “El liceo mexicano” en el año de 1804, Puebla, Talleres de Imprenta El Escritorio, 1911, pp. 28-29, 40-41; José Luis Bello y Gustavo Ariza, *Pinturas poblanas (siglos XVII-XIX)*, México, Editorial Atlante, 1943, p. 52, Elisa Vargas Lugo (*et al*), *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España, siglos XVI al XVIII*, México, Fomento Cultural Banamex, A.C.-Instituto de Investigaciones Estéticas/Dirección General de Asuntos del Personal Académico-UNAM, 2005, p. 501.

hacia la materia a historiar. La Puebla de Zerón Zapata, a finales del siglo XVII, era una ciudad altiva que le disputaba a la de México su categoría como el centro de poder y cultura más importante del virreinato. El orgullo de lo propio envuelve al texto del historiador. El México de Payno, en cambio, era un país desgarrado, en búsqueda de valores en qué anclar una identidad elusiva y en qué fundar la esperanza a partir de un presente atemorizante e incierto. Frente a las miserias nacionales de todo tipo, el novelista e historiador presenta a sus personajes y biografiados como mexicanos talentosos, cultivados, creativos, trabajadores, honrados; por algo este liberal moderado fue funcionario público, diputado, senador y representante de su país en el extranjero. Quizá por lo hasta aquí dicho, ambas obras resultaron fundacionales para la historiografía sobre los tópicos que menciono.

Payno incluyó, en su reseña biográfica, una reproducción de la litografía de un retrato a lápiz de Zendejas hecho por Julián Ordóñez, “único de sus discípulos que vive, según tengo entendido.”⁵ Por lo que hace a la investigación documental, Pérez de Salazar y Haro⁶ localizó varios documentos en el archivo del Sagrario de la catedral de Puebla, entre otros acervos. Hasta la fecha, no ha sido posible encontrar el acta de nacimiento del propio Miguel Jerónimo; de hecho, es muy conspicua la falta de documentación relacionada con él. Por ello, a partir de esos pocos documentos y con información proveniente de otras fuentes, intentaré hacer un perfil biográfico, digamos que provisional, en tanto no dispongamos de pruebas confiables.

El muy longevo pintor nació en 1724.⁷ Yo supongo que fue en la ciudad de Puebla, a partir de algunas deducciones que en seguida haré. Su padre,⁸ Lorenzo Zendejas, español, vecino

⁵ Payno, “Pintores Célebres...”, en *El Álbum...*, *op. cit.*, p. 226.

⁶ El investigador transcribe el acta de defunción tanto del padre como del propio Zendejas así como la de matrimonio de un homónimo del pintor: Pérez de Salazar, “Algunos datos...”, en *Mémoires...*, *op. cit.*, pp. 217-302 y láminas LV-LXXI; Pérez de Salazar, *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 49-52 y 178-179.

⁷ La mayoría de quienes han escrito sobre Zendejas dan 1724 como año de su nacimiento aunque ninguno proporciona la fuente en que basó esa información: Olivares, *Álbum...*, *op. cit.*, p. 149, nota 198; Márquez, *Hombres célebres...*, *op. cit.*, p. 141. En Cordero y Torres, *Diccionario...*, *op. cit.*, p. 715, hay un evidente error, tanto de imprenta como de edición: “Zendejas, Miguel Jerónimo. Pintor. Originario de la ciudad de Puebla. Nació el año de 1629 [sic], pues según declaraciones suyas el 10 de ordinario de segundo voto [sic], tenía 34 años de

de esa ciudad, hizo, en sus mocedades, un viaje importante. Fue a Roma en calidad de joven ayuda del jesuita Juan Antonio Oviedo, hecho que a decir de Payno “está averiguado”. Tan averiguado estaba que las coincidencias habidas entre los historiadores sobre el hecho de que el joven Lorenzo estuvo en presencia y fue bendecido por el mismísimo Papa Clemente XI han de haber tenido la misma fuente: la biografía que escribió sobre ese ilustre jesuita otro igualmente connotado miembro de la Compañía, el padre Francisco Javier Lazcano, y que fue publicada en 1760.⁹ Antes de regresar a Puebla el joven Lorenzo, “de Italia se le ocurrió traer –y luego encargar– grabados, artístico material que agregó a su tienda”.¹⁰ Quienes esto escriben¹¹ no han podido dejar de especular sobre ello y el que ese entorno paterno hubiese sido propicio para la estimulación visual y creativa del futuro pintor. A este respecto, dos aspectos me parecen interesantes de resaltar. El primero es la personalidad del jesuita Oviedo y su cercanía con la familia Zendejas; el segundo es, en efecto, la tienda en la que se vendían estampas, amén de otros productos.¹²

edad y su ocupación de pintor.” Además del evidente error en el año, el texto resulta incomprensible. Rodríguez Miaja difiere de la mayoría de los autores en lo que al año nacimiento de Zendejas se refiere ya que escribe: “Se desconoce la fecha y el lugar de su nacimiento, pero se cree que pudo ser alrededor de 1723 en la ciudad de Puebla, o bien en Acatzingo [...]”. No proporciona fuente alguna.

⁸ Acta de defunción fechada en el año de 1731, correspondiente a Lorenzo Zendejas. Pérez de Salazar supone que se trata del padre del pintor, lo que a mí me parece acertado: Pérez de Salazar, *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, p. 178.

⁹ Biblioteca Nacional, Fondo Reservado, Francisco Javier Lazcano, *Vida exemplar, y virtudes heroicas del venerable padre Juan Antonio de Oviedo, de la Compañía de Jesús/ escrita por el Padre Francisco Xavier Lazcano, de la misma Compañía/ en México en la Imprenta del Real y Mas/ Antiguo Colegio de S. Ildefonso, 1760.*

¹⁰ De la Maza, *Obras...*, *op. cit.*, p. 517.

¹¹ Pérez de Salazar, *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 50-51; Rodríguez-Miaja, “Miguel Jerónimo...”, en *Dedicación del...*, *op. cit.*, p. 15; Márquez, *Hombres Célebres...*, *op. cit.*, p. 140-144.

¹² Agradezco a Montserrat Galí la observación de que en Puebla no hubo, en el periodo que abarca esta tesis, una “estampería” registrada como tal.

Juan Antonio Oviedo fue nombrado rector del Colegio de san Ildefonso de Puebla en abril de 1711¹³. Era ya un importante personaje dentro de la Compañía.¹⁴ Su biógrafo relata que en ese cargo:

Esmerábase singularmente el Padre Oviedo en todos los oficios de una amorosa Madre para nuestros jóvenes Artistas. Recibíalos con increíble agrado. Procuraba que no les faltase nada de aquellas cosillas de que necesitaban. Los agasajaba con regalillos de dulces, bizcochos, fruta, chocolate y estampas.¹⁵

Cuando el padre Oviedo partió rumbo a Madrid el 24 de mayo de 1716, lo hizo en calidad de procurador de la Compañía. Al salir de España hacia Roma, en 1717, se hizo acompañar por un “hermano compañero y el Mozo”:

Era éste mexicano y se llamaba Lorenzo [...] acompañó al Padre por todo su dilatado viaje con extraordinaria fidelidad, cuidado y desvelo. Hizo el Padre Oviedo que le acompañase a la audiencia secreta que logró de su Santidad. Agradó mucho al señor Clemente [XI] la presencia de el Neófito, y al llegar a besarle el pie, le puso las manos en la cabeza con desusada ternura y agasajo, y le preguntó si se hacía mejor fiesta a San Ignacio en su tierra que la que se había solemnizado el día antes en el Jesu de Roma? Quedó Lorenzo gozossísimo [*sic*], y vuelto ya a este Reino,

¹³ Lazcano, *Vida exemplar...*, *op. cit.*, p. 83.

¹⁴ Nació en Bogotá en 1670 y murió en México el 2 de abril de 1757. Vivió en Lima, y se formó en Guatemala donde se doctoró en teología. Vistió la sotana jesuita en el seminario de Tepetzotlán en 1690. Llegó a ser rector de los colegios de Guatemala, Puebla, de san Ildefonso y de san Pedro y san Pablo en la ciudad de México. Fue secretario de la provincia eclesiástica de la Nueva España y procurador de ella ante las cortes de Madrid y Roma; fundador de la Compañía en León y Guanajuato y autor de 24 libros publicados además de numerosos escritos. Fungió como consultor de autoridades civiles y religiosas. Información tomada de Antonio Rubial García, “Introducción” en Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco Mariano*, México, Conaculta, 1995, p. 19 y de www.gilberto.bodu.net/web/sf_f2.htm, consulta efectuada el 6 de enero de 2007.

¹⁵ Lazcano, *Vida exemplar...*, *op. cit.*, pp. 85-86. Por artistas habrá que entender a los seminaristas dedicados al estudio de las artes liberales.

contaba muchas veces en la Puebla de los Angeles este caso, gloriándose mucho de él.¹⁶

Regresaron en agosto de 1719. A partir de entonces y hasta 1722 fue el padre Oviedo rector del Colegio del Espíritu Santo en Puebla, distinguiéndose por su ser caritativo con ancianos, enfermos y confesor de niños.¹⁷ Años más tarde, en 1755, el padre Oviedo editaría como coautor el *Zodiaco mariano*, “exaltación de la grandeza del territorio novohispano, una muestra del criollismo barroco,”¹⁸ obra iniciada por el padre Francisco de Florencia quien junto con otros sacerdotes trajeron imágenes de Europa. No es remoto que el padre Oviedo, él mismo, hubiese sido el promotor del interés del joven Lorenzo por las estampas. “Uno de los capítulo más interesantes e inexplorados de la presencia del arte europeo en América atañe a la responsabilidad de los procuradores jesuitas en su importación”.¹⁹

Por lo anterior, me parece lógico deducir que a su regreso, y una vez casado con Lorenza [Fernández] Palomino y Tapia, el joven bendecido por el Papa seguiría gozando de la protección de ese alguien que no era cualquier sacerdote, ni cualquier jesuita, sino uno muy destacado, baluarte de los intelectuales criollos, además de longevo, para beneficio de la familia Zendejas.²⁰

Sabemos, por los documentos que encontró Pérez de Salazar, que Lorenzo padre muere en 1731: si en 1717 era un jovencillo, ciertamente no llegó a viejo. Y si fue soltero al viaje –lo que es muy probable– quiere decir que cuando regresó, después de tres años de ausencia, más que agregar un nuevo giro comercial en un negocio ya establecido, abrió uno en el que entre otras

¹⁶ *Ibid.*, p. 113.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 168-173.

¹⁸ Rubial, “Introducción”, en *Zodiaco mariano*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁹ Luisa Elena Alcalá (*et al*), *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*, Madrid, El Viso, 2002, p. 26. Una de las críticas más frecuentes a la Compañía se originaba en los múltiples encargos que llevaban y traían los procuradores jesuitas cada vez que iban a Roma, vía España, a reunirse con el General de la Orden. Además de los encargos, entre los asuntos que iban a tratar en esos viajes estaba la compra de materiales y provisiones para sus misiones que, por serlo, estaban exentos del pago de impuestos de aduana: *ibid.*, p. 21.

²⁰ Pérez de Salazar escribe: “[...] por su discípulo don Julián Ordóñez, nos dice que fue el padre de nuestro pintor don Lorenzo Zendejas, persona muy adicta a los padres jesuitas”. Véase Pérez de Salazar, *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, p. 50.

cosas vendía estampas. De ahí que deduzca yo que en la ciudad se casó y nacieron sus hijos. Al morir, dejó a una viuda con por los menos dos, si no es que más pequeñuelos qué mantener y sacar adelante: Ignacio, de más o menos 11 años, Miguel Jerónimo, de 8, y probablemente un tercer hijo, Antonio, de quien no puedo aventurar la edad. En esas circunstancias, la tienda pudo ser un negocio conveniente para doña Lorenza si además contaba con la simpatía benevolente de un importante jesuita. Pero a lo mejor no era suficiente como para obtener los recursos necesarios y pagar los estudios de su hijo mayor, Ignacio, que cuando se casa en 1739 declara ser tejedor. Por ser el primero, con seguridad fue él sobre quien recayó la obligación de ayudar a la madre: a los once años, cuando quedó huérfano, ya podía ser admitido como aprendiz en algún obrador textil. En cambio, a los ocho o nueve años, Miguel Jerónimo era demasiado pequeño para ello. No así para ayudar a su madre en el despacho de la tienda y tener el estímulo visual de las estampas que habría despertado su vocación. Es por estas circunstancias por las que pienso que fue hasta después de varios años, ya en la pubertad y no antes, cuando entró como aprendiz al obrador de Pablo José Talavera. El aprendizaje de las primeras letras pudo hacerlo en la escuela parroquial o conventual mientras ayudaba a su mamá. Una vez concluida la que hoy llamaríamos enseñanza básica, hubiera podido continuar sus estudios en el colegio jesuita del Espíritu Santo. Si no lo hizo fue, me atrevo a suponer, porque ya había mostrado sus inclinaciones y aptitudes hacia la pintura y porque los contactos de la familia le ayudaron a definir dónde estudiar. Volveré a ello un poco más adelante.

En el siglo XVIII, en Puebla, una tienda en la que entre otras cosas se vendían estampas era un lugar de cierta importancia. Si esculturas y pinturas en lugares públicos desempeñaban, amén de otras funciones, la de ser objetos de devoción colectiva, las estampas, en cambio, tenían “un uso íntimo y una función protectora personal.”²¹ Se les llegaba a atribuir cualidades milagrosas,

²¹ Miguel Morán Turina y Javier Portús Pérez, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Ediciones Istmo, 1997, p. 258.

incluso, y hasta se les portaba como escapularios. Además de escenas de la vida de Cristo y de los santos, e imágenes de la Virgen en sus múltiples advocaciones, las estampas podían reproducir cuadros famosos, informar de hechos notables, recordar algún suceso memorable, enseñar a leer y hasta difundir imágenes “deshonestas”.²² Hoy en día nos resulta difícil comprender la importancia que tuvieron las estampas en sociedades anteriores a la nuestra. Pero al ocuparnos de algún momento de ese pasado, irremisiblemente nos topamos con el mundo estampado.²³ Hay cuadros en iglesias poblanas en los que están representadas estampas clavadas en los muros de celdas para dar idea de la pobreza y espíritu piadoso de sus ocupantes, como el que pintó Zendejas en 1774 para el templo de san Juan de Dios.

²² José Luis Rodríguez Alconedo, orfebre y pintor, hermano de José Ignacio, tuvo que enfrentar un juicio inquisitorial por tener en su poder un libro con estampas, diez de ellas consideradas “muy torpes, tanto por su desnudez como por los infames hechos de las fábulas que se presentan en los temas más lascivos.” Véase, De la Maza, “Las estampas de Alconedo”, en *Obras...*, *op. cit.*, p. 318.

²³ En esta tesis, he recurrido a siete imágenes impresas de la época. De una de ellas, la reproducción de un grabado de J.J. Cochin, escribiré en detalle en el próximo capítulo. De las seis restantes, tres reproducen, en grabado, dibujos de Zendejas: una pira funeraria y el interior de la biblioteca palafoxiana: véase en este capítulo ilustraciones 4.008 y 4.062 Por su contenido, es probable que su distribución estuviese destinada a personas letradas o con intereses artísticos. No así las otras dos que, por sus características, han de haber tenido una difusión amplia. Me refiero a la que José Ignacio Rodríguez Alconedo mandó hacer en 1791 para la Cofradía de san Nicolás Tolentino y que reproduce un cuadro devocional-conmemorativo y la *Cartilla* para enseñar a leer que dibujó Zendejas. Véase en el presente capítulo el apartado 4.1.5, ilustración 4.061 respectivamente.



II. 4.001 *Visión de san Bernardo*. Iglesia de san Juan de Dios. Puebla, Pue.²⁴

Vemos a san Bernardo, de hinojos frente a un Cristo que le revela algo ignoto, según le ha pedido el santo: el enorme daño infringido a su cuerpo por la flagelación al grado de descarnar sus vértebras. Tal es el dolor que los ángeles niños le ayudan a ese pobre despojo humano a cargar la cruz. Se observa, arriba de la escribanía, propia del hombre de letras, la estampa de un Cristo crucificado, adecuada a la celda de uno de los fundadores de la orden cisterciense, quizá la más estricta en la observancia de la austeridad y la oración contemplativa. Enfatizar la religiosidad devota y pobreza material del santo es lo que nos comunica Zendejas mediante ese pequeño detalle plástico, traído de su pasado de niño ayudante de una estampería.

Las estampas se divulgaron mediante la compra directa o el regalo. Nos dice Antonio Rubial en la introducción al *Zodiaco mariano*: “No había casa que no poseyera un altar familiar donde varios cirios se consumían ante las estampas, alguna de ellas compradas, otras regaladas

²⁴ Foto: Lucero Enríquez. El apellido del autor en la firma de esta obra no inicia con el característico trazo de la “Z” sino con una S. Es probable que sea fruto de un repinte. En mi opinión, esta obra estaría sujeta a estudio de atribución.

por los comerciantes como ‘pilón’”.²⁵ En ambos casos, era en la tienda donde se adquirían, no sólo para la devoción sino para la transmisión de ideas, conocimientos e información, en tanto que la mayoría de la población era iletrada. Pero también para el disfrute o la emulación: quienes no podían comprar un cuadro adquirirían una estampa. De ahí que la clientela de la tienda de los Zendejas debió abarcar todos los estratos sociales. El pequeño Miguel Jerónimo tuvo, pues, oportunidad para observar una amplia gama de imágenes y también de personas a lo largo de su infancia: los retratos de sus obras y la inclusión en ellas de tipos muy bien caracterizados de la variada sociedad novohispana nos hablan de un observador perspicaz, familiarizado con sus integrantes: nobles, plebeyos, blancos, mestizos, castas, comerciantes, artesanos... tal y como nos los presenta en *El almacén*: en el que he llamado “mosaico social” están representados, como artesanos de las artes mecánicas, un comerciante al parecer oriental y un europeo, ricamente ataviado, en plena interacción con el primero complementan el conjunto un talabartero, un vidriero y un platero mostrando el producto de su trabajo.²⁶

Otro aspecto en su obra que se relaciona con las estampas y que comparte con los pintores novohispanos de su época es el uso de filacterias, cartelas y hasta emblemas cuando habían caído totalmente en desuso en la pintura de tradición europea del siglo XVIII. Zendejas empleó los tres recursos en la obra objeto de esta tesis. El hecho nos habla de un componente fuerte en la tradición novohispana que se explica entre otros factores, creo yo, por el uso con fines didácticos de estampas en las que las imágenes se vinculan con textos, práctica que no cesó desde la llegada de los primeros franciscanos y los primeros catecismos evangelizadores impresos en la Nueva España. A continuación, vemos el emblema y la filacteria de *El almacén* y un detalle del *Patrocinio de san José*.

²⁵ Rubial, “Introducción”, en *Zodiaco mariano*, *op. cit.*, p. 25.

²⁶ Véase ilustración ...



II.4.002 *El almacén*. Detalle. Texto emblema²⁷ II.



4. 003 *El almacén*. Detalle. Filacteria²⁸

Sobre el mensaje y los recursos plásticos empleados en el emblema y la filacteria abundaré en el capítulo 5. Baste por el momento mencionar que los textos contienen, en resumen, el significado esencial de los discursos representados en las imágenes de la obra completa: por un lado, el lema: *ARS CUM NATURA AD SALUTEM CONSPIRANS*, “El arte conspira con la naturaleza para la salud”, inscrito en el remate del arco; por otro, el de la filacteria que hace flotar el arcángel san Rafael: *Corpus creavit Medicina de Terra (...) prudens non aborrevit eam*, “El cuerpo [sic] crió los medicamentos de la tierra”. Los dos textos sintetizan el meollo del gran conflicto entre los boticarios y el Real Tribunal del Protomedicato: medicinas/medicina, curación, salud, competencias profesionales, legitimidad...

²⁷ IIE-LDOA. Foto: Eumelia Hernández.

²⁸ *Idem*.



Il. 4.004 *Patrocinio de san José*. Detalle. Textos²⁹

Las palabras que el pintor hace salir de boca de los jefes eclesiásticos representados en el *Patrocinio de san José*, corresponden al himno del Oficio de laudes de la fiesta solemne con que se conmemora al patriarca esposo de la Virgen, uno de los patronos de Puebla. Vemos en las vírgulas arcaizantes que cada personaje “canta” un verso o un fragmento del mismo. De la imagen del papa Clemente XIV, por ejemplo, sale el inicio del verso: *Caelitum, Joseph, decus*: “Gloria del cielo, José”.³⁰

Ahora bien, mi supuesto de que el padre Oviedo apoyó a la familia Zendejas en forma directa o a través de terceros en lo que se refiere a la estampería se refuerza porque:

[...] la Compañía de Jesús [fue] una orden que siempre se mostró muy amiga de utilizar los recursos plásticos con fines pedagógicos. Prueba de ello es el impulso que dieron a la literatura emblemática y la promoción

²⁹ Eduardo Merlo Juárez (*et al*), *La basílica catedral de la Puebla de los Ángeles*, Lorena de Ma Leal Ávila (ed.), Puebla, Litografía Alai, 1991, p. 210.

³⁰ *Liber usualis Misae et Officii pro Dominicis et Festis Cum Cantu Gregoriano*. Ex editione vaticana adamussim, Belgium, Typis Societatis S. Joannis Evangelistae, 1936, p. 1438; Libro de horas. Edición Bilingüe. Abadías Benedictinas, Burgos, Ediciones Aldecoa, 1958, p. 546. Detrás del Papa Clemente XIV y del rey Carlos III vemos al obispo Lorenzana y el virrey De Bucareli, respectivamente. Agradezco a Gabriela Sánchez Reyes y a Isis Zempoalteca Chávez su colaboración para identificar a los personajes representados.

que hicieron de libros en los que [...] existía una voluntad manifiesta de integrar texto e imagen.³¹

Los jesuitas no sólo tuvieron un sentido práctico para el uso didáctico de las imágenes. Conscientes “de la relación entre calidad y eficacia didáctica y devocional”,³² en todo tiempo hicieron gala de conocimientos artísticos y supieron encargarse, adquirir, enviar, en fin, establecer una verdadera circulación de obras de arte, libros de imágenes y estampas de lo mejor de ambos continentes. No escatimaron recursos para ello. Además, siempre estuvieron informados de quiénes eran los mejores artistas del momento en las localidades donde residían.³³ Es en este punto donde el apoyo originalmente brindado a la familia Zendejas parece haber rebasado el propósito inicial. Creo haber encontrado algunos indicadores que me permiten deducir que ese patrocinio jesuita se extendió y repercutió en la formación y profesionalización de Miguel Jerónimo Zendejas. Veamos:

En vida de Lorenzo, por las razones anteriormente expuestas, es altamente probable que no faltaran jesuitas poblanos o con relaciones en Puebla que fueran a Europa y regresaran con encargos y nuevo material para surtir la tienda. En consecuencia, su viuda habría heredado un negocio establecido, con una clientela lograda a lo largo de diez u once años de ser atendida y con los contactos pertinentes para continuar en el negocio. Todo junto era un capital modesto pero nada despreciable. El joven Zendejas había llegado a la edad de iniciar su educación secundaria, en la que destacaron siempre los jesuitas. Era un púber de entre 13 y 15 años. Aún vivía el padre Oviedo. Pienso que con relativa facilidad hubiera podido ingresar al colegio del Espíritu Santo si alguno de los jesuitas benevolentes no hubiese visto en él capacidades

³¹ Morán y Portús, *El arte...*, *op. cit.*, p. 265.

³² Alcalá, *Fundaciones...*, *op. cit.*, p. 28.

³³ No es casual, a mi entender, el que dos años después de que Zendejas diseñara una pira funeraria para un obispo de Puebla, hiciese lo propio para un obispo de Guatemala; ambos diseños fueron reproducidos como estampas en los túmulos literarios correspondientes e impresos en los colegios jesuitas de Puebla y México, respectivamente. Véase: *Juegos de ingenio...*, *op. cit.*, pp. 286, 407.

especiales; educadores desde su fundación, los miembros de esa orden han mostrado tener a lo largo de los años una capacidad especial para detectar a los jóvenes talentosos. Más difícil, aunque no imposible, es que hubiese sido algún cliente de la estampería con visión e influencias quien proveyese al joven con una guía pertinente en el momento oportuno. ¿Con quién llevar a ese muchacho con cualidades especiales, sino con un maestro reconocido?

“Su padre lo puso bajo la dirección de Pablo Talavera. Fue oficial de José Mayón [*sic*], Gregorio Lara, Priego [*sic*] y otros pintores célebres de la época.”³⁴ También sobre esto hay coincidencias aun cuando existen pequeñas divergencias en los nombres: José Joaquín Magón – en lugar de José Mayón– Gregorio Lara y José de Priego, entre otras.³⁵ Con respecto a este último, Toussaint –y De la Maza que se basa en él– razona que pudo haber sido no sólo maestro de Zendejas sino también su suegro, en caso de que Gregorio Lara Priego y José de Priego fueran una misma persona y dado que éste “figura entre los maestros de Miguel Jerónimo Zendejas y el hecho de que la mujer de éste se llamara Brígida Pliego, que valía tanto como Priego.”³⁶

³⁴ Payno, “Pintores Célebres”, en *El Albúm...*, *op. cit.*, p. 226. Si el acta de defunción encontrada por Pérez de Salazar es, efectivamente, la del padre de Zendejas y si éste nació en 1723 o 1724, parece poco probable que su padre lo hubiera puesto en manos de Talavera cuando sólo tenía siete años de edad. Puede ser que su madre, viuda, sí lo hiciera años más tarde. Sin documentación, es muy arriesgado hacer este tipo de aseveraciones contundentes. Véase el apéndice con transcripciones de documentos en Pérez de Salazar, *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 178-179. En este apéndice, creo que hay un error al atribuir a “un hermano” de Lorenzo Zendejas –hijo de Miguel Jerónimo– un acta de matrimonio, de 1739, del “mestizo” Ignacio Zendejas; en todo caso se trataría de un tío de Lorenzo y hermano de Miguel Jerónimo, como lo he supuesto en el texto. Otra acta de matrimonio que ahí se consigna, del año 1781, es la de un homónimo del pintor, Miguel Jerónimo Zendejas; muy probablemente se trate de un sobrino de éste, quien fue primer galán, actor y empresario arrendador, en 1809, del Antiguo Coliseo o Corral de Comedias de la ciudad de Puebla: Eduardo Gómez Haro, *Historia del Teatro Principal*. Antiguo Coliseo o Corral de Comedias desde los primeros pasos para construirlo (1613), hasta su destrucción (1902), Puebla, Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Puebla, 1999, pp. 45-47. Para ese teatro, Zendejas pintó el plafón y el arco del proscenio: De la Maza, *Obras...*, *op. cit.*, p. 519, Toussaint, *Pintura...*, *op. cit.*, p. 185, Gómez Haro, *Historia del teatro...*, *op. cit.*, p. 87.

³⁵ Márquez, *Hombres Célebres...*, *op. cit.*, pp. 140-141, Toussaint, *Pintura...*, *op. cit.*, p. 184, De la Maza, *Obras...*, *op. cit.*, p. 517.

³⁶ Toussaint, *Pintura...*, *op. cit.*, p. 194. La información que proporciona Rodríguez-Miaja en lo que a Priego se refiere concuerda con la de Toussaint ya que afirma que Zendejas “fue aprendiz de Pablo Talavera y después oficial de Joaquín Magón, Gregorio Lara y José de Priego, acaso su suegro.” Véase: Rodríguez-Miaja, “Miguel Jerónimo...”, en *Dedicación del...*, *op. cit.*, p. 15. Al igual que Toussaint, no proporciona referencia documental. Un texto idéntico al de Rodríguez-Miaja –salvo un par de palabras– se incluye como biografía de Miguel Jerónimo Zendejas en Elisa VargasLugo (*et al*), *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España. Siglos XVI al XVIII*, México, Fondo Cultural Banamex, Instituto de Investigaciones Estéticas/Dirección General de Asuntos del Personal Académico-UNAM, 2005, p. 501. Rogelio Ruiz Gomar me hizo notar que, contra mi sorpresa, sí era posible que un pintor novohispano tuviera tantos maestros en sus años de aprendizaje.

Como deduce Toussaint, es muy posible que su suegro haya sido Priego (o Pliego) el pintor, de quien casi nada se sabe, pero no necesariamente que haya sido su maestro.³⁷ Más allá de la duda, las obras prueban que fue alumno de José Joaquín Magón. Sin embargo, si estuvo con Pablo José Talavera en calidad de aprendiz o no, es algo que me gustaría poder acreditar en el futuro más allá de lo que refieren las fuentes. Hay sin embargo un factor que me induce a pensar que así fue y es el papel de pintores “consagrados” que desempeñaron, primero Talavera, después Magón y por último el propio Zendejas. Parecen haber sido, en su respectiva generación, una especie de decanos de los pintores en Puebla, por así decirlo. Como bien lo define Paula Mues en relación con José de Ibarra, cada uno de ellos fue en su tiempo un “dirigente teórico y guardián de la memoria de los artífices del pincel.”³⁸ Eso habían sido, en la ciudad de México, Miguel Cabrera, José de Ibarra para la generación anterior a la de Cabrera y Juan Rodríguez Juárez para la generación anterior a la de Ibarra.

En ese orden de ideas, el obispo o el cabildo de una catedral novohispana contrataba obra con el pintor más destacado del momento.³⁹ Era una distinción, significaba su consagración y

³⁷ “Era frecuente que los pintores casaran con las hijas de sus ‘maestros’”: observación que agradezco a Rogelio Ruiz Gomar.

³⁸ Paula Mues Orts, *El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, (Colección Estudios en torno al Arte, núm. 1), 2006, p. 79.

³⁹ Las sacristías catedralicias tenían una gran importancia simbólica, además de funcional. (Véanse: Estrada, “Sacristía”, en *Catedral...*, *op. cit.*, pp. 377-395 y Nelly Sigaut, “El conflicto...”, en *Iconología y sociedad...*, *op. cit.*, pp. 109-121). Las pinturas que ornamentan estos recintos suelen tener una significación especial y fueron encomendadas a los pintores más sobresalientes del momento, tanto en Puebla como en la ciudad de México. Los tres grandes lienzos del primer tramo de la sacristía poblana –*Triunfo de la Iglesia, Triunfo de la Fé, Triunfo de la Eucaristía*– fueron pintados por Baltasar de Echave Rioja en 1675. En el segundo tramo se encuentran pinturas, también de gran formato, de Luis Berrueco, de ca. 1720 –*El lavatorio, La última cena*– y un *Patrocinio de la Virgen* atribuido a José Joaquín Magón (agradezco a Montserrat Galí la observación con respecto a esta atribución.) Hay, además, dos pequeños lienzos de José de Ibarra en los paneles sobre las cajoneras –*Virgen en adoración y Virgen de la leche*–, dos óvalos que aunque han sido atribuidos al mismo autor –*San José y Angelus pacis*– Rogelio Ruiz Gomar considera que uno de ellos pudiera ser italiano, y un óleo de José Joaquín Magón, de regular tamaño –*La Inmaculada Concepción*–, “que debió situarse originalmente en alguna de las capillas hornacinas.”: *La catedral de Puebla. The cathedral of Puebla. La Cathédrale de Puebla*. Testimonios gráficos, Adalberto Luyando Lares y sinopsis histórica Antonio Juárez Burgos, Ludwig Iven (ed.), México, Universidad Autónoma de Puebla, 1986, p. 307. En tiempos de Magón, no se diga en la posterior y dilatada época de Zendejas, los muros de la sacristía ya estaban ocupados por los enormes lienzos mencionados. Realmente, no había lugar para nuevos encargos destinados a la sacristía. Creo yo que es una de las razones por las que no hay más lienzos de Magón y ni uno solo de Zendejas en ese espacio privilegiado. La obra de este último en la catedral angelopolitana se encuentra en el Altar del Perdón, capillas hornacinas, transepto sur y en el Sagrario.

equivalía a alcanzar un rango semejante al de “pintor de cámara” en una corte real europea. En el terreno de las hipótesis y tomando en cuenta las obras que hay en la catedral de Puebla, aventuro que en el siglo XVIII ese papel lo desempeñó, hasta su muerte, Luis Berrueco (¿1737?); lo sucedió Pablo José Talavera hasta 1748, a quien siguió José Joaquín Magón hasta el momento en que se traslada a México o muere,⁴⁰ razón por la cual lo sucede Miguel Jerónimo Zendejas.

Volvamos al punto: ¿con quién llevar a ese muchacho talentoso, sino con el mejor maestro, vale decir, con el pintor episcopal del momento? Si bien me parece casi imposible que hubiese sido “su padre [quien] lo puso bajo la dirección de Pablo Talavera”, sí creo que alguien más lo hizo. Y me parece a mí que ese alguien fue un miembro de la Compañía de Jesús. Es hasta ahora que puedo comprender porqué dos de las obras más tempranas que se conocen de Zendejas, una de ellas fechada en 1758,⁴¹ son sendos retratos al óleo de colegiales de san Ignacio. Pertenecen a una serie de seis que habrá que estudiar con cuidado porque muy posiblemente sean todos atribuibles a Zendejas. También, se ve con otros ojos la serie de escenas de la vida de san Ignacio de Loyola que se encuentra en la parroquia de san José, de Puebla, y que siempre me parecieron un poco fuera de contexto en ese lugar, como si hubieran pertenecido a otro ámbito. Es posible que así haya sido hasta antes de la expulsión de los jesuitas.

Vuelvo a los retratos. Uno de los óleos corresponde a José Fernández de Villanueva Alonso del Linaje y Veitia, de las más ilustres familias poblanas. ¿Cómo explicar que Zendejas tuviese acceso a un encargo de esa importancia? Creo que con los antecedentes que he dado se

⁴⁰ Pérez de Salazar anotó en algún momento anterior a 1941 –año de su fallecimiento–: “No he podido encontrar ningún dato relacionado con este pintor [...]”. En 1987, Efraín Castro Morales proporcionó alguna información en su edición del *Album Artístico* de Olivares Iriarte. En una publicación reciente –2002– Eduardo Merlo cita a Pérez de Salazar y a Castro Morales por lo que deduzco que no se han encontrado datos nuevos con respecto a José Joaquín Magón. Una de las citas se refiere a la obligación notarial firmada el 8 de mayo de 1761 mediante la cual se obligó a hacer, para la catedral de Puebla, la pira funeraria para las exequias de la reina María Amalia de Sajonia. La segunda es sobre su casamiento en la ciudad de México en 1778 y el proceso inquisitorial que se le siguió por “molestar a su mujer y escandalizar a sus vecinos” en 1783: Eduardo Merlo Juárez y Velia Morales Pérez, *Estudio, devoción y belleza. Obras selectas de la pinacoteca universitaria. Siglos XVIII-XX*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 2002, p. 111. Véase también Pérez de Salazar, *Historia de la Puebla...*, *op. cit.*, p. 187 y Olivares, *Album...*, *op. cit.*, pp. 96-97 y 148, nota 193.

⁴¹ Año proporcionado por Toussaint, *Pintura...*, *op. cit.*, p. 184.

puede deducir que Zendejas gozó de un patrocinio jesuita incluso antes de obtener el del obispo en turno. Reproduzco el retrato que está firmado y que es el del personaje antes mencionado.



II. 4.005 *José Fernández de Villanueva Alonso del Linaje y Veitia*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Pinacoteca. Puebla⁴²

Dentro del rígido formato del género, me parece que el pintor logró representar una personalidad refinada aunque discreta y de buen talante. Los ojos verdes, ingenuos, se complementan con una sonrisa entre tímida y traviesa. La sobria elegancia del atuendo, el cuidado con que el pintor representó el fino trabajo de orfebrería de la insignia de la orden de Santiago, la discreta elegancia de la hebilla que ajusta el jubón, la afectación casi danzarina de la mano izquierda mostrando un meñique alhajado (licencia justificable por el gusto rococó o galante), todo ello no hace más que reforzar la nobleza del personaje que ostenta el escudo de armas colocado en frente de la estantería. El Cristo y las plumas corresponden a un espíritu religioso y cultivado. La cantidad e importancia de los cargos públicos desempeñados por esa

⁴² Merlo y Morales, *Estudio, devoción..., op. cit.*, p. 118.

personalidad están cuidadosamente enumerados en el óvalo. El dibujo es cuidado y el cromatismo armoniza con la discreción y sobriedad del personaje.

Con un pincel menos detallista, más suelto, pero con la misma capacidad de captar esa mirada que dialoga con el espectador y que le permite asomarse al carácter de los representados, están hechos los retratos de *El almacén* que he llamado “El ejercicio de la profesión”.



Il. 4.006 *El almacén*. Detalle. “El ejercicio de la profesión”⁴³

Como todos los conjuntos de la obra merecerán un detallado análisis en el capítulo siguiente, me limito a resaltar la capacidad de retratista que tenía Zendejas desde sus comienzos profesionales y de cómo se transformó su estilo sin perder ese talento. El boticario, con su traje moderno y profusa chorrera, y el enfermo, con su capirote curativo y elegante casaca de solapa volteada, nos miran con atención y nos permiten ver, además de su condición, distintos tonos de piel; dado que los rasgos de ambos personajes acusan características españolas y no indígenas, esa diferencia podría provenir de antepasados de distintas regiones de España más que de diferentes grados de mestizaje.

Volvamos a los maestros de Zendejas. Tanto de Pablo José Talavera como de José Joaquín Magón se desconoce casi todo; no es posible, pues, cruzar y complementar la ya de por sí escasa información que tenemos sobre Zendejas. Si, como escribe Merlo, no ha encontrado en Puebla obras de Talavera posteriores a 1748, y en ese año Magón pintaba con Zendejas el

⁴³ IIE-LDOA. Foto: Eumelia Hernández.

sotocoro de la iglesia de Santa Rosa en esa ciudad,⁴⁴ quiere decir que Zendejas había concluido su aprendizaje con Talavera antes de ese año. No tengo elementos de juicio para aventurar cuánto tiempo estuvo bajo la guía de este último. Dado el sistema esbozado por Rogelio Ruiz Gomar –al que me referiré más en detalle en el próximo apartado–, estimo que habrán sido alrededor de cinco años y dentro del lapso que va de *ca.*1737 a *ca.*1747. En cambio, como aprendiz de Magón pudo haber permanecido de cinco a diez años, entre *ca.*1747 y *ca.*1753. Siempre dentro del terreno de las hipótesis, si se afinan los lapsos tendremos al joven Miguel Jerónimo como aprendiz de Talavera de *ca.*1737 a *ca.*1742 y como oficial de Magón de *ca.*1743 a *ca.*1750. Así, tiene sentido el que las obras más tempranas de que tengo noticia –los dos *Patrocinios* de la parroquia de Tamazulapan, Oaxaca– sean de *ca.* 1754, cuando rondaba los 30 años de edad. Querrían decir que hacía pocos años se había independizado de Magón y que por tanto había alcanzado el status de un pintor con autoridad reconocida, permiso para ejercer la profesión y tener tienda pública. El padre Oviedo murió en 1757. Es probable que la comisión de retratar a los primeros y muy ilustres colegiales de san Ignacio la haya recibido el pintor antes de morir aquél, a quien yo considero el mecenas de la familia Zendejas. Esto se liga con un punto que me interesa recalcar: la cercanía que tuvo, ya no ésta con los jesuitas, sino Zendejas mismo, a lo largo de su vida profesional, con personajes de la clerecía de Puebla y de la comarca que abarcaba la diócesis. De ello dan cuenta los lugares donde hay obra de él hecha por encargo. Al reconstruir su vida, a partir de una combinación de datos, hechos, dichos y obras, se ve una

⁴⁴ Tanto Pérez de Salazar como Toussaint y De la Maza afirman que Zendejas fue oficial de Magón pero no proporcionan ninguna fuente documental al respecto. En 1963, De la Maza, en *Obras...*, *op. cit.*, p. 517, escribió: “En su trabajo como aprendiz de Magón le ayudó en la rica decoración del coro alto de Santa Rosa (c. 1760)” [*sic*]. El autor no da sustento documental. Por otro lado, Merlo, en *Las iglesias de...*, *op. cit.*, tomo 1, p. 259 reseñó, en 2001, que la consagración de la iglesia de santa Rosa tuvo lugar el 14 de julio de 1748, porque hasta ese año se concluyeron el retablo mayor y el coro. Tampoco proporciona su fuente de información. Más aún, el propio Merlo y Morales en otro trabajo publicado en 2002 escriben sobre Zendejas: “Alrededor del año 1764 realizó el decorado de la bóveda del coro de la iglesia de Santa Rosa junto con José Joaquín Magón, labor un tanto inusual, dado que son lienzos que fueron pegados a la bóveda [...]”: Merlo y Morales, *Estudio, devoción...*, *op. cit.*, p. 116. Creo que hay una confusión que sólo mediante documentación será posible aclarar. Sin embargo, 1748 me parece un año lógico para hacer los trabajos del coro de santa Rosa y no 1760, tanto por el interés del obispo Álvarez Abreu en esa obra como por lo que atañe al aprendizaje de Zendejas y su calidad de oficial de Magón. Aún así, no deja de intrigarme el año de 1760 propuesto por De la Maza.

trayectoria discretamente guiada y protegida por varias manos clericales que tuvieron gustos artísticos e influencias terrenales. Y que de buena gana ayudaron a un pintor trabajador y talentoso, conocido por su generosidad y bondad y, según probó en las obras, capaz de traducir en imágenes los mensajes y metadiscursos que sus comitentes requerían de él.

Pérez de Salazar y Haro,⁴⁵ Toussaint, De la Maza y otros –basados en el texto del primero– refieren el apoyo episcopal que recibió Zendejas.⁴⁶ Creo que éste hay que entenderlo a la luz de lo que antes expuse, esto es, de las implicaciones y repercusiones que tenía ser “pintor episcopal”, por dar un nombre específico a esta categoría máxima de pintor. Considero que alcanzar ese rango le llevó a Zendejas aproximadamente diez años: de 1754, cuando realiza los patrocinios para la parroquia de Tamazulapan,⁴⁷ a ca.1763, año de la muerte del obispo Álvarez Abreu. Es probable que antes de ese acontecimiento ya hubiese pintado algunas obras para la catedral, hoy desaparecidas. En todo caso, hay en este sacro recinto lienzos del pintor que requieren un estudio detallado a fin de estar en condiciones de hacer una propuesta cronológica de los mismos. El gran formato del *Patrocinio de san José*, el ocupar el muro oriente del transepto sur de la catedral y el estar dedicado a uno de los patronos de la ciudad, son todos indicadores que me llevan a suponer que cuando pintó esa obra hacía ya tiempo que disfrutaba de las distinciones de pintor episcopal, la más alta categoría a que podía aspirar un artista del pincel.⁴⁸

⁴⁵ Pérez de Salazar, *Historia de la Puebla...*, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁶ Al respecto, Márquez menciona que “en la última época de su vida contó con la valiosa protección del señor Obispo don Antonio Joaquín Pérez y llegó a vivir más de noventa años, pues murió en 20 de marzo de 1815”: Márquez, *Hombres Célebres...*, *op. cit.*, p. 141. El mismo autor escribe que “establecido su taller llegó a enseñar a discípulos de la talla de Manzo, de Julián Ordóñez”: *idem*.

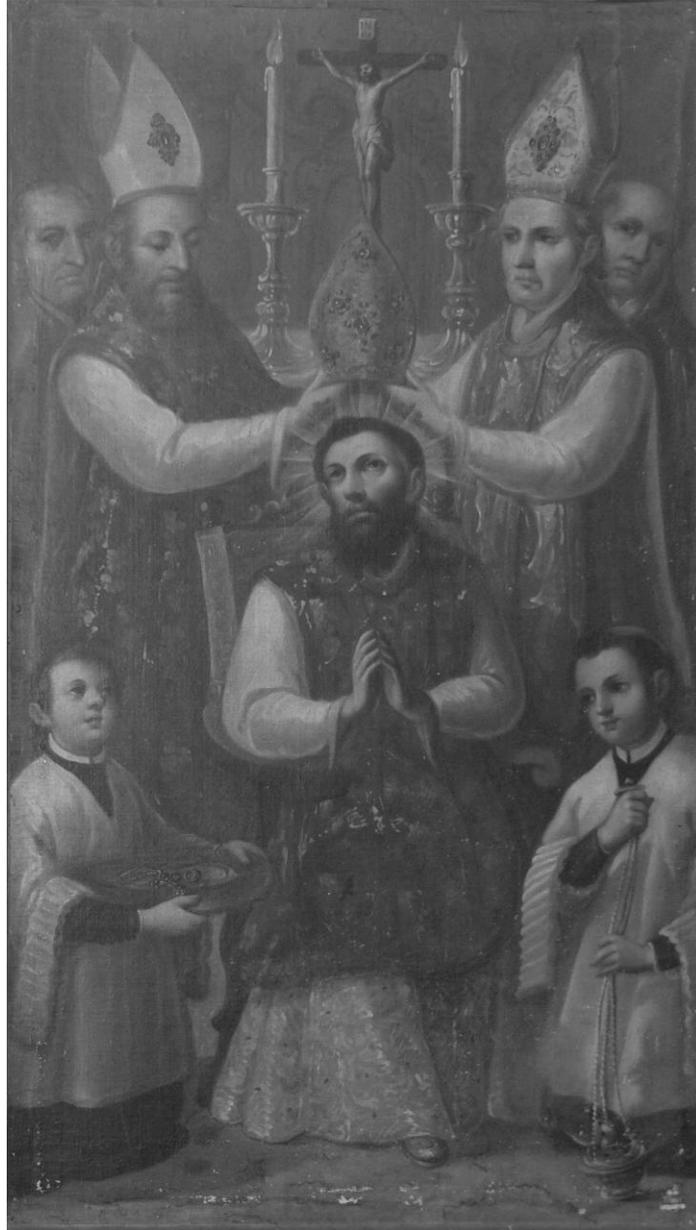
⁴⁷ VargasLugo, *Imágenes de los...*, *op. cit.*, pp. 264-267 y 553: el año aproximado aparece en la ficha del catálogo de esta publicación.

⁴⁸ Se da como año de elaboración el de 1786: Merlo (*et al*), *La basílica catedral...*, *op. cit.*, p. 209.

Jaime Cuadriello detectó un cuadro en el coro alto del ex convento de santa Mónica en el que dos obispos le imponen la tiara episcopal a san Agustín. A pesar de que en el *Catálogo*⁴⁹ del INAH se le considera anónimo, en realidad pertenece a la serie de escenas de la vida del santo algunas de las cuales están firmadas por Zendejas. A reserva de verificar a quiénes representan las imágenes, es muy posible que se trate de retratos de obispos de la diócesis de Puebla.⁵⁰ En segundo plano se observa la representación de dos individuos que miran sin ambages al espectador. Uno de ellos, el de nariz aguileña situado atrás del obispo a la izquierda del observador, podría ser el propio Zendejas autorretratado. De ser así, estaríamos frente a lo que Cuadriello considera la validación de mi hipótesis relativa a la figura de “pintor episcopal” y al hecho de que Zendejas hubiese alcanzado esa máxima jerarquía.

⁴⁹ Mariano Monterrosa Prado y Leticia Talavera Solórzano, *Catálogo Nacional de Bienes Muebles del Ex-Convento de Santa Mónica de la ciudad de Puebla*, México, Gobierno del Estado de Puebla, 1991, p. 445.

⁵⁰ Los obispos de la diócesis de Puebla durante la vida de Zendejas fueron: Juan Antonio de Lardizábal y Elorza (1722-1733), Benito Crespo y Monroy (1734-1737), Pedro González García (1739-1743), Francisco Juan de Leyva (obispo auxiliar 1739-1747), Miguel Anselmo Álvarez de Abreu (obispo auxiliar 1749-1765), Pantaleón Álvarez Abreu (ca. 1743-1763), Francisco Fabian y Fuero (1765-1773), Victoriano López Gonzalo (1773-1786), Santiago José Echeverría y Elguezúa (1788-1789), Salvador Bienpica y Sotomayor (1790-1802) y Manuel Ignacio del Campillo (1803-1813): www.catholic-hierarchy.org/diocese/dpuem.html, consulta efectuada el 18 de mayo de 2007.



II. 4.007 *San Agustín de Hipona recibiendo la mitra*. Museo de santa Mónica. Coro alto. Puebla, Pue.⁵¹

Para llegar ahí, otro hombre de Iglesia le brindó su apoyo decidido: el mencionado Domingo Pantaleón Álvarez Abreu,⁵² personaje importante no sólo en la vida del pintor sino

⁵¹ Foto: Lucero Enríquez.

⁵² Domingo Pantaleón Álvarez Abreu (ca. 1683) nació en la Isla de Palma, Canarias, de familia de notables regalistas con influencias en la Corte, tanto durante el reinado de Felipe V como de Fernando VI. Antes de llegar a la Nueva España había sido obispo de Santo Domingo. Con el apoyo del rey Fernando V, del confesor real, padre Francisco de Rávago, y de su propio hermano, el marqués de Regalía, pudo lograr lo que cien años atrás había sido el sueño de Palafox: la secularización de curatos de su obispado. Véase: Juan Pablo Salazar, “Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, 1743-1763”, en *Anuario Mexicano de Historia del Derecho*, vol. XVIII, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas-UNAM, (Biblioteca Jurídica Virtual), 2006, pp. 253- 278.

también en la diócesis de Puebla y, me atrevería a decir, en la Iglesia de la Nueva España. Llegó a ocupar el episcopado en 1743 después de cinco años de estar vacante la sede. No es de sorprender que sus “primeros seis años de pontificado [sic] destacaron por las pugnas con la población y con su cabildo catedralicio.”⁵³ Baste a manera de ejemplo mencionar que la notificación de su primera visita episcopal causó un tumulto cuyas consecuencias se dirimieron en el Consejo de Indias. Después de esos primeros años de enfrentamientos y problemas, logró desarrollar una actividad fructífera e intensa: “fortaleció y consolidó los seminarios [...] consagró varios conventos y edificó templos para la ciudad; cumplió con la corona española, haciendo un buen manejo económico de las finanzas del obispado.”⁵⁴ De entre los conventos que proveyó con recursos y su personal interés fue el de santa Rosa de Lima, de Puebla. Según Merlo,⁵⁵ el propio obispo mandó agrandar el coro alto y pintar la bóveda, entre otras mejoras y embellecimientos. Es lógico que para llevar a cabo una tarea complicada enviara al pintor episcopal. Magón, quien según mi hipótesis ya habría sustituido a Talavera o estaría a punto de hacerlo, hizo un trabajo fuera de lo común: “Todo el tramo de bóveda del coro se revistió de telas pintadas al óleo”, dice Merlo.⁵⁶ Para ello, contó con la ayuda de su joven asistente, Miguel Jerónimo Zendejas. Es muy probable que fuera ahí y entonces cuando el obispo conoció a éste.⁵⁷ Una vez más, un hombre cultivado, con sensibilidad para la pintura, que con el tiempo llegaría a tener gran influencia y ascendiente en su obispado, puso sus ojos en Zendejas. Por su parte, éste, un joven talentoso con gran facilidad para la composición pictórica, de carácter afable y sencillo, tenía atributos para

⁵³ *Ibid.*, p. 264.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 276.

⁵⁵ Merlo, *Las iglesias de...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 259.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 262.

⁵⁷ De la Maza se refiere, con acento un tanto burlón, a lo escrito por Payno según el dicho de Ordóñez, discípulo de Zendejas: “Cuando el obispo don Pantaleón Álvarez de Abreu (1743-1763) repuso el coro de Santa Rosa, iba diariamente a casa del artista en su carroza y lo acompañaba una gran parte del día en sus trabajos”. Comenta De la Maza: “La exageración es atroz ¿andar un obispo diariamente y aun gran parte del día a la zaga de un pintor desconocido? Demasiado quehacer tendría [...] Ni para hacerlas [visitas] con Magón [...] menos aún para su aprendiz.” Véase De la Maza, *Obras...*, *op. cit.*, p. 517.

despertar el interés y simpatía de un jerarca eclesiástico culto, emprendedor hasta la temeridad, amante del esplendor del culto y generoso con sus propios recursos cuando de causas educativas y religiosas se trataba.

Como párrafos arriba mencioné respecto a sus posibles primeras obras firmadas, en 1754 Zendejas era un pintor ya independizado de su maestro Magón, quizá con un par de aprendices bajo su tutela pero difícilmente cabeza de un taller establecido y reputado.

El 3 de enero de 1755, el aguerrido obispo “con el apoyo de las autoridades virreinales, despojó de curatos a dominicos y agustinos”⁵⁸ y culminó lo que 100 años antes había sido el anhelo de Palafox: “el ejercicio del episcopado en pleno”⁵⁹ dentro de los preceptos tridentinos. Para entonces, tendría alrededor de siete años de haber conocido a Zendejas. El interés que mostró por el arte, las letras y la educación fue manifiesto y constante a lo largo de su episcopado.⁶⁰ Me parece entonces que no permaneció ajeno al desarrollo de ese joven asistente a quien había conocido pintando una obra de dificultad considerable al lado de su maestro, el pintor episcopal. Lo cierto es que Zendejas realizó obras varias en parroquias del clero regular cuando ya habían sido secularizadas. A reserva de poder localizar más⁶¹ y verificar el año de realización de las obras atribuibles al pintor, estimo que con algunas de ellas Zendejas labró parte del camino que lo llevaría al máximo nivel que un pintor poblano podía alcanzar en ese entonces. Que ese camino estuvo de alguna manera guiado y protegido por el obispo es algo que me parece enteramente plausible. También, el que ese apoyo no excluyera ni cancelara el que le seguían brindando los jesuitas. Además, si ya había alcanzado el status de pintor episcopal cuando Álvarez Abreu murió, es natural que los subsiguientes obispos lo siguieran patrocinando.

⁵⁸ Salazar, “Domingo Pantaleón...”, en *Anuario Mexicano...*, *op. cit.*, p. 268.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 266.

⁶⁰ Dio recursos monetario de su peculio para conventos y colegios, tanto para instalaciones como para cátedras. Amplió los colegios de San Pedro y San Juan: *ibid.*, pp. 266-267, 275-276.

⁶¹ Hasta el momento, sé de la parroquia de Tamazulapan, Oaxaca, y conozco las de Tochtepec y Tepeyanco, ambas en el estado de Puebla.

Diez años después de haber pintado y firmado sus primeros cuadros, José Isidro Montaña, autor del libro de exequias publicado en 1764 a raíz de la muerte del obispo de Puebla, Pantaleón Álvarez Abreu, menciona a Zendejas como “uno de los más diestros Pintores, de esta ciudad [...] Maestro examinado en el Arte [...]”.⁶² Creo que para entonces Zendejas ya había alcanzado el rango de pintor episcopal. Por ello, no es extraño que hubiese sido él quien diseñara y se hiciera cargo de la realización de la pira funeraria para honrar al obispo que lo había distinguido con su protección. Álvarez Abreu, antes de morir, hizo donación de su corazón a varios conventos. Cada parte de esa víscera representaba su cuerpo.⁶³ Una de ellas la recibió el convento de Santa Rosa que había gozado de su predilección, como ya referí. De hecho, no sólo una parte del corazón del obispo se enterró ahí sino el mismo Zendejas fue sepultado en ese sitio, según se desprende del acta de defunción hallada por Pérez de Salazar.

Para poder dirigir esa “confusión ordenada”⁶⁴ que implicaba la producción de un artefacto tan complejo como lo era una pira funeraria, sin duda Zendejas contó con oficiales y aprendices de su propio taller. Tenía entonces 40 años.

⁶² José Isidro Montaña, “El corazón de las rosas, sepultado entre fragancias. Relación poética de las solemnes funerales exequias que para sepultar el corazón de Illmo. Sr. Dr. D. Domingo Pantaleon Alvarez de Abreu, dignissimo arzobispo obispo de la ciudad de la Puebla de los Angeles en la America... en los días 23 y 24 del mes de enero de 1764”, citado en Francisco de la Maza, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México. Grabados, Litografías y Documentos del siglo XVI al XIX*, México, Imprenta Universitaria, (Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas), 1946, p. 101.

⁶³ Fue sepultado a la entrada de la nave principal de la catedral de Puebla, al lado del cenotafio del obispo Juan de Palafox y Mendoza, a quien tanto admiró en vida.

⁶⁴ De la Maza, *Las piras funerarias...*, *op. cit.*, p. 15. Cita a Isidro de Sariñana en *Llanto del Occidente* [...] en las exequias de Felipe III [...], Méxicoc, 1666, f. 18.



II. 4.008 *Pira al Illmo. Sr. Dr. D. Domingo Pantaleón Alvarez de Abreu. 1765*⁶⁵

El grabado nos permite ver que se trató de un mueble sencillo, de “cuerpos superpuestos, con lenguaje decorativo de estirpe rococó”,⁶⁶ de usos múltiples, susceptible de ser adecuado a la ocasión.

El haber alcanzado el rango mencionado, trajo aparejado la multiplicidad de encargos: Tochtepec, Tepeyanco, la parroquia de san José y la iglesia de la Concordia en la ciudad de Puebla, ...miembros del clero que podían ordenar y pagar obras de gran formato empezaron a ser comitentes del pintor. Por definición, ocupaban algún cargo sobresaliente en la clerecía y por lo mismo pasaban a formar parte de una de las elites poblanas que integraban la oligarquía de esa región en el siglo XVIII.⁶⁷ Una elite de 585 personas de las cuales, en 1792, “más de las tres cuartas partes” eran criollos.⁶⁸ Criollo y miembro de otra elite era José Ignacio Rodríguez Alconedo, en tanto farmacéutico y administrador de una cofradía y su farmacia, ambas de abolengo en Puebla. Para esas elites pintaba Zendejas.

⁶⁵ *Juegos de ingenio...*, *op. cit.*, p. 286.

⁶⁶ Agradezco la observación de Rogelio Ruiz Gomar.

⁶⁷ Liehr, *Ayuntamiento...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 55, 57, 59-60.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 60. Liehr aclara: “[...] sin embargo, parece que la mayoría de los codiciados puestos de la catedral estaba en manos de los españoles europeos.”

Mas no sólo de jesuitas, obispos y párrocos de pequeñas poblaciones con fuerte componente indígena recibió Zendejas sus encargos. Lo propio podría yo decir de una gama amplia de miembros del clero secular y de órdenes religiosas, incluidas la elitista congregación de san Felipe Neri –o Concordia de Sacerdotes–, fundada en 1651 por sacerdotes de la “aristocracia” poblana;⁶⁹ los tradicionales “mínimos” de san Francisco; los caritativos “juaninos” de la orden hospitalaria de san Juan de Dios, entre otras. Zendejas fue un pintor de corporaciones, capaz de dar respuesta a cualquier exigencia o desafío tecnológico. Hoy se encuentran varias obras en conventos e iglesias de Puebla pendientes de revisión y posible atribución. Por citar un caso, gracias a *Las iglesias de la Puebla de los Ángeles*⁷⁰ he podido atribuir a Zendejas, con bastante certidumbre, al menos una obra. Me refiero al arcángel san Miguel que se encuentra en el templo del Sagrado Corazón de Jesús.

⁶⁹ Entre los sacerdotes fundadores del Oratorio destacan muy ilustres apellidos poblanos: Pérez de Salazar, Ramírez de Arellano, Gómez de la Cuesta, Carmona y Tamariz, entre otros. La congregación nace, originalmente, integrada por sacerdotes ejemplares y sabios, mediante constitución especial y una amplia acción autónoma. No tiene superior, cada casa se rige por un prepósito electo de tres en tres años; su escudo es el de la noble casa de Neri. Escritores, cardenales, filósofos, han sido oratorianos. Véase: Merlo, *Las iglesias de...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 220.

⁷⁰ Merlo, *Las iglesias de...*, *op. cit.*



II. 4.009 *San Miguel arcángel*⁷¹



II. 4.010 Anónimo. *San Miguel*. Templo del Sagrado Corazón de Jesús y del Dulce Corazón de María⁷²

Si comparamos el arcángel del templo con el de la catedral de Puebla, que tradicionalmente se ha considerado de su autoría, vemos que las similitudes iconográficas son muchas más que las diferencias; el estilo es el mismo. En ambas caritas globulares resulta muy agradable la expresión del rostro del joven arcángel, más amable –y hasta curioso– que aguerrido; más ocupado en posar para nosotros que en combatir a la bestia. El tratamiento ondulante y el uso de luces y sombras para dar volumen y movimiento a las telas es el mismo en las dos representaciones así como lo son las tonalidades de un cromatismo muy usual en el pintor: pocos tonos de azul y una amplia gama de rojos.

Otra vía que recorrió Zendejas para llegar al público reconocimiento fue la de los encargos de particulares, incluidos personajes de alcurnia como lo indican los dos *Patrocinios* que pintó para Esteban Munuera, su esposa Joaquina Rascón de Munuera y sus hijos.⁷³ Al

⁷¹ Merlo (*et al*), *La basílica catedral...*, *op. cit.*, p. 124.

⁷² Merlo, *Las iglesias de...*, *op. cit.*, tomo 1, p. 306.

⁷³ Merlo y Morales, *Estudio, devoción...*, *op. cit.*, p. 117. De acuerdo con estos autores las obras se encuentran en Museo José Luis Bello y González de Puebla.

respecto, hay mucho por localizar e identificar. Pérez de Salazar escribió: “La facilidad con que en este pueblo [Acatzingo] se encuentran cuadros de Zendejas, ha hecho asegurar a algunos escritores contemporáneos, que de allí fue originario”.⁷⁴ Todo indica que el autor o sus descendientes poseían en su colección dos obras cuyo destino actual desconozco.⁷⁵ Reproduzco ambas porque parecen haber sido hechas para estar una al lado de la otra, es decir, forman un díptico: *Tránsito de la Virgen* y *Asunción de la Virgen*.



II. 4.011 *Tránsito de la Virgen*. Colección particular⁷⁶



II. 4.012 *Asunción de la Virgen*. Colección particular⁷⁷

A pesar de la deficiente calidad de la reproducción, es posible ver en ambas una atractiva y original distribución del espacio pictórico en conjuntos con perfiles redondeados que invaden, unos a otros, los registros, sin respetar la usual división de registro inferior, medio y superior. En el *Tránsito* vemos una representación arcaizante y por ello ya poco usual del alma de María, figurada por una pequeña imagen de ella, yendo hacia su hijo rodeada de una estrella de múltiples picos y brillante destello. En esta obra hay

⁷⁴ Pérez de Salazar, *Historia de la Puebla...*, *op. cit.*, p. 51.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 254-255. Las ilustraciones fueron agregadas al texto por los editores. Al hablar de Zendejas, Pérez de Salazar no menciona estas obras. Es Toussaint quien escribe que pertenecen a la colección Pérez Salazar y también las incluye el editor de Toussaint en un formato más pequeño: Toussaint, *Pintura...*, *op. cit.*, p. 291, ilustraciones 347 y 348.

⁷⁶ Pérez de Salazar, *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, p. 254.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 255.

características que son propias no sólo del estilo del pintor sino de la tradición poblana, en general, algunas de las cuales vemos en *El almacén*. Tal es el caso del uso de elementos arquitectónicos para dar dimensión a los hombres y organizar el espacio pictórico,⁷⁸ la representación de tapetes y pisos de azulejos así como la de enseres domésticos con fines de ambientación. Las varias líneas diagonales y perfiles ondulados de los conjuntos le dan al cuadro dinamismo mientras que un tanto estáticas son las imágenes que ocupan el primer plano y que hacen las veces de testigos e intermediarios entre los espectadores y los actores de la escena representada.⁷⁹



Il. 4.013 *El almacén*. Detalle. “Las recreadores del tiempo”⁸⁰

Finalmente, menciono el encargo que en algún momento recibió del Ayuntamiento de la ciudad para pintar el plafón y el arco de proscenio del antiguo Coliseo o Corral de Comedias,

⁷⁸ Esta característica se observa ya desde el siglo XVII en las obras de pintores de la región Puebla-Tlaxcala como Bernardino Polo, Juan Tinoco y Pascual Pérez. Véase Toussaint, *Historia...*, *op. cit.*, ilustración 223: *Imposición de la casulla a san Idefonso*, en especial.

⁷⁹ Con respecto a esta última característica de la composición de Zendejas, Rogelio Ruiz Gomar opina que: “Los ciclos tan poblados no es lo habitual”: comunicación personal, 8 de junio de 2007.

⁸⁰ IIE-LDOA. Foto: Eumelia Hernández.

hoy Teatro Principal. Según Gómez Haro,⁸¹ Zendejas representó en la bóveda, además del rey Fernando VI, un parnaso de autores: Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón y Agustín Moreto; sobre el arco del proscenio, a Apolo y Thalía. Estas obras profanas, hoy desaparecidas, fueron de las muy pocas de este tipo que se sabe pintó. Contribuyen a dar una idea de su versatilidad y del manejo que tenía de diversos géneros.

Para concluir este panorama biográfico de Zendejas, por lo que hace a su trayectoria como pintor –que se extendió durante sesenta años de vida activa– incluyo un esquema que ofrece una visión de los tipos de patrocinio de que disfrutó Zendejas a lo largo de su vida según se desprende de algunas de sus obras, la mayoría firmadas y fechadas.

TIPOS DE OBRA	UBICACIÓN ACTUAL	PROBABLE PATROCINIO/ ENCARGO	OBSERVACIONES
Patrocinios	Parroquia de Tamazulapan, Oaxaca	Donantes particulares/ párroco/ fieles	1754 Comunidad con fuerte componente indígena y mestizo
Retratos de colegiales notables	Museo Universitario de la BUAP	Compañía de Jesús de Puebla	1758 Elite jesuita
Patrocinios (familia Munuera)	Museo José Luis Bello, Puebla	Esteban Munuera	¿? Elite poblana
Grabados	¿Biblioteca Palafoxiana?	Compañía de Jesús	¿? Colegios jesuitas
Diseños de piras funerarias para obispos (Puebla, Guatemala)	Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado	Recoletas de santo Domingo, ¿cabildo catedral de Guatemala?	1764, 1766, Congregación religiosa, cabildo catedral
Óleos de varios formatos, inventario pinacoteca episcopal, arco triunfal	Catedral de Puebla	Cabildo catedral, obispos, mitra	ca. 1760-1814 Cabildo Catedral
Retablos	Parroquia de Nuestra Señora de la Natividad y San Miguel Arcángel, Tochtepec, Puebla	Probablemente el párroco	1769, 1770 ¿Hacendados o dueños de obrajes circunvecinos?
Óleos devocionales	Museo Regional de Puebla (Ex-convento de santa Mónica)	Probablemente encargos particulares y de órdenes religiosas: agustinos, dominicos	1776, 1777, 1778 Elite poblana

⁸¹ Gómez Haro, *Historia del teatro...*, *op. cit.*, p. 87. Véanse también Toussaint, *Pintura...*, *op. cit.*, p. 185 y De la Maza, *Obras...*, *op. cit.*, p. 519.

Óleos pasionarios de gran formato	Santuario de la Virgen de los Dolores, Acatzingo	Mayordomos del Santuario	1775-1778, Mayordomos, ¿párroco?
Óleos pasionarios de gran formato	Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Acatzingo	Probablemente el párroco	s/f ¿Mayordomos, párroco?
Varios retablos (santos y advocaciones) y óleos pasionarios de gran formato	Conjunto parroquial de San José, Puebla	Mayordomos de cofradías, capellanes, párrocos	1780,1782,1784,1806 Después de catedral, el conjunto parroquial más importante de la ciudad. Sede de la Venerable Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Capellanes y mayordomos: prominentes criollos poblanos
Óleo conmemorativo	Templo de Molcajac, Puebla	Probablemente mayordomos y párroco	ca. 1786. Comunidad con fuerte componente indígena y mestizo
Óleos con escenas de vidas de santos (san Felipe Neri, san Juan Nepomuceno)	Templo de la Santa Veracruz y San Felipe Neri o de la Concordia de Sacerdotes, Puebla	Prepósitos de la Congregación del Oratorio de san Felipe Neri	1792 Elite religiosa y económica
			1796
<i>El almacén</i> ; puertas para una alacena	Museo Nacional de Historia, INAH, ciudad de México	Mayordomos y administrador	1797 Cofradía de san Nicolás Tolentino: mutualidad ilustrada
Arco de proscenio y plafón con representaciones mitológicas y de dramaturgos	[Teatro Principal, antiguo Coliseo o Corral de Comedias]	Ayuntamiento de Puebla	¿? Elite gobernante, espacio público profano
Óleos de gran formato (escenas de la vida del beato Sebastián de Aparicio)	Capilla de la Virgen Conquistadora, Templo de san Francisco	Franciscanos	1809 Congregación religiosa
Dibujo de cartilla de alfabetización		Obra Pía de Educación de la Ciudad de los Ángeles	¿? Distribución obligatoria y gratuita para la Escuela Real Palafoxiana

Por lo que atañe a otros aspectos de su vida, en algún momento contrajo nupcias con Brígida Priego. Hay coincidencias en quienes han escrito sobre él cuando mencionan que tuvo

cuatro hijos –tres de ellos pintores y uno eclesiástico–.⁸² También acerca de su carácter callado, religioso, discreto, complaciente y generoso, características que Manzo comunicó a Payno al hablar de su maestro. De igual manera, hay concordancia en cuanto al gran número de obras firmadas por él o que le son atribuidas, así como en lo que respecta a su longevidad: como lo mencioné con anterioridad, Pérez de Salazar y Haro localizó el acta de defunción del pintor en la que consta que era español, viudo de Brígida Priego, fallecido el 20 de marzo de 1815⁸³ y enterrado en el convento de santa Rosa, en Puebla.

Hay casi unanimidad en cuanto a que ninguno de los autores que se ha ocupado de Zendejas ha dejado de referir alguna de las anécdotas que le son tan connaturales como la disparidad de opiniones en cuanto a su obra. Paso ahora a este aspecto y con él concluyo el presente apartado.

La falta de datos fidedignos sobre su personalidad; la incertidumbre y variedad de las leyendas que sobre él se conservan; el mérito de sus pinturas, y el gran número que de ellas existe en Puebla, hacen de este artista el caso más enigmático y desconcertante de los pintores poblanos.⁸⁴

Sólo me referiré a una de las múltiples leyendas que rodean al longevo personaje y que ha sido muy socorrida. En todos los textos que hablan del pintor se menciona, como de lo mejor de su obra, una *Oración del huerto* que se encuentra en el sagrario de la catedral de Puebla. Olivares

⁸² Toussaint, *Pintura...*, *op. cit.*, p. 184.

⁸³ Márquez, a pesar de haber publicado su libro en 1953, no conoció los textos de Pérez de Salazar aparecidos en 1923 y 1927 donde este autor ya incluía las transcripciones de las actas mencionadas. Por eso, sobre el origen de Zendejas escribió: “Nació en la ciudad de Puebla en el año de 1724, según los datos más probables; sabiéndose que su padre fué don Lorenzo Zendejas e ignorándose el nombre de su madre”, *op. cit.*, p. 141. El texto de Márquez produce confusión ya que refiere que Zendejas “llegó a vivir más de noventa años, pues murió en 20 de marzo de 1815, habiéndose enterrado su cadáver en el convento de Sta. Rosa.”, p. 141. Sin embargo, en el apéndice, p. 374, le llama Hipólito, da como fecha de la defunción el 19 de marzo de 1816 y refiere para esta información al *Álbum Mexicano* de Payno, tomo 1, p. 225, todo lo cual resulta muy confuso.

⁸⁴ Bello y Ariza, *Pinturas poblanas...*, *op. cit.*, p. 52.

Iriarte escribe que “la antevíspera de morir, sentado en el borde de la cama, pintó ese cuadro tan inspirado.”⁸⁵



Il 4.014 *Oración del huerto*. [1815]. Retablo. Sagrario de la catedral de Puebla⁸⁶

Me parece que pintar al borde de la cama un lienzo de esas dimensiones, a los supuestos 92 años, es algo muy difícil de lograr. Más bien, creo que ese cuadro, o ya estaba hecho o lo hicieron aprendices y oficiales como uno más de los que salieron del taller de Zendejas con el mismo tema y elementos iconográficos comunes. En la siguiente ilustración vemos la *Oración del huerto* que está en la parroquia de san José, en Puebla.

⁸⁵ Olivares, *Albúm...*, *op. cit.*, p. 98.

⁸⁶ Merlo (*et al*), *La basilica catedral...*, *op. cit.*, p. 355.



II. 4.015 *Oración del huerto*. [ca 1780]. Parroquia de san José. Puebla, Pue.⁸⁷

La variante más notoria entre una y otra versión es la posición de los discípulos dormidos. En la del Sagrario, Pedro, a la derecha del espectador y recostado sobre su lado derecho, se ha quedado dormido sin soltar la espada y en posición paralela a la de Juan, casi en línea recta uno del otro. En la pertenece a la parroquia de san José vemos a un Juan de más edad, recostado sobre su costado izquierdo, de frente a nosotros y a nuestra derecha, en una posición de relajación y abandono, en tanto que Pedro, sin espada, yace sobre su costado derecho formando con el joven apóstol las dos líneas de un ángulo muy abierto que hace resaltar, en el registro medio, la figura central de Jesús. “Pase de mí este cáliz”, pide a su Padre ante la vista del símbolo premonitorio del sufrimiento que le espera. Es el momento de la pregunta sin respuesta, de la flaqueza, del temor del Hijo del Hombre. Un ángel le sostiene en esa agonía. Si bien la escena constituye un tema y una iconografía de larga tradición en la Nueva España, desde los tiempos de Echave Orio, lo novedoso es el papel de sostén que desempeña el ángel previo al desfallecimiento de Jesús, y la composición resultante al representar el momento de la súplica: “Padre mío...”⁸⁸

Si tomamos en cuenta que a Zendejas se le han atribuido más de 90 obras, tendremos que concluir que sólo mediante un taller con aprendices y oficiales pudo dar satisfacción a encargos tan diversos como los que sus obras muestran, de gran formato muchas de ellas y en locaciones

⁸⁷ Foto: Lucero Enríquez.

⁸⁸ Mateo 14, 36-46, *Sagrada Biblia, op. cit.*, p. 1036. Agradezco a Rogelio Ruiz Gomar la observación acerca de lo novedoso de la composición de Zendejas así como sobre otra interpretación dada a la misma variante del “ángel sostén” en *La Oración del Huerto* de Miguel Cabrera: véase *Arte y Mística...*, *op. cit.*, pp. 62-63.

distantes de Puebla y su zona aledaña, como Tlaxcala y Oaxaca.⁸⁹ Eso nos lleva al problema de la autoría, asunto más complejo de tratar que el simplemente atribuir una obra del siglo XVIII, en Puebla, a partir de una firma. De ello me ocuparé en el siguiente apartado.

4.1.2 Creaciones, atribuciones y dubitaciones

En los juicios críticos de quienes han escrito sobre Zendejas destacan y se repiten los términos prolífico-torpe-original-atrevido-desigual, así como las valoraciones globales de su obra que van de lo excelso⁹⁰ a lo mediocre.⁹¹ Considero que los extremos en la valoración de su abundante y aparentemente dispareja producción se han debido a tres factores, entre otros: la falta de un claro deslinde de autorías, por un lado, el concepto de creación, y el marco intelectual que emplearon quienes emitieron juicios críticos sobre el pintor, por otro.

Con respecto a las autorías, un deslinde sustentado resulta necesario por haber sido Zendejas no sólo maestro de varios artistas poblanos sino padre de pintores.⁹² A manera de ejemplo, menciono e ilustro el caso del llamado “autorretrato”. De la Maza escribió:

De fines del siglo XVIII debe ser un autorretrato (Col. Montes de Oca), que lo representa [a Zendejas] de frente, con su mirada de zorro al soslayo, muy bronco, y de firmes facciones. [...] Fue esta pintura retocada a fines del siglo XIX por un tal Toquero, que le añadió el crucifijo, pues no aparece en el dibujo que de ese autorretrato hizo su discípulo Julián Ordóñez hacia 1840 y del cual se sacó la litografía que el citado Payno publica en el *Álbum mexicano*.⁹³

⁸⁹ VargasLugo, *Imágenes de los...*, *op. cit.*, p. 264.

⁹⁰ Hammeken y Mexia, “Miguel Jerónimo...”, en *Hombres ilustres...*, *op. cit.*, pp. 48, 51.

⁹¹ Pérez de Salazar, *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, p. 50.

⁹² Hasta el momento, y con excepción de Lorenzo, no he encontrado la más mínima información respecto a los otros tres hijos, más allá de lo que mencionan las fuentes hasta ahora citadas.

⁹³ De la Maza, *Obras...*, *op. cit.*, p. 520.

A continuación, incluyo reproducciones de: a) el retrato al carbón que le hizo a Zendejas su alumno Ordóñez y “del cual se sacó la litografía” reproducida en el *Álbum Mexicano*; b) un óleo que representa al pintor, mirándonos ligeramente escorzado y con un crucifijo de mesa en segundo plano (el que De la Maza considera como autorretrato de Zendejas; c) un retrato de Lorenzo, el hijo pintor de Zendejas; d) el “Cronos” de *El almacén*.



Il. 4.016 [Julián Ordóñez]. *Miguel Zendejas*⁹⁴



Il. 4.017 *Autorretrato [sic]*. ca. 1800. Col. particular⁹⁵



Il. 4.018 [Lorenzo Zendejas]. *Retrato del famoso pintor Sr. Dn. Lorenzo Zendejas*. Col. particular⁹⁷



Il. 4.019 *El almacén*. Detalle. Cronos⁹⁶

Al comparar el viejo que representa a Cronos en *El almacén* –esta última obra indubitablemente firmada y fechada por el pintor– con los otros tres retratos, me parece bastante claro que éste es el único posible autorretrato de Miguel Jerónimo Zendejas, donde se representa a sí mismo como Cronos, el viejo, el señor del Tiempo, recostado frente a un reloj de arena. El

⁹⁴ *El Álbum...*, *op. cit.*, s/p.

⁹⁵ Toussaint, *Pintura...*, il. 350.

⁹⁶ IIE-LDOA. Foto: Eumelia Hernández.

⁹⁷ *Ibid.*, il. 354.

que De la Maza considera autorretrato, con el crucifijo añadido “por un tal Toquero”, pudiera ser un retrato que el propio Toquero hizo tomando como modelo el dibujo de Ordóñez. En mi opinión, no es un autorretrato. De hecho, Toussaint lo menciona como obra de aquél.⁹⁸ Coincido, pues, con Toussaint y difiero de De la Maza.⁹⁹ Cabe aclarar que autorretratarse o retratar a un pintor en la proximidad de un crucifijo corresponde al tópico del “pintor cristiano”; en ese sentido, creo que el crucifijo fue parte de la composición original, con toda la intencionalidad del caso, y que en consecuencia no fue añadido con posterioridad.

En cuanto al retrato de Lorenzo Zendejas, en el texto de Toussaint se lee: “Ignoro si su retrato, que es obra también mediocre, fue pintado por él mismo.”¹⁰⁰ Sin embargo, en las ilustraciones de la *Pintura Colonial* aparece como pie de la número 354: “Lorenzo Zendejas. *Autorretrato*. Óleo.” Me parece poco probable que un pintor se califique a sí mismo como “famoso” y se autonombre en forma protocolaria “Sr. Dn. Lorenzo Zendejas”, como se observa en el caso que nos ocupa. Por ello, también difiero de Xavier Moysén, editor de Toussaint, en cuanto que se trate de un autorretrato. En mi opinión, es un tercero, anónimo hasta ahora, el autor de este retrato.

En apoyo a mis diferencias con ambos especialistas, hago notar que en todos los retratos es notoria y muy parecida la tosquedad de las manos, excepción hecha del que representa a Cronos. Estimo del todo improbable que alguno de esos pares de manos haya sido pintado por Miguel Jerónimo Zendejas. En sus obras, en especial los dedos de los personajes, pueden adolecer de múltiples defectos pero nunca son gruesos ni romos.

⁹⁸ Toussaint, *Pintura...*, *op. cit.*, p. 184.

⁹⁹ Por lo que hace a la apreciación de De la Maza de atribuirle a Zendejas “mirada de zorro al soslayo, muy bronco”, ciertamente no coincide con la reiterada versión de la bonhomía de su carácter difundida por sus propios discípulos. Si esta última característica no queda del todo clara en el Cronos de *El almacén* tampoco puede verse ningún grado de “bronco” en el viejo retratado. Si acaso, una actitud de observador distante es lo que yo observo.

¹⁰⁰ Toussaint, *Pintura...*, *op. cit.*, p. 186.



Il. 4.020 Retablo de san José. [1780].
Detalle. *Los desposorios*. Parroquia de san José.
Puebla, Pue.¹⁰¹



Il. 4.021 *Dedicación del templo de Molcajac*.
Detalle. [1786]. Parroquia de Molcajac.
Puebla, Pue.¹⁰²

Compárense la morfología y posición de las manos de las representaciones masculinas y femenina de estas reproducciones con aquéllas de los retratos. Con cierta facilidad podemos concluir que las de “Cronos” se parecen mucho a las de los personajes representados en *Los desposorios* y la *Dedicación* y nada tienen en común con las otras. En cambio, sorprende la similitud que hay entre las manos dibujadas al carbón por Ordóñez y las pintadas por ¿Toquero? En cuanto a quien representó las manos de Lorenzo, lo hizo con un trazo a tal punto confuso y torpe que no se percibe claramente la forma de las mismas.

Valga lo escrito y ejemplificado en estos párrafos como una pequeña muestra de la necesidad y dificultad que entraña deslindar autorías mediante la comparación, al detalle y obra por obra, entre aquéllas que se supone o se ha dicho que son de Miguel Jerónimo Zendejas y las que ostentan su firma, para empezar. Con los recursos digitales de que hoy disponemos es posible hacer ese trabajo minucioso.

Sin embargo, la autoría, como ya lo mencioné, es un problema complejo de tratar cuando nos encontramos frente a una obra del siglo XVIII hecha en Puebla. Va mucho más allá de una firma y se interna en el campo mismo del cómo se concibe la creación.

¹⁰¹ Foto: Lucero Enríquez.

¹⁰² VargasLugo, *Imágenes de los..., op. cit.*, p. 502.

Según las ordenanzas de pintores de Puebla, firmar una obra era obligatorio.¹⁰³ Si algún día estuvieron vigentes es claro que no se obedecieron. Zendejas procedió, tanto en lienzos como en retablos, tal y como Abelardo Carrillo y Gariel¹⁰⁴ consigna de otros pintores: cuando firmaba – que no era siempre ni de la misma manera– a veces daba el año y ponía colofón. En retablos y series firmaba uno o dos cuadros, no todos. Usaba indistintamente, completos o abreviados, uno o los dos nombres propios, a veces ninguno: Miguel Gerónimo de Zendejas, Miguel Zendejas, Zendejas. Cuando firmó, el apellido fue escrito con una “z” característica y difícil de confundir.

Los colofones, abreviados, tampoco fueron iguales: *faciebat, fecit, pinxit*. Los colores que usó, variaron: blanco, negro, bermellón. En el anexo 4.1.2a, a manera de muestrario, incluyo un esquema donde se ilustran con calcos algunas de las variantes mencionadas. Cabe enfatizar que las firmas no son productos caligráficos en sí, sino “firmas” dibujadas a la manera de un rotulista.

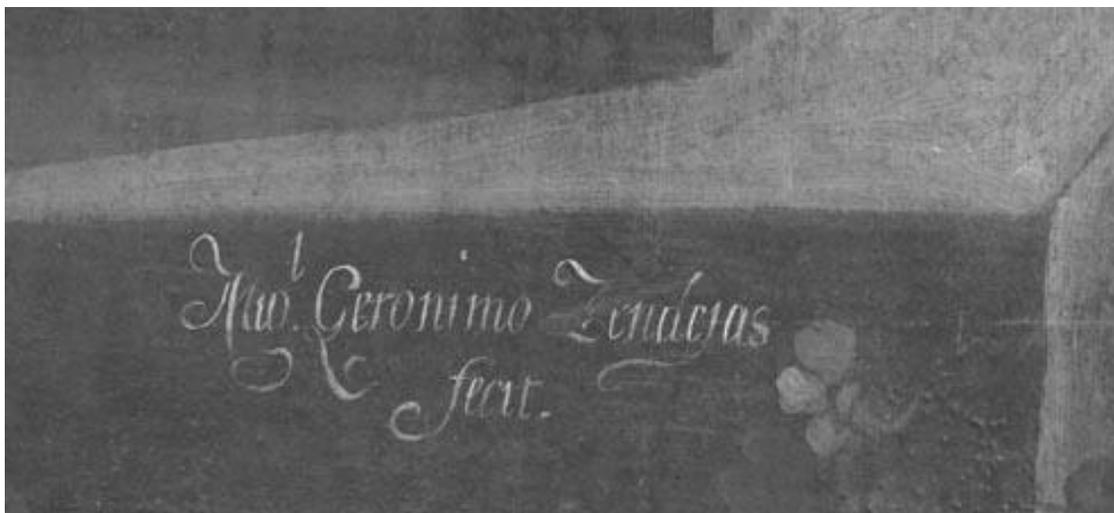
A diferencia de otros pintores novohispanos, tengo la impresión que Zendejas no concedió mucha importancia al sitio donde dibujar nombre y colofón. *El almacén* sería la excepción que confirma la regla: su elección de firmar “en” el cuadro y no “sobre” él,¹⁰⁵ como suele ser su caso, muestra que en esa ocasión el artista “estaba plenamente consciente de las implicaciones y posibilidades que encierra el acto de firmar una pintura”.¹⁰⁶

¹⁰³ [...] todas las obras y demás lienzos y obras que hicieren de pintura han de poner y asentar su nombre y apellido en ellos, para cuidar los fraudes y engaños [...]: Efraín Castro Morales, “Ordenanzas de pintores y doradores de la ciudad de Puebla de los Ángeles”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 9, México, 1989, p. 7.

¹⁰⁴ Abelardo Carrillo y Gariel, *Autógrafos de pintores coloniales*, México, UNAM, (Colección Estudios y fuentes del Arte en México, núm. XXXII), 1972.

¹⁰⁵ Clara Bargellini, “Consideraciones acerca de las firmas de los pintores novohispanos”, en *El proceso creativo*, XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte, Alberto Dallal (ed.), México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, (Estudios de Arte y Estética, núm. 59), 2006, pp. 203-222. La autora hace una distinción entre aquellas firmas cuya ubicación en la pintura está integrada a alguno de los elementos iconográficos y que por ello adquieren un significado específico, de aquellas otras que son meramente firmas legales, esto es, que dan cuenta de la autoría pero cuya localización podría estar indistintamente en uno y otro lugar, sin que se alterase ningún significado. En el primer caso, las denomina firmas “en” o “dentro” de la pintura, en tanto que en el segundo las identifica como “sobre” la pintura: pp. 207-208, 216.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 213.



II. 4.022 *El almacén*. Detalle. Firma¹⁰⁷

De forma nada protagónica pero altamente significativa, Zendejas dejó constancia de su autoría en la basa sobre la que se eleva un pedestal, clásico y sólido, de gran importancia para el contenido simbólico de *El almacén*. Sobre aquél se dibujan en palabras escritas y se representan en imágenes los elementos principales del andamiaje ideológico de la obra, como abundaré en el capítulo 5. En ese elemento arquitectónico que cumple las veces de memorial está presente el pintor, si bien en un rango inferior a los dos mecenas y al ideólogo. En lugar discreto pero que no puede pasarse por alto, gracias, entre otros recursos, al juego de luces y sombras, el pintor firmó con especial cuidado. Sin perder el trazo característico de la “Z”, ésta empieza por un medio roleo poco usual en otras firmas suyas, trazo que ascendente o descendientemente ornamenta las demás letras iniciales así como la “j” del apellido. Las pinceladas blancas, muy sueltas, le dan a la grafía volumen y textura. El todo, cuidadosamente puntuado y engalanado con una sencilla y coqueta flor, furtivo testigo, da cuenta del esmero con que en esta ocasión el pintor dibujó su firma.

Como antes mencioné, el problema de la firma de autor, si bien importante en cuanto “denota y constata su presencia en la obra”,¹⁰⁸ es un asunto menor en comparación con algo mucho más complejo: la forma de concebir la creación de una pintura, valga decir, su autoría, un

¹⁰⁷ IIE-LDOA. Foto: Eumelia Hernández.

¹⁰⁸ Bargellini, “Consideraciones acerca...”, en *El proceso...*, *op. cit.*, p. 222.

concepto que en el siglo XVIII en Puebla era claramente distinto de lo que hoy entendemos como tal. En este siglo XXI, autoría equivale a creación individual. Es un concepto que hemos heredado del siglo XIX. En tiempos de Zendejas, en cambio, nos enfrentamos a una manera de crear diferente a la que hoy en día así denominamos. Parte muy considerable de las obras novohispanas de él y de sus contemporáneos pudiera ser vista no como el conjunto de obras individuales y personalísimas de un pintor determinado sino como el resultado de “un número de procedimientos diferentes dentro de un universo de autoridad reconocida”:¹⁰⁹ la del maestro que firma. En mi opinión, de eso se trata un taller y el sitio donde se enseña y aprende: “el taller de un pintor”, por ejemplo Zendejas, es para mí, sinónimo del “lugar donde él enseña,” y del “pintar como él”. El taller u obrador no sólo es donde aprenden quienes, de acuerdo con sus capacidades y experiencias, pintan bajo la guía del maestro; es también el cúmulo de recetas enseñadas y aprendidas, de instrucciones dadas y recibidas, de valoraciones y correcciones hechas, en fin, del repertorio de procedimientos que dan identidad a lo que en ese lugar se crea, acreditación fehaciente del sistema gremial. Es el lugar donde se forma el gusto: “suprema manifestación del *discernimiento* que, reconciliando el entendimiento y la sensibilidad, el pedante que comprende sin sentir y el mundano que disfruta sin comprender, define al hombre consumado.”¹¹⁰ En mi razonamiento, es el gusto el que define un estilo. Volveré a ello en los siguientes apartados.

Cada vez me convengo más de que en el caso de Zendejas, como sucede con la mayoría de los pintores novohispanos o europeos, era el estilo de pintar de un maestro y su taller lo que se contrataba y pagaba. Eso era lo que representaba su firma, aunado a una garantía: la de que ese pintor conocía los cánones y preceptos, tanto pictóricos como iconográficos, estos últimos pertenecientes a la muy estricta tradición católica-romana-tridentina. Por todo ello se le había dado “licencia” para pintar, esto es, era un maestro examinado. El resultado podía no ser

¹⁰⁹ Renato González Mello, comunicación personal, 14 de noviembre de 2006.

¹¹⁰ Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, versión española de Ma. Del Carmen Ruiz de Elvira, Madrid, Taurus Humanidades, 1988, p. 9.

homogéneo, ni en los componentes de una obra específica ni en el conjunto de su producción, pero eso no importaba a los miembros de la sociedad que encargaban las obras.

Los temas y recursos pictóricos que Zendejas empleó se repitieron a lo largo de los años, muestra de que los comitentes le pedían obras como las que ya conocían y les gustaban. Por lo mismo, los discípulos en el taller aprendieron a reproducirlas. Como ejemplo, ilustro dos escenas con la Samaritana, uno de los varios temas cristológicos que se reiteran a lo largo de su producción. Son notables la sensibilidad rococó y la manera como el decoro espacio-temporal ha sido trastocado para dar gusto a la clientela local: la Samaritana, más que representar a una mujer del Nuevo Testamento, es la imagen viva de una mundana criolla novohispana ataviada a la moda según esta categoría social.¹¹¹

¹¹¹ Esto último lo había hecho ya Luis Berruero en la serie de escenas de la vida de san Juan de Dios, “pintada en 1743 para el Hospital de San Juan de Dios de Atlixco, en Puebla, serie en la que participó también el pintor Pablo Talavera.”: *Pintura...*, *op. cit.*, p. 85. No hay que pasar por alto que Talavera fue maestro de Zendejas.



II. 4.023 *Escenas de la vida de Jesús*. Detalle.
La samaritana. Capilla de La Soledad.
Parroquia de san Juan Evangelista.
Acatzingo, Pue.¹¹³



II. 4.024 *Escenas de la vida de Jesús*. Detalle.
La samaritana. Parroquia de san José.
Puebla, Pue.¹¹²

Me parecen afortunadas estas dos versiones con que Zendejas representó la escena narrada por san Juan (4,4-42). El desparpajo un tanto irreverente de la figura femenina, logrado con pocos y bien usados recursos dentro del recato que imponía la tradición, nos transmite la mundaneidad de una mujer cinco veces casada y que no tiene empacho en encarar al desconocido que se atrevió a dirigirle la palabra. Más que una samaritana, ambas representaciones se acercan más a las de una cortesana novohispana, enjoyada

¹¹² Foto: Lucero Enríquez.

¹¹³ *Idem*.

y vestida con telas que se adivinan lujosas por el brillo, volumen y caída de los drapeados. La representada en Acatzingo parece un poco menos atrevida, más a tono con el Jesús espiritual, delicadamente nimbado, bondadoso, que espera el agua que ha pedido. La sucesión de planos contribuye a crear una atmósfera de intimidad y nos hace partícipes activos de la escena: por un lado, nada nos separa de los personajes ubicados en el primer plano, y, por otro, nosotros vemos lo que ellos no ven, un tercer plano, umbroso y fantasmal.

Son interesantes las pequeñas diferencias que se observan al comparar las dos versiones, aparentemente idénticas. En la versión de la parroquia de san José se percibe menos espiritualidad. A ello contribuye un primer plano formado por la representación de un marco fingido que encuadra la escena y nos deja fuera de ella. El brocal, pero sobre todo la polea y su soporte, adquieren un protagonismo distractor debido al realista color oscuro de la madera y a una muy leve aunque incomprensible inclinación del poste. Los flamenquismos del estilo de Borgraf, transmitidos a Zendejas por Talavera, los vemos en el brillo del follaje del primer plano y en el fondo claro del cielo que se funde en el horizonte y contra el que destaca el perfil de la ciudad de Sicar. El Jesús se mira inquisitivo y la samaritana casi coqueta. Diferencias mínimas pero ilustrativas que desmienten el mecanicismo de la repetición y que gracias a los recursos digitales hoy podemos analizar y comparar. Queda la duda de si al estar ubicadas estas obras en sitios apartados uno del otro esas sutilezas podían ser también percibidas por el ojo de un receptor del siglo XVIII.

Algunos de los recursos plásticos usados por Zendejas son inconfundibles y constituyen otra forma de firmar las telas. Tal es el caso de ciertas caracterizaciones de personajes femeninos secundarios pertenecientes a distintas obras y en diversas locaciones.



Il. 4.025 *Víacrucis y crucifixión. Detalle.* Santuario de la Virgen de la Soledad. [1778]. Parroquia de san Juan Evangelista. Acatzingo, Pue.¹¹⁴



Il. 4.026 Retablo sacristía. *Escenas de la pasión y muerte de Jesús.* [1776] Parroquia de Nuestra Señora de la Natividad y san Miguel Arcángel. Tochtepec, Pue.¹¹⁵

Muy poco varía el perfil de la rolliza matrona representada en ambos fragmentos, *metáfora vultuosa*¹¹⁶ del llanto y del estupor, más retraída en la representación de Tochtepec, más extrovertida en la de Acatzingo. Mujer, una de varias, que acompañan en el *via crucis* a Jesucristo. Es el niño que la mujer arropa con su brazo izquierdo el que hace la diferencia. Postura, aretes, arreglo del pelo y hasta el colorido y forma del vestido, son prácticamente los mismos a pesar de que las separan bastantes kilómetros en su ubicación y algunos años en su creación. Una vez más, son las sutilezas las que nos hablan de una repetición no mecánica sino creativa.

Rogelio Ruiz Gomar al escribir sobre José Rodríguez Carnero comenta que “la desigualdad o poca homogeneidad en la calidad es una característica que se observa en la producción de la mayoría de los pintores novohispanos”.¹¹⁷ El mismo historiador del arte, auténtico conocedor de la materia, encuentra otro rasgo común entre muchos de los pintores de la

¹¹⁴ Foto: Lucero Enríquez.

¹¹⁵ *Idem.*

¹¹⁶ “La metáfora vultuosa, es aquella, en que por las indicaciones del semblante, manifiesta el artífice las pasiones que ocultamente predominan en los sujetos [...] en él se manifiesta el sexo, la edad, el ingenio, y las perturbaciones del ánimo [...]”: Palomino, *El museo...*, *op. cit.*, tomo I, p. 155. Las cursivas son del original.

¹¹⁷ Rogelio Ruiz Gomar, “El pintor José Rodríguez Carnero (1649-1725). Nuevas noticias y bosquejo biográfico”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, vol. XIX, núm. 70, 1997, pp. 45-76, 71-72.

Nueva España: el que sus obras tempranas “se reconozcan como más cuidadosas, especialmente por lo que toca al dibujo y a la aplicación de las pinceladas [...]”.¹¹⁸

En *El almacén*, como en otros cuadros firmados por Zendejas, es posible identificar varias “manos” o pinceles diferentes,¹¹⁹ en atención a la calidad del dibujo, los escorzos, la aplicación del color y la representación lograda:

Pincel 1



II. 4.027 *El almacén*. Detalle. Apolo-Mercurio y la Naturaleza¹²⁰

La mano encargada de pintar las representaciones mitológicas de *El almacén* es la más limitada en capacidades. Al trabajo hecho no le favorecen, desde luego, los repintes ni el regatino de la restauración. Las representaciones anatómicas, tanto de la Naturaleza, como de Apolo-Mercurio, ni son realistas ni idealizadas, simplemente carecen de estructura muscular: flotan, en lugar de anclarse a una postura convincente. Adolecen de “eminencia en el dibujo, buena simetría, e hinchazón de contornos.”¹²¹

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 74.

¹¹⁹ Agradezco a Sagrario Martínez del Seminario de Imagen de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, su estudio preliminar sobre técnicas de pincel en *El almacén*.

¹²⁰ IIE-LDOA. Foto: Eumelia Hernández.

¹²¹ Palomino, *El museo...*, *op. cit.*, tomo II, p. 91. Esto señala el autor en una de las secciones dedicadas a los músculos del cuerpo humano, en el capítulo de “De la Anatomía”.

Pincel 2

II. 4.028 *El almacén*. Detalle. El arcángel san Rafael¹²²II. 4.029 *El almacén*. Detalle. El gabinete¹²³

Una segunda mano, con más oficio que la anterior, es la que realizó las *metáforas morales*¹²⁴ y las representaciones angélicas. Se observan ciertos rasgos estilísticos comunes a todos los pinceles –el estilo Zendejas– tales como las bocas de labio inferior abultado, las cejas levemente dibujadas siguiendo las líneas de la nariz, las sombras intensas que rodean los párpados inferiores. A pesar de ser metáforas y usar de esas característica, el Pincel 2 logra una cierta diferenciación en estas representaciones de personajes mofletudos: el arcángel es un ángel, distinto del alumno y del maestro de botánica.

Pincel 3

¹²² IIE-LDOA. Foto: Eumelia Hernández.

¹²³ *Idem*.

¹²⁴ “La metáfora moral, y de costumbre, es aquella, que manifiesta el concepto del artífice, en virtud de algún signo, que por costumbre, o libre imposición de los hombres, adquirió derecho a aquel significado [...]”, Palomino, *El museo...*, *op. cit.*, tomo I, *op. cit.*, p. 154. Las cursivas son originales. En el que he llamado “El gabinete”, la metáfora moral se obtiene al representar a un adulto con ademán de enseñar, a un joven en actitud de aprender y una campana botánica como representación de esta ciencia.



II. 4.030 *El almacén*. Detalle. La Química y la Botánica¹²⁵

Las alegorías de *El almacén* estuvieron a cargo de un tercer pincel. En sus representaciones, los rasgos estilísticos antes mencionados son especialmente notorios. La rubicundez de los rostros, el mentón redondo y protuberante, la mirada casi en blanco dirigida hacia lo alto, complementan las características que comparten las figuras alegóricas. Se suman a aquéllas las engalanadas escotaduras de los ropajes y la proliferación de joyas: diademas, gargantillas, zarcillos, todo un despliegue de posibilidades para el uso de perlas, corales, filigranas de oro y listones. A penas se distinguen unas de otras gracias a los atributos que les son propios.

Pincel 4



II. 4.032 *El almacén*. La profesión¹²⁶

Los retratos en la obra de Zendejas están bien logrados e infiero que son de su mano por cuanto que ser fisonomista era el rango más alto en la escala del saber pictórico ya que debían transmitir el temperamento

¹²⁵ IIE-LDOA. Foto: Eumelia Hernández.

¹²⁶ *Idem*.

y carácter del modelo. Le estaba reservado al maestro el hacerlos. En este detalle vemos el momento en que se va a dar el intercambio receta-medicamento entre boticario y paciente: los dos personajes han sido sorprendidos por el pintor; observamos una “instantánea”, característica típica de un buen retrato.

Pincel 1 y pincel 3:



II. 4.031 *El almacén*. La medicina y la química¹²⁷

Las limitaciones del Pincel 1 aunadas a los repintes hacen de la representación de la Medicina una figura de sexo indefinido. El rostro tímido y delicado de doncella y su pudibunda manera de sostener el lienzo que medio cubre la parte inferior de su cuerpo no corresponden al torso de púber masculino. La veladura que pretendidamente cubría ese torso está a punto de desaparecer: sólo quedan rastros amarillentos de lo que alguna vez fue velo. Resulta intrigante el que se le diera el encargo de pintar desnudos parciales a un pincel poco apto del taller de Zendejas. El Pincel 2 se hace claramente presente en la alegoría de la Química: se alcanza a ver un fragmento de su atributo –una retorta– que sostiene con el brazo izquierdo.

¹²⁷ *Idem*.

¿Qué era entonces lo que pintaba Zendejas mismo? ¿Pintaba sólo los retratos? Y, ¿tiene importancia dilucidarlo? Me parece difícil determinar lo primero y poco relevante lo último. Sin embargo, considero que sólo mediante un detallado y sistemático estudio de su obra se podría disminuir el riesgo de repetir errores al dar una respuesta a esas preguntas. Por el momento, me aventuro tan sólo a plantear la siguiente hipótesis: probablemente, a partir de la década de los años 70, Zendejas hacía el diseño compositivo, esto es, la organización del espacio pictórico y lo hacía directamente sobre el lienzo –a la manera de un escenógrafo–, mediante trazos al óleo, sin usar dibujo previo al carbón, como demostraron las pruebas de laboratorio hechas a *El almacén*, anexo 1.1 de esta tesis. De acuerdo con esos resultados, no hay en esta obra huellas de tareas ni de repintes; el laboratorio del siglo XXI parece haber confirmado, en alguna medida, la leyenda basada en lo dicho a Payno por Manzo. Desde luego, guardada toda proporción ya que lo que dice aquélla es un absurdo:

[...] según es tradición, antes de pintar sus cuadros enrollaba el lienzo en una varilla de madera, dejando sólo una pequeña parte por enrollar, que era en la que comenzaba a pintar, y a medida que pintaba iba desenvolviendo el resto, hasta concluir la obra, cuyo plan general sólo esbozaba, en ‘la riquísima tela de su fantasía’. Si esto no es cierto, merece serlo, por lo menos, en algunos de sus cuadros, pues sólo así se explicaría que sean tan imperfectos.¹²⁸

Es imposible pintar de esa manera. Además, lo que se observa en las obras de Zendejas, sobre todo en las de gran formato que contienen varias escenas, es lo contrario: una distribución del espacio pictórico que ha tomado muy en cuenta la superficie total del lienzo a pintar.

¹²⁸ Pérez de Salazar, *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, p. 49. El entrecomillado de la cita corresponde a lo escrito por Hammeken y Mexia, “Miguel Gerónimo...”, en *Hombres ilustres...*, *op. cit.*

De acuerdo con mi hipótesis, Zendejas creaba lo que Palomino¹²⁹ llama el *argumento*, basándose en aquello que el patrocinador de la obra le encomendaba. De ahí, derivaba la *economía* –organización del espacio pictórico– y diseñaba, en consecuencia, la *acción*, la *simetría* –conmesuración, proporción–, la *perspectiva* y la *luz* del conjunto, con miras a obtener un resultado en el que hubiera *gracia o buena manera*. La perfección de los detalles parece no haber estado dentro de sus prioridades.

Además del *argumento* y los trazos del diseño general, Zendejas se encargaría de pintar los retratos –en mi opinión, como antes mencioné, de lo mejor de sus telas–. Era la fisonomía uno de los problemas técnicos del arte de pintar reservado a “El Práctico: quinto grado de los pintores”,¹³⁰ penúltimo libro del tratado de Palomino, después del cual concluye con “El Perfecto”. Dice el tratadista a propósito de “las expresiones de afectos” que ha de dar el pintor a los semblantes: “la parte más peregrina, que puede tener el artífice, para hacerse superior aun a el arte mismo”.¹³¹ Implicaba representar a un hombre cobarde, prudente, sin vergüenza, modesto, iracundo, lujurioso u otro cualquiera de los temperamentos cuya fisonomía “no sólo del rostro sino también de la organización del cuerpo” describe el tratadista. Los retratos los reservaba el maestro para sí.

Dentro de la misma línea hipotética, no puedo dejar de mencionar otra suposición, a partir de lo que Ruiz Gomar afirma acerca de las obras de temprana autoría de los pintores novohispanos y aplicándolo a Zendejas: que en los años anteriores a 1775-1778 –periodo en que pintó los grandes lienzos de Acatzingo y cuando era ya un pintor muy reconocido en Puebla– él mismo se ocupara de los detalles de sus obras. Tal sería el caso del *Patrocinio de la Virgen*

¹²⁹ Palomino, *El museo...*, *op. cit.*, tomo I, pp. 150-179. En el capítulo siguiente abundaré sobre cada uno de estos términos. Las cursivas son mías y las empleo en aquellas palabras que Palomino usa para lo que denomina “partes integrales de la pintura”.

¹³⁰ Palomino, *El museo...*, *op. cit.*, tomo II, pp. 13-14.

¹³¹ *Ibid.*, p. 303.

María de 1754.¹³² Lo contrario pasaría al final de su vida, en las obras posteriores a *El almacén*, como es el caso de *La aparición de Cristo a la Virgen* de 1806.



Il. 4.033 *Patrocinio de la Virgen*. [1754]. Parroquia de Tamazulapan, Oaxaca¹³³

Muchos recursos pictóricos que vemos en esta obra –de las primeras, según información disponible– los encontraremos en óleos subsecuentes de Zendejas. No son exclusivos de él sino característicos de la tradición novohispana; algunos, de la poblana, como lo veré en el apartado correspondiente. Pero la forma de realizarlos empieza a acusar rasgos estilísticos personales: el Padre Eterno respaldado por su manto rojo flotante, su manera de sostener el cetro como instrumento de escritura más que de mando, el Espíritu Santo que emerge de un rompimiento de gloria cuidadosamente trabajado mediante grados de luminosidad

¹³² VargasLugo, *Imágenes de los...*, *op. cit.*, pp. 264-267 y 553: el año aproximado aparece en la ficha del catálogo.

¹³³ *Ibid.*, p. 264.

y variedad de matices, la jerarquía angélica funcionalmente distribuida, tanto por rango como por la acción que desarrollan en la escena, las flores –naturales o bordadas–, las *metáforas morales* que en este óleo representan a las castas con sus correspondientes rebozos, faldas, huipiles, tocados, joyas, capas y demás vestimentas que las identifican, el retrato “instantáneo” del mestizo de labios gruesos que nos mira en medio de los indios principales lujosamente ataviados... Hay, sin embargo, un elemento cromático que en obras posteriores difícilmente encontraremos y es el uso del color amarillo en distintas tonalidades. Lo vemos en el globo terráqueo (que después lo representará de color azul), en el manto y túnica de la Virgen y de uno de los ángeles y, mezclado con grises y blancos, en el rompimiento de gloria. La representación de la Virgen, graciosa y delicada, hecha a la manera de Cabrera, irá adquiriendo sutiles diferencias con el tiempo, aunque Zendejas no parece haber sido un pintor “mariano”.



Il. 4.034 *La calle de la Amargura*. [ca.1775]. Santuario de la Virgen de los Dolores. Acatzingo, Pue.¹³⁴

En esta composición, de cuando el pintor tenía 50 años de edad y se encontraba en plena actividad, Zendejas da razón a sus detractores: la perspectiva no está trabajada según las reglas aunque la composición sea interesante y atrevida. De hecho, parece obedecer al sentir del pintor: la jerarquía es emocional, no espacial. Lo importante es el dolor de María al ver salir de las puertas de Jerusalem a su hijo exhausto, doblado por el peso del enorme leño iniciar la subida al Gólgota. En la representación de

¹³⁴ Foto: Lucero Enríquez.

ese doloroso momento, a los actores principales les fue dado un tamaño mayor que al resto de los concurrentes, no importando dónde se ubicaran unos y otros. El primer plano visual –aberración visual de la perspectiva–, formado por el coro de mujeres gimientes¹³⁵ (una de ellas reconocible como “firma iconográfica”), el jinete que azuza a la multitud montado en cabalgadura briosa –tema poco tratado por el pinto–, el viejo que corre despavorido, los soldados romanos en diálogo aparentemente neutral, en fin... estos personajes requeridos en el *argumento histórico*, pasan a un segundo plano emocional al resultar subordinados espacialmente y disminuidos, en contra de las reglas de la perspectiva. Hacia la Virgen se dirige la gran línea parabólica que arranca en el remate del arco de la muralla citadina y concluye donde debieran encontrarse las patas traseras del segundo jinete. También la cabeza de la Dolorosa está en el eje de la perspectiva cuyo punto de fuga lo ha ubicado el pintor al lado izquierdo del espectador y en un horizonte muy alto. Es ella, de manto azul y manos que aprisionan el dolor, el centro de la composición. No podía ser de otra manera: la obra fue encargada para el Santuario de la Virgen de los Dolores, “A devoción del Sr. Dr. D. Antonio Roxano, Cura por su Mag[esta]d desta Doctrina”, como reza la dedicatoria en la esquina inferior derecha del óleo. A pesar de la desobediencia a las reglas del dibujo y de la óptica, Zendejas logra una composición efectiva por cuanto que la intencionalidad afectiva trasciende la tela.

¹³⁵ A la manera como lo había hecho su maestro Pablo José Talavera en 1748 en el gran lienzo *Traslado de la virgen a su templo*, ubicado en el sotocoro de la iglesia de La Soledad en Puebla. Véase Merlo, *Las iglesias de...*, *op. cit.*, tomo 1, p. 264.



II. 4.035 *El almacén*. Detalle. Conjunto central¹³⁶

Un fragmento, tan sólo, como ejemplo de la actividad de un pintor, viejo de más de 70 años, que sigue activo. Los rojos, azules y grises característicos de su paleta, se enriquecen con las pinceladas amarillas para representar la difuminada aureola del Dios Padre. Menos detalle, menos dibujo, más predominio del color sobre el trazo, más movimiento. Líneas cruzada en “X” para este fragmento cuyo punto central es la cabeza de la niña-púber que representa la Medicina. Pero esa “X” no es mas que una pequeña parte de esa suma de conjuntos y sub-conjuntos compositivos llamada *El almacén*, a la que dedicaré el último capítulo de esta tesis.

¹³⁶ IIE-LDOA. Foto: Eumelia Hernández.



II. 4.036 *Aparición de Cristo a la virgen*. [1806]. Parroquia de san José. Puebla, Pue.¹³⁷

En esta sencilla composición, de hecho un cuadro de meditación, obra de un pintor octogenario en sus últimos años de vida, están presentes los rasgos distintivos de su estilo. Fiel a sí mismo y a la tradición a la que pertenece, el cambio de siglo y 30 años de pintura académica a su alrededor no lo han hecho cambiar. Aún cuando sólo dos, sigue habiendo conjuntos yuxtapuestos en armonía, gracias a las líneas que estructuran con claridad el espacio pictórico. La curva angelical y la filacteria que despliegan los regordetes seres en movimiento se contraponen y balancean la diagonal que sale de la blanca cabeza del Padre y termina en la diestra de la Virgen. Hay, sin embargo algo diferente: los ojos abiertos que permiten ver las pupilas de todos los ahí representados y que dejan traslucir una emoción más natural, amable, casi risueña, que los ojos casi en blanco de otros óleos devocionales negaba. Es un detalle mínimo pero tan extraño en Zendejas que me queda la duda de si son producto de alguna intervención ajena a su taller y a

¹³⁷ Foto: Lucero Enríquez.

su tiempo. La tela y la capa pictórica están muy deterioradas y es difícil percibir a simple vista si el rojo del manto del Resucitado fue alguna vez repintado: tal y como se aprecia, se inscribe en la línea del Cristo de Correa en la *Pascua de María* de Zacatecas, vale decir, en la tradición novohispana de la más pura cepa. La cara del angelito en actitud orante es otra de las “firmas iconográficas” del pintor.

Antes de concluir este apartado relacionado con la creación y la autoría, y a la luz de lo hasta aquí expuesto, estimo de interés referirme a Manuel Toussaint y a Emile Mâle. Escribe el primero al ocuparse de Cabrera: “el decoro profesional, por lo que se refiere a originalidad, no existe: se copia todo, grabados y pinturas, cuadros europeos y coloniales; se hacen repeticiones de la misma obra, y no dos o tres veces, sino cuantas son necesarias.”¹³⁸ Por su parte, Emile Mâle,¹³⁹ con gran lucidez, hace ver que en el siglo XVII el problema del artista y el tema a desarrollar no era asunto que tuviera qué ver con pintores, músicos o arquitectos. Los artistas estaban al servicio de quienes los contrataban: iglesias, conventos, canónigos, cofradías; eran éstos quienes decían al artista el qué y el cómo. Lo que escribió Mâle para la pintura de España, Italia, Flandes y Francia del siglo XVII es igualmente válido para la pintura de Puebla en el siglo XVIII. En cambio, lo escrito por Toussaint parece reflejar una óptica propia del individualismo romántico que heredamos del siglo XIX y, en caso extremo, llevaría a minusvalorar la producción artística del siglo de Zendejas.

En la repetición de modelos cuya eficacia había sido probada y que por tanto encargaban los clientes al pintor,¹⁴⁰ tenía éste que “poner en juego todo su talento”.¹⁴¹ No era frecuente que se le diera carta blanca para la invención. Cuando Palomino habla del *argumento* como la

¹³⁸ Toussaint, *Pintura...*, *op. cit.*, p. 166.

¹³⁹ Emile Mâle, *El barroco. Arte religioso del siglo XVII: Italia, Francia, España, Flandes*. Introducción de A. Chastell y Co. Chazal; prólogo a la ed. española de Santiago Sebastián, Ana Ma. Guasch (trad.), Madrid, Encuentro, 1985, p. 43.

¹⁴⁰ Véase Rogelio Ruiz Gomar: “El taller de los Juárez”, en *Primer seminario de Pintura Virreinal. Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, México, Fomento Cultural Banamex, A.C.,-Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura-Banco de Crédito del Perú y el Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2004.

¹⁴¹ Mâle, *El barroco...*, *op. cit.*, p. 43.

primera de las siete partes en que consiste la composición integral de una pintura, hace una división entre *argumento histórico* y *metafórico*. Dice del primero “que está ceñido a las puntualidades de la historia [...] comprende toda historia *sagrada, humana y fabulosa*”.¹⁴² Del segundo afirma: “[es] el que en virtud de una metáfora ingeniosa, manifiesta el concepto de su autor” y añade: “Es la metáfora madre de toda sutileza intelectual; el más ingenioso, peregrino, agudo y admirable parto de nuestro entendimiento.”¹⁴³ En realidad, Palomino enfatiza la libertad del pintor porque defiende la nobleza de la pintura y mal haría a su causa mencionar cuántas limitaciones había, en realidad, para el ejercicio de dones tan peregrinos y, en contrario, cuánto de rutinario tenía la repetición de temas y modelos encargados ex profeso por quienes pagaban y decían el qué y el cómo.

Uno supondría que en una obra hecha en Puebla en el siglo XVIII el *argumento* – ¿composición? ¿tema?– es original y es por tanto “parto del entendimiento” de un pintor cuando éste añade a su firma el colofón “inventor”. “Por verdadera excepción”¹⁴⁴ se encuentra tal colofón.

Volviendo al señalamiento de Mâle, a diferencia del de Toussaint, corta tiempos y continentes: “el respeto escrupuloso de ciertas tradiciones, implica un pensamiento directriz que no abandona nada a la fantasía de los artistas; nos apercibimos entonces de que la Iglesia ha tomado la dirección del arte.”¹⁴⁵ En Puebla, en el siglo XVIII, era así. *El almacén*, por tanto, es un caso paradigmático y único. La Iglesia –en un sentido amplio– no le dijo a Zendejas el qué ni el cómo; esas directrices le fueron proporcionadas por la Ciencia –también en sentido amplio–, encarnada en un farmacéutico ilustrado: “José Ignacio Rodríguez Alconedo, por cuya dirección se hizo y pintó dho. Almacén.” Zendejas obedeció: era un pintor que había nacido dentro,

¹⁴² Palomino, *El museo...*, *op. cit.*, tomo I, p. 151. Las cursivas son de la edición.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 153.

¹⁴⁴ Carrillo y Gariel, *Autógrafos...*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁴⁵ *Idem.*

heredado y alimentado una tradición, la poblana, como hemos visto, que abarcaba a creadores, patrocinadores y receptores. Sin embargo, y a pesar del “pensamiento directriz” del comitente, sí tuvo, como lo veremos, campo para el ejercicio de ese don peregrino que era la invención.

4.1.3 La tradición

En este apartado intentaré ubicar *El almacén* en el ámbito de una tradición artística local de la cual su autor formó parte. Esto implica para mí tocar, así sea someramente, los controversiales y apasionantes temas del trinomio tradición-gusto-estilo para estar en condiciones de identificar en *El almacén* algunos elementos de un sistema de representación con características regionales. Haré mi mejor esfuerzo en seguir la recomendación que hace Rosa López Torrijos a quienes nos ocupamos del arte virreinal: “ser especialmente cuidadosos con el lenguaje y extremadamente rigurosos en la interpretación estilística.”¹⁴⁶

Tradición proviene del latín *tradio*, y éste a su vez de *tradere*, "entregar". Es tradición todo aquello que una generación hereda de las anteriores y, por estimarlo valioso, lega a las siguientes.¹⁴⁷

Tradición: [...] Comunicación o transmisión de noticias, composiciones literarias, doctrinas, ritos, costumbres, hecha de padres a hijos al correr los tiempos y sucederse las generaciones.¹⁴⁸

Varios puntos desprendo de las definiciones anteriores que me parecen fundamentales en la conformación de una tradición: a) hay un juicio de valor sobre lo que se quiere transmitir, tanto del comitente cuando encarga una obra como del artista cuando realiza el encargo; b) en ambos casos, se da un proceso de selección; c) una vez concluida la obra, hay una acción multilateral: el receptor recibe y reacciona, el comitente percibe la reacción y condiciona o no futuros encargos,

¹⁴⁶ Rosa López Torrijos, “Estilo. Concepto histórico y uso actual”, en *Primer seminario...*, *op. cit.*, pp. 199-206, p. 200.

¹⁴⁷ <http://es.wikipedia.org/wiki/>, consulta hecha el 4 de diciembre de 2006.

¹⁴⁸ Alonso, *Enciclopedia...*, *op. cit.*, tomo III, p. 4002, s.v. “tradición”.

el pintor actúa en consecuencia; d) hay un movimiento en el tiempo en cuanto que tanto lo que comitentes como pintores consideran importante o eficaz –aunque difieran en los fines–, se transmite de una generación a otra; e) todo el proceso se lleva a cabo dentro de un grupo social, en un espacio y tiempo dados. Hay, pues, un dinamismo implícito en la conformación de una tradición.

El hombre, como agente de la acción de transmitir, es el que al mismo tiempo le otorga una diferencia específica, pero como acto humano básicamente supone un grado de conciencia y volición. Esto es lo que se llama *tradición-acción*: la tradición que se transmite tiene consistencia y fuerza. Sin esas características se convierte en *transmisión idéntica*, asociada a la fuerza de la inercia o del control, ya sea político o ideológico, y pierde el carácter de *transmisión progresiva* [...] ¹⁴⁹

La conformación de una tradición es, pues, un proceso complejo que sólo se da mediante la intervención de emisores y receptores encarnados en personas, muy alejado del:

[...] proceso [lingüístico] denominado *koiné* o nivelación, consistente en dejar de lado particularidades de cada uno a favor de lo que todos compartían, creando un lenguaje y un sentido de pertenencia a un grupo, acomodándose así a una nueva realidad. ¹⁵⁰

En una tradición plástica e iconográfica, el pintor decide –dentro de las directrices que recibe de sus comitentes– qué particularidad expresar y qué generalidad de la tradición conservar.

¹⁴⁹ Nelly Sigaut, “Una identidad artística periférica entre la tradición y la modernidad”, en José Juárez..., *op. cit.*, p. 70.

¹⁵⁰ Juana Gutiérrez Haces, “¿La pintura novohispana como una *koiné* pictórica americana?”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, vol. XXIV, núm. 80, 2002, p. 48. La cita está tomada de un artículo donde la autora establece un paralelismo entre la formación del español americano y la conformación de la mentalidad del pintor novohispano. Al respecto, dos consideraciones me parecen fundamentales. La primera es que las palabras adquieren su significado en relación con las cosas que nombran, es decir, su significado es exógeno a ellas. Las imágenes, en cambio, *representan* y su significado se encuentra en ellas mismas, es decir, es endógeno. La segunda es que todos hablamos y lo hacemos por la necesidad que tenemos de comunicarnos; en consecuencia, necesitamos “dejar de lado particularidades de cada uno a favor de lo que todos compart[imos]”. En contraposición, sólo unos cuántos pintan y el significado que el pintor le da a una imagen está sujeto a un complejo proceso de carácter individual: el proceso creativo.

Es en este proceso de selección donde se conforma el estilo del pintor, entendido en forma muy simplificada como:

[...] un sistema de formas con una cualidad y expresión significativas por medio del cual se hace visible la personalidad del artista y el punto de vista general de un grupo.¹⁵¹

Para mí resulta claro que un estilo debe poder ser caracterizado en forma precisa y con fines de identificación: un uso más cercano al concepto *maniera*¹⁵² y no al que le dio Winckelman, jerarquizante y evolucionista.¹⁵³

De ahí el peligro de calificar un estilo y, peor aún, de hacer valer esa calificación fuera del contexto social, temporal y geográfico donde se gestó y manifestó: lo anterior da por resultado una acción “mecánica e infructuosa”.¹⁵⁴ En ese sentido se inscribe la opinión de los historiadores de arte fundadores de la disciplina en nuestro país en relación con la pintura novohispana del siglo XVIII, el siglo de Zendejas. La consideraron carente de interés y de escasos méritos sobre todo al compararla con la producción del siglo anterior.¹⁵⁵ Pérez de Salazar, escribe: “En los hijos de Talavera [Cristóbal Talavera, Puebla, ? – Puebla, 1731] se acentúa la decadencia de la pintura

¹⁵¹ Meyer Schapiro, *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, prólogo de José Jiménez, Francisco Rodríguez Martín (trad.), España, Editorial Tecnos, (Colección Metrópolis), 1999, p. 71.

¹⁵² Concepto derivado de “mano” usado “para indicar la forma característica de expresarse en artes plásticas”: López Torrijos, *Estilo...*, *op. cit.*, p. 200. Ese es el sentido específico y limitado de la palabra *maniera* al que me refiero. No le doy ninguna connotación relacionada con el *manierismo*, término vinculado a un estilo europeo (renacimiento italiano) y a una temporalidad dada (siglo XVI); tampoco con ese mismo concepto referido a la aplicación de normas consideradas perfectas o a la trasgresión de las mismas. Al respecto, véase Jorge Alberto Manrique, *Manierismo en México*, México, Textos Dispersos Ediciones, 1993.

¹⁵³ De donde deriva el concepto de “evolución artística y estableciendo como categoría máxima el arte griego del periodo clásico hablando de un estilo sublime y un estilo bello, frente al posterior ‘decadente o imitativo’”: López Torrijos, *Estilo...*, *op. cit.*, p. 201.

¹⁵⁴ Sigaut, “Una identidad...”, en *José Juárez...*, *op. cit.*, p. 70.

¹⁵⁵ Toussaint considera fruto de la decadencia la pintura novohispana de las últimas décadas del siglo XVII y la de todo el XVIII. Véase Toussaint, *Pintura...*, *op. cit.*, pp. 136-217. A este respecto, en la edición anotada que hizo del *Diálogo sobre la historia de la pintura en México* de José Bernardo Couto, emite una opinión rotunda cuando se refiere a la vasta producción de Francisco Antonio Vallejo (ca. 1721-1785): “La Vida de san Elías revela dotes excepcionales de imaginación, facultades para componer y casi todo lo que puede constituir a un gran pintor. Falla en el colorido monótono, dulzón, intolerable, que le había enseñado su época. ¡Lástima!”: José Bernardo Couto: *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. Edición, prólogo y notas de Manuel Toussaint, México, FCE, (Colección Conmemorativa 70 Aniversario, núm. 54), 2006, nota al pie s/n., p. 97.

en Puebla, del grado modesto, pero decoroso que había alcanzado.”¹⁵⁶ En mi opinión, Pérez de Salazar observó lo que podría considerarse un estancamiento de la tradición artística local, no en relación con ningún estilo externo sino en relación con su propio pasado. La tradición en Puebla dejó de ser dinámica y cayó en un ensimismamiento estático al reproducir sus propias técnicas pictóricas y repertorios iconográficos, obedeciendo a encargos similares y para funciones análogas; dejó de nutrirse, se estereotipó.¹⁵⁷ El medio gremial quedó “atrapado entre la servidumbre y el anacronismo de los modelos gráficos del siglo anterior y, aún más, en las demandas de un mercado autocomplaciente y estereotipado.”¹⁵⁸

En ese entorno general se creó *El almacén* para un entorno específico, lo que acrecienta su valor e importancia. Fue el estímulo de una temática nueva, ajena a lo trillado, con margen para la invención del artista, el motor de esa creación con doble paternidad y múltiples manos realizadoras.

En la relación entre la forma y la función de la imagen se expresa la intención del artista, del cliente y de todo el grupo social que llevó la obra a su realización; en la obra se inscriben por adelantado la mirada del o de los destinatarios y los usos, por ejemplo litúrgicos, de la imagen.¹⁵⁹

A ello volveré *in extenso* en el capítulo 5.

¹⁵⁶ Pérez de Salazar, *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, p. 43.

¹⁵⁷ Una línea muy interesante de investigación se presenta al mirar con ojos diferentes a los de Pérez de Salazar las obras poblanas de este periodo, analizándolas no sólo desde la especificidad de la historia del arte sino “en su relación dinámica con la sociedad que lo produce” [ese arte]: Jean-Claude Schmitt, “El historiador y las imágenes”, en *Las imágenes y el historiador*, México, El Colegio de Michoacán, (Colección Estudios de Historia y Sociedad, núm. 77, Serie Relaciones), 1999, pp. 24-25. El autor glosa sobre la “‘historia general’ anhelada por Michel Foucault” en la que el objeto de la misma es la “articulación de las diversas ‘formas simbólicas’ que rigen el funcionamiento de una sociedad en una determinada época.”

¹⁵⁸ Jaime Cuadriello, *Las glorias de la República de Tlaxcala o la conciencia como imagen sublime*, México, Museo Nacional de Arte-INBA-Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, (Colección Monografías de Arte, núm. 30), 2004, p. 41.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 39.

Partiendo de la base que el patrimonio de la tradición artística local poblana, como de la novohispana en general, fue el “sistema icónico católico”,¹⁶⁰ post-tridentino y contra-reformista me atrevería yo a agregar, se pueden rastrear las distintas tradiciones plásticas que en ella confluyeron y los momentos en que esto sucedió, a través de la obra de algunos pintores plenamente identificados que dejaron discípulos e influencias en los lugares por donde pasaron, entre otros la ciudad y la provincia de Puebla.¹⁶¹ Como concisa y acertadamente resume Nelly Sigaut: “El manierismo hispano-flamenco con toques italianizantes que se había desarrollado en Sevilla, sacó credencial en México como estilo fundador de la nueva escuela.”¹⁶² Esa tradición empezó a adquirir ciertas características plásticas propias, sutiles pero identificables, en la pintura hecha en Puebla hacia finales del siglo XVII y principios del XVIII. Juan de Villalobos (¿?-1724) y José Rodríguez Carnero (1649-1725) son dos de los pintores en cuya obra notamos esa transición. En ambos podemos detectar, por un lado, algunos rasgos estilísticos de Villalpando y Correa¹⁶³ y, por otro, ciertas particularidades –así fuesen fruto de carencias técnicas– que darán pie a una modalidad local dentro de la tradición novohispana. Es asunto de reflexión que rebasa esta tesis el hecho de que Villalobos y Rodríguez Carnero fueran firmantes del proyecto de ordenanzas de pintores y doradores de Puebla¹⁶⁴ –en una emulación regional bastante clara de lo hecho por los pintores de México años atrás–, lo que en mi opinión supondría una conciencia de identidad y pertenencia a la vez que de cambio en relación con lo que antes de ellos se había

¹⁶⁰ Entendida como lo expone Nelly Sigaut: “la asimilación de un patrimonio original heredado y a todas las experiencias posteriores de transmisión, recepción adaptación, asimilación y nueva transmisión dadas en el *continuum* de la historia.”: “Una identidad...”, en *José Juárez...*, *op. cit.*, p. 70.

¹⁶¹ En el anexo 4.1.3 “Momentos” esquematizo lo anterior.

¹⁶² Nelly Sigaut, “Una identidad...”, en *José Juárez...*, *op. cit.*, p. 74.

¹⁶³ Como acertadamente lo señala Paula Mues: “[...] los cambios pictóricos que se consolidaron en el XVIII comenzaron a darse con las reformas del gremio de pintores a finales del siglo anterior y, por tanto, con artistas como Correa y Villalpando, quienes sentaron las bases para una mudanza estilística.”: *El Arte Maestra...*, *op. cit.*, p. 59.

¹⁶⁴ “[...] carecen de fecha y no tenemos la certeza de que hayan sido aprobadas y aplicadas. Podemos suponer que se redactaron entre los años 1699 y 1721 [...]”, Castro Morales, “Ordenanzas de...”, en *Boletín de...*, *op. cit.*, p. 6.

hecho en Puebla. Incluso, de reconocimiento de lo heredado y de diferenciación de lo adquirido en relación con los dos grandes maestros cuya influencia acusan sus obras.¹⁶⁵ De hecho, Rodríguez Carnero, cuando aún vivía en la ciudad de México,¹⁶⁶ había representado a los pintores de esa ciudad en los trámites para la aprobación de las nuevas ordenanzas aprobadas y pregonadas en 1687.¹⁶⁷

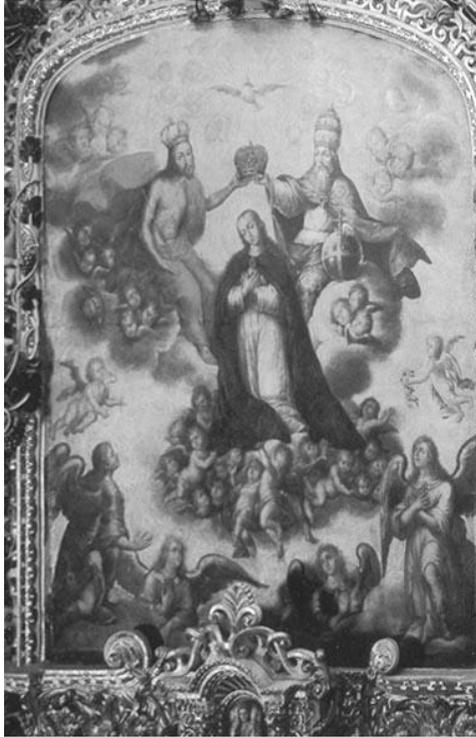


II. 4.037 Cristóbal de Villalpando. *Santísima Trinidad*. II. 4.038 Juan Correa. *Asunción y coronación de*

¹⁶⁵ Martha Fernández, *Artificios del barroco*, México, UNAM, 1990. Para ver la rivalidad y conciencia de diferencias entre los arquitectos poblanos y los de la ciudad de México. Ref.: Juana Gutiérrez Haces, “Tradición, estilo y escuela en la Historiografía del Arte Virreinal Mexicano. Reflexión en dos tiempos”, en *Primer seminario...*, *op. cit.*, p. 41.

¹⁶⁶ Para una amplia información sobre su biografía, véase: Ruiz Gomar, “El pintor José...”, en *Anales del...*, *op. cit.*

¹⁶⁷ Toussaint, *Pintura...*, *op. cit.*, pp. 223-226. En esas gestiones y en los primeros cargos dados de acuerdo con la nueva normativa que regiría al gremio habían participado Villalpando –primer veedor nombrado por el virrey– y Correa –uno de los primeros maestros examinados. Véase: Juana Gutiérrez Haces (*et al*), *Cristóbal de Villalpando...*, *op. cit.*, pp. 81-82; Elisa VargasLugo y José Guadalupe Victoria, *Juan Correa. Su vida y su obra. Repertorio pictórico*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, tomo III, 1994, pp. 70 y 214.

Templo del Carmen, Puebla¹⁶⁸*la Virgen. Detalle. Sacristía de la catedral de México*¹⁶⁹

Il. 4.039 José Rodríguez Carnero.
Coronación de la Virgen.
Capilla del Rosario. Iglesia de santo Domingo
Puebla, Pue.¹⁷⁰



Il. 4.040 Juan de Villalobos
Apoteosis de san Juan de Dios.
Sacristía. Templo de san Juan de Dios.
Puebla, Pue..¹⁷¹

En las obras de los cuatro pintores mencionados que aquí reproduzco es posible ver la temática apoteótica que les es común a tres de ellas. Las representaciones iconográficas de la Trinidad según la preceptiva de Pacheco,¹⁷² fueron seguidas casi al pie de la letra por Villalpando y Villalobos; muy parecidos fueron los recursos plásticos usados para resolver las necesidades iconográficas del tema representado tales como la

¹⁶⁸ Elisa VargasLugo (et al), *Parábola Novohispana. Cristo en el arte virreinal*, México, Comisión de Arte sacro-Arquidiócesis primada de México-Fomento Cultural Banamex, A.C. y Grupo Infra, 2000, p. 161.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 115.

¹⁷⁰ Merlo, *Las iglesias de...*, *op. cit.*, tomo 1, p. 180.

¹⁷¹ Ruiz Gomar, "El pintor José...", en *Anales del...*, *op. cit.*, p. 67.

¹⁷² "[se suele figurar la sacrosanta persona del Padre con tiara y traje de pontífice sumo, sentado sobre nubes [...]. Píntese de 33 años [a Cristo], con hermosísimo rostro y bellísimo desnudo, con sus llagas en manos, pies y costado, con manto roxo, arrimado a la cruz [...] y en lo alto, en medio, el Espíritu Santo [,,,]": Pacheco, *El arte de...*, *op. cit.*, p. 563.

abundancia de nubes, ángeles y querubines. Parecidas fueron también las soluciones de técnica pictórica aun cuando no así los resultados: líneas ondulantes para la distribución del espacio, el uso del rojo para destacar la importancia de la figura, iluminación frontal, volúmenes y profundidades logradas más por el uso de tonos claros y oscuros que por el dibujo en perspectiva.

Estas obras dan testimonio de pertenencia a una tradición iconográfica y plástica común. De hecho, son documentos que “pueden sugerir la presencia de una conciencia de afinidades pictóricas” en los que “la semejanza en sí misma constituirá un valor.”¹⁷³ Cada uno de los cuatro pintores en su estilo personal y a pesar de las genialidades y limitaciones que los separan, es un exponente de esa tradición. Si bien es un poco injusto poner dos grandes maestros al lado de dos pintores con limitaciones técnicas bastante evidentes,¹⁷⁴ me pareció necesario hacerlo para poder destacar algunos elementos plásticos comunes que van a intensificarse paulatinamente hasta llegar a constituir un pequeño repertorio de recursos que caracterizarán una tradición local en la que se inscribe *El almacén*:

- saturación del espacio pictórico en una obra monumental;
- multiplicidad de registros creando conjuntos: los registros bajo, medio y superior se subdividen en Villalobos; se hacen circulares, con mayor movimiento en Rodríguez Carnero;

¹⁷³ Gutiérrez Haces, “Tradición, estilo...”, en *Primer seminario...*, *op. cit.*, p. 41. La autora se refiere a tres documentos escritos del periodo virreinal: 1) La maravilla americana de Miguel Cabrera; 2) los documentos que en 1754 José de Ibarra y otros pintores suscribieron en relación con una academia de la que formaban parte y para la que solicitaron al rey los mismos privilegios de que gozaba la de san Fernando en Madrid; 3) un artículo de José Antonio Alzate publicado en la Gaceta de Literatura en 1795.

¹⁷⁴ Sobre todo en Rodríguez Carnero se percibe un trazo duro y un manejo elemental de las sombras por lo que sus figuras se ven acartonadas. La iluminación es muy pareja y da al conjunto poca movilidad a pesar de la distribución del espacio pictóricos hecha a base de líneas curvas. Mayores contrastes los encontramos en Villalobos donde también observamos el no muy frecuente recurso de diluir la intensidad, tanto del trazo como del color, para crear la percepción de distancia y profundidad; el resultado es una apariencia de zonas apenas esbozadas, como si el cuadro no estuviese terminado. Hay que señalar las tampoco frecuentes figuras de espaldas y en torsión, como los dos frailes del primer plano.

- fijación de estereotipos; la redondez del trazo para nubes y ángeles se mecaniza en la medida en que no se cuenta con un manejo de la iluminación eficaz; la riqueza de luces y sombras y la multiplicidad de pinceladas que despliegan Correa y Villalpando se perciben poco en Villalobos y casi nada en Rodríguez Carnero lo que desemboca en cierta rigidez;
- exageración de recursos; en las obras de estos dos últimos las caras de los protagonistas principales se inclinan hacia el hombro y bajan los ojos o los ponen en blanco como muestra de humildad –la Virgen– o éxtasis –san Juan de Dios. Después de ellos, estas características serán infaltables en las pinturas poblanas;
- reiteración de recursos; el manto rojo de Cristo flotando –generalmente a la izquierda del espectador– se convertirá en un elemento recurrente en la representación de la divinidad;
- cromatismo con predominio de colores primarios y tonos brillantes. En algunos pintores poblanos posteriores, las combinaciones de color incluirán el verde, creando una combinación de colores muy contrastante;

Aún cuando las siguientes características no se muestran en las cuatro pinturas que comento, sí forman parte del repertorio de recursos de la tradición poblana:

- uso de elementos arquitectónicos para ubicar y dar proporción a la figura humana;
- empleo de objetos domésticos y decorativos con fines de ambientación;
- contemporización para satisfacer el gusto local, trastocando el sentido del decoro espacio-temporal;
- “mundaneidad” exagerada en la representación de figuras femeninas como la Samaritana.

De la ausencia de indicadores deduzco que la siguiente generación de pintores poblanos, a la que pertenecieron los maestros de Zendejas, no se benefició con “la enseñanza y primeras

prácticas realizadas en forma pendular entre los dos centros pictóricos, para el momento, más vitales de la Nueva España: la ciudad de México y Puebla de los Ángeles.”¹⁷⁵ Al menos, no con la intensidad de los contemporáneos de Villalpando, Correa, Rodríguez Carnero y Villalobos. Creo que los estímulos visuales tan usados en otras épocas como fueron los grabados provenientes de Europa dejaron de tener un papel predominante al incrementarse el “capital visual”¹⁷⁶ propio entre los pintores activos en Puebla. También parecen haber escaseado las estancias prolongadas de maestros venidos de fuera. No conozco noticia alguna de que en esa ciudad tuvieran eco las inquietudes teórico-prácticas de que dieron muestra José de Ibarra (*ca.* 1685-1756)¹⁷⁷ y Miguel Cabrera (¿?-1768) cuando se agruparon en academia:

[...] para mejor instruirse en ella, mediante la corrección de unos a los otros y de los mayores a los menores con arreglamiento y doctrina de los autores y suscriptores de ella [...] ¹⁷⁸

Las obras que rodeaban a los pintores poblanos activos en la primera mitad del siglo XVIII y las que ellos mismos generaban empezaron a ser referentes para comitentes y talleres. De ahí, la “transmisión idéntica” que ciertamente en Puebla estuvo “asociada a la fuerza de la inercia o del control” que ejercían sus élites, tanto en lo “político [como en lo] ideológico”, y que en mi opinión llevaron a una estancamiento de la tradición local en el último cuarto del siglo XVIII: perdió la vitalidad de una *transmisión progresiva* [...]”¹⁷⁹

No quiere esto decir que influencias novedosas como las de Juan Rodríguez Juárez (1675-1728) o del propio Cabrera (1695-1768), recibidas a lo largo de la primera mitad del siglo,

¹⁷⁵ Cristóbal de Villalpando..., *op. cit.*, p. 51.

¹⁷⁶ Agradezco a Nelly Sigaut el concepto.

¹⁷⁷ Para la posible participación de Ibarra en la versión al castellano de un tratado de pintura italiano véase: Mues, *El Arte Maestra...*, *op. cit.* Los comentarios y notas de Mues permiten ver en qué medida los pintores que se agruparon en la academia alrededor de Ibarra y Cabrera estaban preocupados por cuestiones de técnica pictórica que respondían a un cambio de mentalidad y, por tanto, de gusto.

¹⁷⁸ Xavier Moyssén, “La primera academia de pintura en México”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, vol. IX, núm. 34, 1965, pp. 15-30.

¹⁷⁹ Véase nota 145.

no se dejaran sentir. Todo indica que las recibieron y asimilaron, lo que no les fue difícil visto que compartían con Cabrera, en especial, principios estilísticos similares: una paleta en la que predominaban los colores rosa, azul y gris, trazos difuminados, iluminación frontal, ausencia de sombras y pocos contrastes, características que confirieron a esta pintura una suavidad y gentileza muy mal vistas por Toussaint y De la Maza, quienes la consideraron fruto de la decadencia de la pintura novohispana.

El carácter que más resalta en él es el de la suavidad, la morbidez y cierto ambiente general de belleza que se derrama en todo lo que hace. No tenía sin duda la buena escuela [...] pero no sé qué magia hay en Cabrera que siempre se le ve con placer y siempre gusta.¹⁸⁰

A manera de ejemplo, en las cuatro ilustraciones que siguen se pueden observar los recursos visuales empleados para representar al Padre Eterno, característicos de la pintura poblana ya desde la primera mitad del siglo XVIII –aunque ciertamente no de forma exclusiva– y cómo se presentan en el propio Zendejas en dos momentos de su producción: 1777¹⁸¹ y 1797 y en dos pintores mencionados como maestros suyos: José Joaquín Magón () y Pablo Talvera ().¹⁸²

¹⁸⁰ Couto, *Diálogo sobre...*, *op. cit.*, p. 90. A los ojos de Pelegrín Clavé (1810-1880), pintor catalán nombrado en 1845 director del ramo de Pintura de la Academia de San Carlos de México, la “buena escuela” y el “acendrado gusto” eran propios de Baltasar de Echave el Viejo (Orio). Sin embargo, su aprecio por la pintura de Cabrera le hace merecedor de una verdadera catilinaria por parte de Toussaint quien a pie de página escribió: “[...] Clavé encontraba en estos acaramelados del siglo XVIII el antecedente que justificaba su propia obra de arte, carente de genio, de garra, de todo lo que no fuera agradar a un público dócil que solicitaba, sobre todo, lo bonito.”: *idem*.

¹⁸¹ Año proporcionado en el “Listado de Obra” en VargasLugo, *Parábola...*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁸² Aun cuando Merlo no proporciona nombre de autor me atrevo a suponer que es de Pablo Talavera, no sin fundamento.



Il. 4.041 Anónimo [Talavera]. *San Agustín, la Virgen y la santísima Trinidad*. Iglesia de san Agustín. Puebla, Pue.¹⁸³



Il. 4.042 José Joaquín Magón
Bautismo de san Juan.
Parroquia de nuestra señora de la Asunción, Tecamachalco, Pue.¹⁸⁴



Il. 4.043 *Visión de san Agustín*. [1777]
Museo de santa Mónica. Puebla, Pue.¹⁸⁵



Il. 4.044 *El almacén*. Detalle. Grupo central.
“Los poderes celestiales”¹⁸⁶

¹⁸³ Merlo, *Las iglesias de...*, *op. cit.*, tomo II, p. 166.

¹⁸⁴ VargasLugo, *Parábola...*, *op. cit.*, p. 154.

¹⁸⁵ Foto: Lucero Enríquez.

¹⁸⁶ IIE-LDOA. Foto: Eumelia Hernández.

Todas las representaciones comparten la amabilidad paternal del semblante divino y la acción demiúrgica; la túnica blanca –en sintonía con los cabellos– y la barba patriarcal; el manto de un rojo intenso, casi estridente, que flota; el torso que emerge del rompimiento de gloria y se inclina hacia la diestra, prolongando la diagonal en la mano que consuma el acto creativo o que bendice o muestra; la siniestra descansando en el globo terráqueo; el cetro como gran pincel posado sobre la tierra. En tres de las representaciones, Jesús Hombre y el Espíritu Santo en forma de paloma están presentes. No así en *El almacén* donde el Padre Eterno sólo comparte el espacio celeste con el arcángel san Rafael, patrono de médicos y boticarios.

Algunos de los temas recurrentes en la pintura poblana que hoy conocemos¹⁸⁷ fueron los llamados patrocinios,¹⁸⁸ aunados a las escenas de la vida de la Virgen, los ciclos pasionarios, imágenes de santos y escenas de sus vidas. Zendejas parece haber recibido pocas encomiendas marianas, a diferencia de Cabrera. Pero ninguno de los dos pudo escapar a los encargos de patrocinios. En este género de pintura no sé qué es más de sorprender, si la recurrencia en el encargo o la manera en que los pintores se ingeniaron para encontrar variantes en un formato que impone serias limitaciones.

¹⁸⁷ Por un lado, la situación que guarda el Archivo General de Notarías de Puebla, así como la desaparición de algunos archivos parroquiales y el hecho de que el Archivo Diocesano esté cerrado hacen muy difícil la búsqueda documental de obra. Por otro, la cantidad de pinturas “anónimas” o “atribuidas” –sin estudios consistentes que lo avalen– que hay en las iglesias, no sólo de la región Puebla-Tlaxcala sino en la propia capital del estado, de las que no se cuenta con un listado confiable, convierten la búsqueda de obra de un determinado pintor en una tarea vitalicia de logros inciertos. Por no hablar de la cantidad de lienzos, a los que hay que agregar enconchados y biombos, que se localizan en colecciones particulares, tanto en México como en el extranjero, de las que no tenemos noticias.

¹⁸⁸ Los patrocinios constituyen un tipo de pintura arcaizante. Agradezco a Montserrat Galí la observación.



Il. 4.045 Luis Berrueco. *Patrocinio de la Virgen Inmaculada sobre Puebla*. Sacristía de la catedral de Puebla¹⁸⁹

De los cinco patrocinios que incluyo, se puede observar que el más convencional, el que no tiene algún elemento que lo haga sobresalir es el que Luis Berrueco pintó en 1720 para la sacristía de la catedral de Puebla. Las cabezas inclinadas, el “lenguaje de manos”, la repetición de la propia iconografía —el arcángel san Miguel en su gran lienzo *San Miguel del Milagro*, ubicado en el transepto norte de la misma catedral— empezaban a ser características de la tradición poblana.



Il. 4.046 José de Ibarra. *Patrocinio de san José*. Relicario de san José. Iglesia de san Francisco Javier, Tepotzotlán¹⁹⁰

¹⁸⁹ Burke, *Pintura y escultura...*, op. cit., p. 176.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 152.

textura y movimiento al manto de Jesús. Los personajes protegidos bajo el manto, muestran más naturalidad que los representados por Berrueco. Las cabezas inclinadas y los ojos en blanco no son tantos ni tan exagerados como llegan a serlo en algunas pinturas poblanas.



II. 4.048 *Patrocinio del señor san José*. Parroquia de Tamazulapan, Oaxaca¹⁹³

Los dos patrocinios pintados para la parroquia de Tamazulapan, de ser efectivamente de 1754,¹⁹⁴ serían, como ya mencioné, las primeras obras firmadas por Zendejas de que tengo noticia. El convencionalismo de la composición y los estereotipos iconográficos empleados en las figuras divinas y celestiales no enturbian una factura correcta, incluso cuidada en los detalles. En ambas confluyen las características “poblanas” que he enumerado, aunque, insisto, no sean privativas de esa tradición si bien en su reiteración y excesos sí lo sean. En el *Patrocinio de san José*, Zendejas retrata autoridades eclesiásticas y virreinales en tanto que en el de la Virgen están representados miembros de la población mestiza. Este hecho le da a la obra un interés particular por cuanto que hay retratos y representaciones de distintas razas y clases

¹⁹³ VargasLugo, *Imágenes de los...*, *op. cit.*, p. 264.

¹⁹⁴ El año aproximado aparece en Vargaslugo, *ibid.*, p. 553.

sociales de la sociedad novohispana, como acontece en *El almacén*. No está por demás mencionar que José Joaquín Magón, su maestro, fue un pintor notable del género llamado “de castas”.¹⁹⁵



II. 4.049 *Patrocinio de la Virgen*. Detalle mujeres
Parroquia de Tamazulapan, Oaxaca¹⁹⁶



II. 4.050 *Patrocinio de la Virgen*. Detalle
hombres. Parroquia de Tamazulapan
Oaxaca¹⁹⁷

¹⁹⁵ Véase Katzew, *Casta Painting...*, *op. cit.*, pp. 154-159.

¹⁹⁶ VargasLugo, *Imágenes de los...*, *op. cit.*, p. 265.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 266.

4.1.4 El aprendizaje y el estilo

Al revisar las biografías de los pintores novohispanos, se puede observar que la mayoría de ellos trabajaron desde su adolescencia y a lo largo de su primera juventud, primero como aprendices bajo la dirección de un maestro y luego como oficiales asalariados, pudiendo llegar a ser, en esta categoría, el “*alter ego*” del mismo u otro mentor.¹⁹⁸ Pero también, podían permanecer “por largos años como un instrumento impersonal en manos del jefe del taller”.¹⁹⁹ Como lo mencioné en el apartado dedicado a la biografía de Zendejas, el independizarse, cuando un oficial podía hacerlo, parece haber ocurrido alrededor de los 30 años de edad. De las escrituras de contratos de aprendizaje y de los requisitos establecidos para recibir el título “de maestro examinado”²⁰⁰ se desprende que difícilmente podría alguien antes de esa edad “ser en ello [el arte de pintar], perfectos”,²⁰¹ y estar en condiciones económicas de pagar a los alcaldes y veedores, cubrir los derechos de media anata y los gastos y aranceles de expedición de título, instalar un taller y abrir tienda al público. Las ordenanzas de Puebla fueron más restrictivas y formalistas que las de México y menos interesantes en aspectos referidos a la enseñanza y práctica de la pintura. Sin embargo, de haberse aplicado no habrían modificado lo esencial en cuanto a los requisitos para la obtención del título de “maestro examinado” y el consiguiente permiso de tener aprendices, oficiales y de abrir tienda:

El derecho de poder abrir tienda guardaba más importancia de lo que pudiera pensarse, por cuanto que amén de significar la posibilidad de

¹⁹⁸ “Una vez cumplido el tiempo fijado el aprendiz se convertía en oficial o trabajador asalariado. A fin de terminar su formación podía escoger el maestro con el que quería trabajar [...] A semejanza de lo que se estilaba en Europa, es fácil comprender que el oficial se convirtiera en el colaborador, más o menos independiente, de su maestro, distinguiéndose poderosamente de los aprendices y demás discípulos.”: Rogelio Ruiz Gomar, “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España”, en *Juan Correa..., op. cit.*, tomo III, p. 208.

¹⁹⁹ *Idem.*

²⁰⁰ Me refiero a las “Nuevas ordenanzas de 1686” en Toussaint, *Pintura..., op. cit.*, p. 223-226. Véase también Ruiz Gomar, “El gremio y...”, en *Juan Correa..., op. cit.*, tomo III, pp. 205-222.

²⁰¹ Toussaint, *Pintura..., op. cit.*, p. 224.

contar con un local fijo, a través del cual establecer un contacto directo, permanente y estable con la sociedad, otorgaba no poco prestigio, ya que debieron ser relativamente pocos los que alcanzaran dicho privilegio.²⁰²

Según las evidencias documentales, los aprendices vivían en casa del maestro y él les procuraba todo, literalmente: casa, vestido, sustento y cuidados en enfermedades. Su obligación con ellos no sólo era enseñarles “todo cuanto supiera’ concerniente al oficio, sino que se extendía a una custodia moral, económica y social, con facultades casi de padre de familia.”²⁰³ Es en este ambiente donde, en mi opinión, se aprende el estilo de pintar de un pintor, no en una región geográfica. Es un concepto de educación-formación medieval, gremial, que hoy nos es distante. Pero en la música, donde sigue existiendo ese tipo de enseñanza-aprendizaje individual durante muchos años, se da una relación maestro-alumno que rebasa los parámetros técnicos y se mueve en los terrenos afectivos. La admiración, la imitación consciente o involuntaria, el “querer ser como” el maestro, aunado al aprendizaje de la técnica, la formación del gusto y la adquisición de métodos y procedimientos de trabajo e interpretación, indefectiblemente conducen a que otros lo identifiquen a uno con tal o cual maestro, no con el país o ciudad de residencia de éste. Ese aprendizaje permite acercarse al tipo de formación gremial como la que recibieron los pintores novohispanos.

De acuerdo con referencias secundarias ya mencionadas, sabemos que Zendejas fue oficial de José Magón y que posiblemente lo fuera en 1748,²⁰⁴ cuando este último pintó la bóveda del coro alto de la iglesia del convento de santa Rosa; la edad de Zendejas rondaría los 23 años. Si en 1748 era su oficial, tendría que haber pintado como él, al grado de no poder ser notada la diferencia entre ambos. En ese sentido, me parece muy pertinente la afirmación de De la Maza al escribir: “Habría que estudiar con detenimiento este coro extraordinario para distinguir lo que es

²⁰² Ruiz Gomar, “El gremio y...”, en *Juan Correa...*, *op. cit.*, tomo III, p. 212.

²⁰³ *Ibid.*, p. 208.

²⁰⁴ Véase la nota 34 de este capítulo.

de Magón y lo que es de Zendejas.”²⁰⁵ Las fuentes secundarias también señalan que Zendejas fue aprendiz de Pablo Talavera antes de ser oficial de Magón y de “otros célebres pintores de la época”.²⁰⁶ Al respecto, y debido al hecho de que hasta hoy no se ha encontrado en los archivos históricos de Puebla ningún documento relacionado con Zendejas, me resulta necesario recurrir a ejemplos documentales de otros pintores en un intento de reconstruir la ruta de “escolar” de Zendejas. En ese sentido, escrituras de aprendizaje halladas²⁰⁷ permiten suponer que el Zendejas que ingresó al taller de Talavera era un preadolescente, como lo mencioné con anterioridad.²⁰⁸ Visto que una vez concluida esta etapa –cuatro o cinco años– se podía cambiar de maestro, parece evidente que la formación del gusto y consolidación de su estilo, ya como oficial, se llevó a cabo bajo la guía de Magón y no de Talavera. No importa cuánto de su mano hubiese habido en las obras de sus maestros, solamente podemos inferir la influencia de éstos sobre el alumno a través de rasgos estilísticos concretos. En ese sentido, al comparar sus primeras obras firmadas y las de los dos maestros mencionados, pongo en duda el que Zendejas hubiese sido oficial de “otros pintores célebres de la época”²⁰⁹ además de aprendiz de José Pablo Talavera y Magón. No sería consistente con la práctica usual. En cambio, la influencia de ambos maestros en el alumno es muy clara si comparamos las siguientes representaciones de santa Úrsula, de Talavera, y de la Inmaculada Concepción, una de Magón y otra datada en 1769 y firmada por Zendejas. En las tres obras se observan características de estilo propias y una tradición compartida: la forma ovalada de las caras, la inclinación de cabezas y el lenguaje de manos, por ejemplo. Sin embargo, hay más diferencias que semejanzas entre Talavera y los otros dos: se observa la distancia generacional.

²⁰⁵ De la Maza, *Obras...*, *op. cit.*, p. 517.

²⁰⁶ Payno, “Pintores Célebres”, en *El Álbum...*, *op. cit.*, p. 229.

²⁰⁷ Un excelente ejemplo de contrato de aprendizaje, firmado por Juan Correa, está transcrito en: *Juan Correa...*, *op. cit.*, tomo III, p. 86.

²⁰⁸ Para lo relacionado con el aprendizaje de los pintores véase: *ibid.*, pp. 206-208.

²⁰⁹ Véase nota 10 del presente capítulo.

Talavera perteneció a una generación anterior a la de Magón.²¹⁰ En aquél es posible ver las pinceladas cortas de color sin mezcla para lograr varios efectos, cuestión técnica de la que hizo gala Villalpando y que consistía en una innovación a finales del siglo XVII y durante el primer tercio del XVIII.²¹¹



II. 4.051 Pablo José Talavera. *Santa Úrsula*. Museo Nacional de Arte. INBA²¹²

²¹⁰ Ni Pérez de Salazar ni Toussaint dispusieron de mayores datos acerca de Talavera ni de Magón. Parece que no se ha avanzado al respecto, visto lo que recientemente han publicado Merlo y Katzew.

²¹¹ En la traducción novohispana de un tratado de pintura efectuada en la primera mitad del siglo XVIII, se hace una adición al texto original italiano. Esta importante adición versa sobre cómo la mezcla de los colores en la paleta, antes de aplicarlos al lienzo, llegó a considerarse como “destemplada necesidad; hasta que Juan Rodríguez Juárez, el Villalpando y Aguilera famosísimos en sus pinturas despreciaron con ánimo verdaderamente heroico esta cansada timidez”: Mues, *El Arte Maestra...*, op. c it., p. 33.

²¹² Virginia de Aspe y Mercedes Medae de Angulo, *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal*, México, Fomento Cultural Banamex, A.C., 1989, p.128.

Las pinceladas en Talavera, reminiscencias del flamenquismo de Diego de Borgraf, son para crear destellos de luz, sombras y contrastes y de esta forma hacer brillar las hojas de árboles y arbustos y exagerar los músculos de los brazos del hombre y los pliegues en su capa. El árbol del primer plano que enmarca la escena a manera de medio telón escenográfico, el uso de los verdes en el traje de la futura mártir y en la vegetación a su alrededor, el interés en los elementos narrativos y contextuales del paisaje en el segundo plano, recuerdan las composiciones de Diego de Borgraf. Los recursos técnicos usados por Talavera para dar fuerza a la acción violenta del bárbaro no son suficientes para contrarrestar la postura estereotipada y la cara inexpresiva de la virgen.²¹³



II. 4.052 José Joaquín Magón.
La Inmaculada Concepción.
Catedral de Puebla. Sacristía²¹⁴



II. 4.053 Retablo de la Inmaculada Concepción.
Detalle. *Inmaculada Concepción*
Parroquia de Nuestra Señora de la Natividad
y san Miguel Arcángel. Tochtepec, Pue.²¹⁵

²¹³ En el catálogo del Museo Nacional de Arte hay una reproducción de la obra *El martirio de santa Úrsula* de Baltasar de Echave Orío. En ella se observa la sumisión resignada de la futura mártir ante la actitud del bárbaro que la sujeta de los cabellos con una mano mientras con la otra blande en lo alto la cimitarra, concentrado en el cuello sobre el que descargará el arma. La gestualidad de ambas representaciones es convincente y se apega a la leyenda de este martirio, a diferencia de la obra de Talavera: véase Ruiz Gomar, *Catálogo comentado...*, *op. cit.*, p. 300.

²¹⁴ Merlo (*et al*), *La basílica catedral...*, *op. cit.*, p. 307.

²¹⁵ Foto: Lucero Enríquez.

En cambio, en las representaciones de la Inmaculada Concepción, es notoria la semejanza que se observa, entre Magón y Zendejas, en lo que respecta al tratamiento de los ropajes de la Virgen: los lazos rojos que cruzan el pecho y moldean suavemente la cintura de la túnica blanca; el broche en medio de un moño que cierra el cuello del manto azul; las mangas rojas, ceñidas, que cubren púdicamente los antebrazos de la Virgen y que sobresale bajo la túnica blanca.

La semejanza entre maestro y alumno se hace aún más evidente en el estereotipo de la Virgen Dolorosa como se puede ver en las siguientes ilustraciones.



Il. 4.054 José Joaquín Magón
Dolorosa. Museo Nacional del Virreinato
INAH. Tepotzotlán²¹⁶



Il. 4.055 *Pésame a la Virgen*
Santuario de la Virgen de los Dolores.
Acatzingo, Pue.²¹⁷

El fino dibujo que delinea las figuras en la obra de Magón está ausente en el óleo de Zendejas, quien da forma a la figura con el color, sin recurrir al trazo que perfila y delimita. La difuminación se hace aún más notoria debido al deterioro de la capa pictórica del lienzo de Acatzingo. A pesar de ello, se observan las similitudes en el lánguido óvalo del rostro de la Virgen, su palidez contrastante con el azul intenso del

²¹⁶ *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán. Siglos XVIII, XIX y XX*. Italia, CA-INAH-Museo Nacional del Virreinato. Instituto Mexiquense de Cultura, Gobierno del Estado de México, 1994, p. 100.

²¹⁷ Foto: Lucero Enríquez.

manto que lo enmarca, la desolación manifiesta en el arqueado de las cejas y los párpados que ocultan la tristeza de la mirada, el ángulo de inclinación de la cabeza sin fuerza, las manos entrelazadas como único reducto de energía. No hay año en la obra de Magón. En cuanto a la de Zendejas, todo indica que fue hecha entre 1775 y 1778.

Lo notable es que en el retablo de la sacristía de Tochtepec, probablemente de 1770, en el de san José de la Parroquia del mismo nombre, de 1780, y en *El almacén*, de 1797, las características del rostro femenino protagonista permanecen: sin importar qué manos del taller intervinieron, la marca del “estilo Zendejas” está presente.



II. 4.056 *Piedad*. Retablo de la sacristía. Detalle. Parroquia de Nuestra Señora de la Natividad y san Miguel. Tochtepec, Pue.²¹⁸



II. 4.057 *El almacén*. Detalle. La agricultura²¹⁹



II. 4.058 *Tránsito de san José*. Retablo de san José. Detalle. Parroquia de san José. Puebla, Pue.²²⁰

Aún cambiando la gestualidad de la Virgen María, propia de la desolación –Tochtepec– por la de su propio rostro embargado por la tristeza –retablo de san José– o por la de reflexión en

²¹⁸ Foto: Lucero Enríquez.

²¹⁹ IIE-LDOA. Foto: Eumelia Hernández.

²²⁰ Foto Lucero Enríquez.

la figura de La Agricultura –*El almacén*–, esto es, más allá de la *metáfora vultuosa*²²¹ que se representa, las características estilísticas del rostro de una representación femenina principal se hacen inconfundibles en una obra con la firma de Zendejas.

Por ello, mencioné en párrafos anteriores que en el taller de Zendejas, pintor poblano de la segunda mitad del siglo XVIII, se normaba el gusto y que éste es el que determina el estilo personal del maestro y conforma su universo de autoridad, como parte inseparable de lo que se aprendía en términos de conocimientos teórico-prácticos:

Por medio de las acciones de inculcación e imposición de valores que ejerce, la institución escolar contribuye también (en una parte más o menos importante según la disposición inicial, es decir, según la clase de origen) a la constitución de la disposición general y trasladable con respecto a la cultura legítima que, adquirida conjuntamente con los conocimientos y las prácticas escolares reconocidas, tiende a aplicarse más allá de los límites de lo ‘escolar’ [...] ²²²

Si bien Bourdieu se refiere a la escuela formal como hoy día la conocemos, la “inculcación e imposición de valores” se dan en otras formas de aprendizaje, que es lo que me interesa resaltar. También, el que los valores aprendidos –en este caso el gusto/estilo– se trasladan, del ámbito restringido donde se aprenden –el taller del maestro–, a los espacios abiertos de la “cultura legítima” o “cultura de las clases dominantes”²²³ –catedrales, iglesias, mansiones, cabildos. A su vez, esta cultura, caracterizada por su “dogmatismo y seriedad”, está sujeta al fenómeno de permeabilidad, de “circularidad, influencia recíproca [...] entre cultura alterna y cultura hegemónica,”²²⁴ entendiéndose como cultura alterna la “cultura producida por

²²¹ Véase definición en nota 116.

²²² Bourdieu, *La distinción...*, *op. cit.*, p. 20.

²²³ Ginzburg, *El queso...*, *op. cit.*, p. 13.

²²⁴ *Idem.*

las masas populares”.²²⁵ Cuando ese flujo “se convierte en *transmisión idéntica*, asociada a la fuerza de la inercia o del control, ya sea político o ideológico, y pierde el carácter de *transmisión progresiva* [...]”,²²⁶ que fue, en mi opinión, lo que aconteció con la tradición poblana de pintura durante el último cuarto del siglo XVIII, la tradición se esclerotiza y decae. Deja de nutrir y de nutrirse.

Creo que la compleja interrelación que he mencionado pudiera ser estudiada a través del “taller” de pintura de un maestro reconocido, como Zendejas, si se considera ese taller como una “institución” –en el sentido que le da Latour a este término–, en cuanto que posibilita la mediación y la articulación de diversos actores.²²⁷ Las obras ahí producidas se constituyen en pruebas de tan compleja interacción y su estudio, desde el análisis inferencial, permitiría “la reconstrucción de las *redes* de las enmarañadas relaciones que se encuentran presentes”²²⁸ en cada una de esas obras.

4.1.5 Fortuna crítica

La historia del arte, al igual que la crítica, refleja lo que en un momento dado “está de moda” en los círculos académicos donde se mueven quienes se ocupan de la teoría del arte, la sociología y la historia. Ciertos juicios críticos pasan inmutables de boca en boca y de pluma en pluma sin que llegue a saberse dónde y cuándo se originaron: trascienden tiempos y modas y se convierten en etiquetas inamovibles. Zendejas y su obra son un buen ejemplo de ello. Ya me referí a la “torpeza” que se ha visto en su obra. Ahora trataré el aspecto “popular” de la misma. Al respecto, citaré a Bello, Toussaint y Burke y me valdré de un par de fragmentos de dos obras del pintor.

²²⁵ *Ibid.*, p. 12.

²²⁶ Sigaut, “Una identidad...”, en *José Juárez...*, *op. cit.*, p. 70.

²²⁷ Latour, *La esperanza...*, *op. cit.*, pp. 366, 361. Para este autor, los “actores” incluyen humanos y “no humanos”. En mi propuesta, entrarían dentro de esta última categoría técnicas de pintura, modelos iconográficos impresos, encargos de obra, documentos, epidemias, muertes de obispos, tratados de pintura, materiales y herramientas, etc., esto es, el contexto del que habla Baxandall.

²²⁸ Bourdieu, *La distinción...*, *op. cit.*, p. 105. Las cursivas son del original.

La obra [de Zendejas] tiene un carácter especialísimo, por el contacto vigoroso y sincero que establece con el alma popular. **Pintó para el pueblo y al gusto del pueblo.**²²⁹

Hay suficiente evidencia de que Zendejas fue proveedor de cabildos catedralicios, gremiales, parroquiales, de cofradías, esto es, de cuerpos conformados por miembros de las elites poblanas, tlaxcaltecas y oaxaqueñas que requerían de la pintura de gran formato para manifestar y dar a conocer una o varias ideas para fines que sólo ellos conocían. Que el pintor satisfacía a esa clientela no cabe duda, a juzgar por las obras firmadas por él. Bello parece haber sido el primero en mencionar ese aspecto “popular” pero sin definir qué entendía por el término ni ejemplificar con alguna obra del pintor qué características la hacían “popular” a sus ojos. Como esta percepción, en mi opinión, está indisolublemente ligada al gusto, transcribo una cita del estudio exhaustivo que sobre este tema hizo Pierre Bourdieu:

[...]si nos atenemos a las oposiciones más importantes, [pueden distinguirse] tres universos de gustos que se corresponden en gran medida con los niveles escolares y con las clases sociales: *el gusto legítimo*, es decir, el gusto por las obras legítimas [*El clave bien temperado*, Bruegel, Goya] aumenta con el nivel escolar, hasta lograr su frecuencia más alta en las fracciones de la clase dominante más ricas en capital escolar; el *gusto “medio”*, que reúne las obras menores de las artes mayores [*Rapsodia en azul*, Utrillo, Renoir] y las obras más importantes de las artes menores [Jacques Brel], es más frecuente en las clases medias que en las clases populares, o que en las fracciones “intelectuales” de la clase dominante; y por último, *el gusto “popular”*, representado aquí por la elección de obras de música llamada “ligera o de música culta desvalorizada por la divulgación [*El Danubio azul*, *La Traviata*] encuentra su frecuencia

²²⁹ Bello y Ariza, *Pinturas poblanas...*, op. cit, p. 52. Las negritas son mías.

máxima en las clases populares y varía en razón inversa al capital escolar

[...] ²³⁰

Bourdieu llama “obras legítimas” aquéllas que dentro de las relativas y siempre cambiantes normas y convenciones sociales que determinan el punto de vista de quien emite un juicio o una simple opinión, requieren ser percibidas “según una intención propiamente estética, es decir, percibida[s] en su *forma* más que en su *función*”. ²³¹ Para mí, aquí está uno de los aspectos importantes en la valoración que hacen Bello, Toussaint, Burke y otros historiadores del arte y críticos de Zendejas por lo que atañe a lo “popular” de su obra. Parece que se olvidaron de considerar su *función* y sólo vieron su *forma*.

Si bien es cierto que las categorías y metodología de Bourdieu no son aplicables a la Puebla del siglo XVIII –no podemos hacer una encuesta a una sociedad de muertos, para empezar– también lo es que en tratándose de un problema complejo de emisión y recepción de la obra de arte merece la pena romper con el “pensamiento lineal” y empezar a diseñar herramientas que nos permitan un acercamiento multifactorial al asunto.

Por ejemplo, decir que en la gran cantidad de obras de carácter devocional que hizo Zendejas éste “pintó para el pueblo y al gusto del pueblo”, como dice Bello, nos ayuda a entender al propio Bello y su circunstancia, pero no mucho más. En cambio, habría que tomar en cuenta, entre otros muchos factores a estudiar, las clases sociales que había en Puebla en el siglo XVIII, el tipo de devoción que practicaban, el papel que en el cultivo y fomento de esas prácticas desempeñaron las estampas, la intencionalidad con que a su vez éstas se mandaban hacer y se difundían, su impacto en el “capital visual” ²³² de pintores y comitentes:

“Alegrarse”, “recrearse”, “contemplar”, son los verbos que se utilizan cuando se trata de describir la percepción de la estampa devocional y

²³⁰ Bourdieu, *La distinción*..., pp. 14-15. Las cursivas son del original.

²³¹ *Ibid.*, p. 27.

²³² Concepto de Nelly Sigaut, véase nota ...

confirman que, independientemente de la gran carga propagandística y subliminal que existe en estos objetos, a la hora de estudiar la función y el uso de las imágenes de papel no debemos olvidar la necesidad de inscribirlos en una religiosidad íntima y privada. De hecho, creemos que la estampa –por su extraordinaria difusión social– es precisamente el campo más adecuado para analizar cómo los modelos de comportamiento, el cuerpo dogmático o la conciencia histórica del cristianismo se difundían desde la jerarquía eclesiástica hasta la población entera, la cual a través sobre todo de estos medios de devoción íntima los interiorizaba y asimilaba.²³³

Creo que la iconografía y los recursos pictóricos empleados por Zendejas servían a ese tipo de devoción personal e íntima. Pudiera resultar que la feligresía poblana de finales del siglo XVIII compartiera “gustos” devocionales, indistintamente de la clase económica, social cultural o étnica a la que se perteneciera.²³⁴

Veamos lo que se publicó en la primera edición de la *Pintura colonial* de Manuel Toussaint:

Zendejas es defectuoso, pero franco y valiente; sus coloraciones son a veces tan frescas como no las hubo en su tiempo ni en el mismo México. Además, tiene lo que muy pocos pintores coloniales tuvieron: la simpatía, la atracción...¿En qué estriba este secreto? A mi modo de ver en sus facultades como artista popular: **es un hombre del pueblo que pinta para el pueblo identificándose con él.**²³⁵

²³³ Javier Portús y Jesusa Vega, *La estampa religiosa en la España del antiguo régimen*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998, p. 214.

²³⁴ Agradezco a Montserrat Galí su observación con respecto a lo complejo del asunto así como al tipo de devoción que presuponen unas obras que nos hablan de un gusto por “lo bonito”, “lo dulce”, “lo íntimo”, “lo sin complicaciones”.

²³⁵ Toussaint, *Pintura...*, *op. cit.*, p. 185. La negritas son mías con el fin de resaltar la coincidencia de apreciación y del lenguaje usado en relación con el texto de Bello.

Y, en 1992, Burke glosó:

Un fenómeno que ha sido poco estudiado, excepto por Manuel Toussaint, es el intercambio entre el arte popular y el arte producido en los centros del poder colonial [...] la descentralización del poder económico en el México del dieciocho [...] también produjo fuertes escuelas locales que interactuaban con los centros más establecidos de la ciudad de México, Puebla y de otras ciudades episcopales. Por esto, el longevo artista poblano Miguel Jerónimo Zendejas (1721-1815) se podía mover de un lado a otro entre el arte popular y el arte denominado bellas artes de los gremios.²³⁶

Zendejas no hacía óleos para cumplir con intenciones estéticas sino que pintaba por encargo obras que cumplían funciones específicas a las que el pintor daba la forma que él consideraba eficaz. Es más, si nos atenemos a *El almacén*, incluso la forma o parte de ella le era proporcionada por los comitentes o imitada a petición de éstos. En el caso de la inclusión de las llamadas castas, la temática que le encargaron exigió la representación de integrantes de la muy diversa sociedad colonial, fueran habitantes de una comunidad o individuos específicos, no la intención de dar “gusto al pueblo”. Al menos, no he visto ninguna evidencia en ese sentido.



II. 4.059 *El almacén*. Detalle. “Mosaico social”²³⁷

²³⁶ Burke, *Pintura y escultura...*, *op. cit.*, p. 174. No confundir con el historiador Peter Burke.

²³⁷ IIE-LDOA. Foto: Eumelia Hernández.

En lo que he llamado “Mosaico social” de *El almacén*, vemos en la alegoría que representa al Comercio a dos hombres de distinta raza comprometidos en lo que parece un cambio de pareceres sobre un lienzo floreado. Pudiera tratarse de la compra-venta de un paño suntuario venido de lejano país, a juzgar por el lujoso traje que porta el hombre de raza blanca y por el tocado que lleva el de piel aceitunada; todo indica que se trata de una transacción reservada a miembros de la elite.²³⁸ Como complemento de este conjunto, el grupo de tres hombres que se encuentra a la derecha del espectador, en un plano más discreto, no sólo representa las artes mecánicas en general –por el objeto que cada uno de ellos porta como atributo distintivo del arte que practica: curtiduría, cristalería y platería–. Al igual que el grupo de dos, va más allá al hacer visibles aspectos raciales y socioeconómicos. Para ello, Zendejas utilizó, como en el primer caso, la vestimenta y el color de la piel de cada uno de los tres hombres para mejor caracterizarlos. En el capítulo 5 trataré con más detalle este grupo.



²³⁸ Para aspectos demográficos y económicos de Puebla en el siglo XVIII véase Liehr, *Ayuntamiento...*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 48-58.

II. 4.061 *Dedicación del templo de Molcajac*. [1786]. Parroquia de Molcajac. Puebla, Pue.²³⁹

Una gran celebración tiene lugar: la iglesia de Molcajac y su feligresía lucen sus mejores galas el día en que se vuelve a dedicar el templo después una larga y penosa reconstrucción. El oficiante nos ve de frente, justo antes de llenar la cucharilla del incienso: no parece sorprendido, posa consciente de su importancia. El acólito turiferario le mira casi con veneración; su compañero, en cambio, observa con recato la acción del sacerdote. El juego de estas tres miradas, pequeño triángulo compositivo que se prolonga hasta la corona de la virgen enjoyada, hace de contraparte a las diagonales en “V” conformadas por la comunidad de indios, mestizos y españoles. Miradas en contrapunto, encajes, telas bordadas, platería... a pesar de las líneas que estructuran el espacio pictórico, nuestra mirada se ve atraída por un cúmulo de detalles que nos permiten adentrarnos en el momento específico de esa celebración.

En la *Dedicación del templo de Mocajac* también están representadas castas y estamentos pero esa representación rebasa con mucho la intencionalidad del anterior detalle de *El almacén* al que he llamado “mosaico social”, si bien comparte con aquél el ser uno de esos “artefactos activados e intelectualmente dirigidos”²⁴⁰ que transmiten un metadiscurso de valores que actúa en la conciencia de los receptores. Molcajac fue una de cinco comunidades explotadas por la insaciable y corrupta Tepeji de la Seda.²⁴¹ En 1767, tuvo que alegar tener “sujetos aptos y capaces” que la pudieran gobernar; litigó su independencia jurisdiccional y la obtuvo; pidió donaciones para reedificar su iglesia parroquial y consiguió ambas. A esa comunidad que se hizo oír por curas párrocos que sintieron y entendieron de una religiosidad “anclada por igual en la

²³⁹ VargasLugo, *Imágenes de los...*, *op. cit.*, p. 502.

²⁴⁰ Cuadriello, *Las glorias...*, *op. cit.*, p. 449.

²⁴¹ Rodríguez-Miaja, “Miguel Jerónimo...”, en *Dedicación del...*, *op. cit.* Véase, además, VargasLugo, *Imágenes de los...*, *op. cit.*, sobre todo las transcripciones de documentos de la litis: pp. 521-525, tomadas de diversos expedientes del ramo Indios, AGN.

tierra y en la sangre”,²⁴² fue dirigida la *Dedicación*: artefacto que es espejo de su identidad racial y social y de su cohesión devocional; pregón del triunfo obtenido sobre un *statu quo* institucional injusto; atalaya orgullosa del párroco emblemático que despliega tras de sí los lujos ilustrados de un retablo rococó y frente a sí la confianza y sumisión de una feligresía que así agradece su compromiso. *Dedicación*, tanto más engañosa su intencionalidad cuanto ingenua e inocua su apariencia de ser una instantánea en la que el principal actor, el oficiante, interrumpe el curso de su acción. Todas las generaciones, todas las razas, todas las condiciones, todo Molcajac está representado; la pobreza, negada en la hoja de oro empleada en el crucifijo del cubre cáliz y en la palma de la virgen titular; la modernidad, visible en la representación del retablo rococó; el lujo, evidente en la mesa de altar y su frontal; el gusto criollo, ostentándose en plata y encajes; el gusto indígena, desplegado en bordados coloridos y recubrimientos de hoja de oro; el artista, presente en los retratos, las miradas inquisitivas, las pinceladas de luz y brillo. Al encargarse esta obra, párroco, mecenas y feligresía fueron mucho más allá de la efemérides. Le pidieron a Zendejas hacer visible su peculiar cosmovisión comunitaria. Eso fue lo que hizo el pintor.

Ahora bien, *El almacén* no fue una obra para ser vista por el “pueblo”; en cambio, la *Dedicación* se encargó e hizo para que los feligreses y quienes visitaran la parroquia la vieran y en consecuencia su círculo de receptores era un poco más amplio y diverso que el del *Almacén*. Sin embargo, dos aspectos importantes compartían estas obras: eran una forma de memoria colectiva, de constancia de identidad y de autoafirmación; quienes las encargaron habían litigado o se encontraban litigando sus derechos y su autonomía. Los comitentes representaban a sus comunidades –Rodríguez Alconedo a los cofrades de san Nicolás Tolentino y a los boticarios poblanos, José de Miranda, presbítero, a los fieles de la parroquia de Molcajac.²⁴³ Lo hacían en contra de instancias superiores que consideraban poderosas, corruptas y abusivas: la Real

²⁴² VargasLugo, *Imágenes de los...*, op. cit., p. 445.

²⁴³ Véase VargasLugo, *Imágenes de los...*, op. cit., pp. 499-501.

Hacienda, el Real Tribunal de Protomedicato y el gobierno –cabecera jurisdiccional– de Tepeji de la Seda, respectivamente. Tanto en *El almacén* como en la *Dedicación*, Zendejas pintó lo que los comitentes le pidieron. Los tipos raciales, clases sociales y estamentos que representó eran, con toda probabilidad, los de Molcajac; los incluyó porque así lo exigían las ideas que le pidieron que hiciera visibles quienes le encomendaron las obras, miembros de élites que podían pagar y pensar en la pintura como demostración, alegato y triunfo de sus causas.

Ahora bien, las elites en Puebla no eran homogéneas como tampoco el mal llamado “pueblo” –pobres y ricos, blancos y de color quebrado, todos eran súbditos²⁴⁴ del rey de España– y no siempre el capital económico estuvo ligado al capital cultural, fuera éste heredado o aprendido. Son éstos algunos de los muchos aspectos que invitan a sopesar conceptos lineales –a los que estamos demasiado acostumbrados–, como es el de “clase social”. A partir de las obras que se conocen de Zendejas, sólo creo necesario mencionar que dentro de esas elites poblanas había miembros de la clerecía y practicantes de las incipientes profesiones libres –como la farmacopea– con un capital cultural heredado o aprendido que gustaban de la pintura de Zendejas para satisfacer funciones varias: conmemorativas, por ejemplo. Entre ellos, había españoles nacidos en Puebla –así lo hacían constar en sus documentos aunque hoy los llamaríamos criollos–. Algunos de esos criollos se habían embarcado o iban a hacerlo en litigios contra autoridades que consideraban abusivas y corruptas. No parecía importarles que en el pintor que contrataban no hubiera un trazo fino del pincel ni que sus representaciones femeninas fueran muy semejantes a lo largo de los años y a través de sus obras. Veían en ellas algo muy diferente a lo que vieron Burke, Toussaint o Bello.

Volvamos a ese dar “gusto al pueblo” y a una parte de la cita que he tomado de este último:

²⁴⁴ Agradezco a Montserrat Galí la precisión.

Su colorido de cromo, su defectuosa perspectiva, la rapidez de su ejecución, todas sus incorrecciones, reflejan **los defectos del criterio artístico de las masas**, que hicieron de Zendejas su proveedor artístico.²⁴⁵

A decir verdad, lo que expresa Bello es sorprendente y a la vez meridianamente demostrativo en tanto que permite acercarse a él y a su circunstancia. Tipifica los “defectos del criterio artístico de las masas” como un “colorido de cromo”²⁴⁶ [*sic*], “defectuosa perspectiva” e “incorrecciones” (supongo que en el dibujo). Dos aspectos son los que me parecen notables. El primero es que atribuya esas características “defectuosas” a lo “popular”. El segundo es que eso opine un miembro de la elite poblana del siglo XX acerca de lo que dos siglos antes encargaban otros miembros de las elites de la misma ciudad y que esa opinión sea casi idéntica a la de Manuel Toussaint y a la de Francisco Pérez de Salazar.

Por la importancia de esta coincidencia, me parece sumamente pertinente citar *in extenso* las siguientes reflexiones de Bourdieu :

[La disposición estética] es también una *expresión distintiva* de una posición privilegiada en el espacio social, cuyo valor distintivo se determina *objetivamente* en la relación con expresiones engendradas a partir de condiciones diferentes. Como toda especie de gusto, une y separa; al ser el producto de unos condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones semejantes de existencia, une a todos los que son producto de condiciones semejantes, pero distinguiéndolos de todos los demás y en lo que tienen de más esencial, ya que el gusto es el principio de todo lo que se tiene, personas y cosas, y de todo lo que se es para los otros, de aquello por lo que uno se clasifica y por lo que le clasifican [...] Por lo que respecta a las clases populares, no tienen, sin

²⁴⁵ Bello y Ariza, *Pinturas poblanas...*, *op. cit.*, p. 52. Las negritas son mías.

²⁴⁶ Un concepto del siglo XIX.

duda, ninguna otra función en el sistema de posturas estéticas que la de contraste, de punto de referencia negativo con respecto al cual se definen, de negación en negación, todas las estéticas.²⁴⁷

José Luis Bello (1889-1968) “se dedicó a la filantropía, fue presidente de instituciones de beneficencia pública de niños, jóvenes y ancianos, creando finalmente la fundación ‘José Luis Bello’”.²⁴⁸ Contemporáneo suyo, Manuel Toussaint fue un intelectual, fundador de la historia del arte como disciplina universitaria en México. Francisco Pérez de Salazar, a quien la obra de Zendejas le merecía una opinión semejante, como lo he citado, fue asimismo contemporáneo de los anteriores: licenciado en derecho, aficionado a la historia y coleccionista de arte. Los tres pertenecieron a una de las varias elites de la clase dominante: aquella donde el capital económico era equiparable al capital cultural heredado (propio del origen social al que se pertenecía) y éste, a su vez, podía ser tanto o mayor que el capital escolar adquirido.²⁴⁹ En el caso de Bello y Pérez de Salazar, nacidos en Puebla, sus familias eran de abolengo. Ello equivale a decir que eran de raza blanca, origen europeo, ostensiblemente sin ningún mestizaje en la sangre (por difícil o improbable que esto hubiese sido), y poseedores de bienes muebles e inmuebles heredados de generación en generación.

Esto me lleva al segundo aspecto que me parece importante destacar en relación con la valoración “popular” que se ha hecho de la pintura de Zendejas. Los tres intelectuales antes mencionados pertenecieron a una de las primeras generaciones de ese México posrevolucionario que necesitó hacerse de antecedentes para legitimar una escuela nacional de pintura. Si antes de la revolución de 1910 la Academia ignoró o se apartó con toda intención de las obras del periodo anterior –la tradición poblana y la obra de Zendejas, entre otras–, después de concluida la lucha

²⁴⁷ Bourdieu, *La distinción...*, op. cit., pp. 53 y 55.

²⁴⁸ <http://puebla.turista.com.mx>, consulta realizada el 16 de diciembre de 2006.

²⁴⁹ En la terminología de Pierre Bourdieu, capital escolar son los conocimientos adquiridos en todos y cada uno de los niveles institucionales y que son acreditados mediante títulos y grados; el origen social se estima por la profesión del padre: Bourdieu, *La distinción...*, op. cit., pp. 9, 11.

civil, la necesidad de construir un nacionalismo unificador y, en concordancia, contar con una escuela nacional de pintura llevó a buscar los orígenes de ésta “en los objetos entendidos como cultura popular por un grupo de artistas con accesos a ‘la pluma’”, objetos y culturas –como las prehispánicas– que “fueron valoradas como portadoras de lo mexicano”.²⁵⁰

Sin embargo, el factor decisivo para la importancia dada al llamado “arte popular” en México fue la asociación de estas ideas con los intereses políticos de los artistas e intelectuales mexicanos de principios del siglo

²⁵⁰ Esther Acevedo, “Hermenegildo Bustos: un pintor del siglo XIX activo en el siglo XX”, en *La materia del arte. José María Velasco y Hermenegildo Bustos*. México, INBA, 2004, p. 74.

XX, quienes relacionaron la integración de los valores estéticos marginales o periféricos de diversos grupos sociales en un concepto de arte nacional, con el proyecto más amplio de consolidación política y social de la nación.²⁵¹

En ese marco se revaloró al pintor Agustín Arrieta (1802-1874), nacido en Santa Ana Chiautempan y vecindado en Puebla y se le dio “un sitio de excepción en el panorama de la pintura de su tiempo, pues ningún otro artista se ocupó tan exclusiva y anticipativamente de los temas costumbristas mexicanos”.²⁵² Pero Arrieta no podía haber salido de la nada y, en ese sentido, se le construyó un linaje pictórico que involucró a Zendejas.²⁵³

Como otros mitos, el reubicar a Zendejas en un contexto fuera de “lo popular” “nos permite deconstruir una de tantas partes del discurso sobre la historia del arte mexicano”²⁵⁴ y nos ayuda a comprender porqué, habiendo pintado para miembros de las elites poblanas, fue tan solicitado en Puebla en el siglo XVIII y porqué miembros connotados de las elites sociales e intelectuales de México en siglo XX valoraron como defectuosos aspectos técnicos de su estilo asimilándolos a lo “popular”.

Para concluir este apartado dedicado al pintor, me parece pertinente hacer un breve comentario sobre una de las críticas más recurrentes que se hace de su obra: su deficiente dibujo. En *Historia de la pintura poblana* de Pérez de Salazar se incluyen reproducciones de grabados de José de Nava hechos sobre dibujos de Zendejas. Se trata de dos vistas de la Biblioteca Palafoxiana (una de las cuales reproduje en la ilustración ...) y de un grabadito que se usó para una cartilla de alfabetización, encargada por la obra pía de educación de la ciudad de los Ángeles

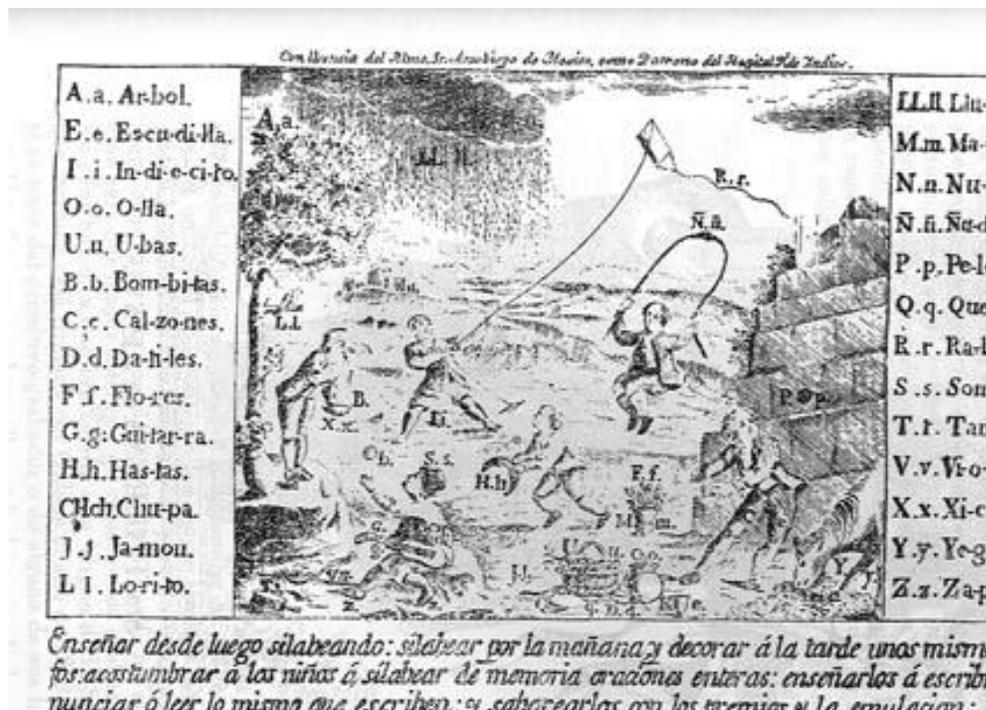
²⁵¹ *Idem.*

²⁵² Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, 4ª edición, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, tomo I, 1993, p. 114.

²⁵³ Si bien es cierto que fue alumno de Julián Ordóñez y Lorenzo Zendejas: *ibid.*, p. 113.

²⁵⁴ Acevedo, “Hermenegildo Bustos...”, en *La materia del...*, *op. cit.*, p. 77.

y su obispado. El comentario de Pérez de Salazar sobre la cartilla no sorprendería si no fuese porque él también conocía los grabados de la Palafoxiana y sabía de sus autorías: “Carece [Zendejas] de conocimientos de dibujo, y no se diga de anatomía, la lámina que reproduce un trabajo hecho por él [se refiere al silabario], indica de lo que era capaz dibujando.”²⁵⁵ Las láminas de José de Nava que representan a la Palafoxiana no podrían haber sido elaboradas sino a partir de dibujos bien hechos. En cuanto a la cartilla, creo yo que constituye una buena prueba de la forma cómo Zendejas adecuaba sus recursos plásticos a la función que debía cumplir la obra encomendada. En este caso, los fines que perseguía la Obra pía de educación –alfabetizar– y, en consecuencia, el usuario a quien iba destinada la obrita –un niño del siglo XVIII–, a quien le diría más un dibujo “infantil” que uno “académico”.



II. 4.061 José de Nava, grabó. Miguel Jerónimo Zendejas, dibujó. *Silabario*. s/f²⁵⁶

²⁵⁵ Pérez de Salazar, *Historia de la pintura...*, op. cit., p. 50.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 523.



II. 4.062 José de Nava, grabó. Miguel Jerónimo Zendejas, dibujó, *Biblioteca palafoxiana del Seminario Conciliar* [2]. s/f²⁵⁷

Después de leer lo que Toussaint y Couto –en boca de Clavé– opinaron sobre Cabrera,²⁵⁸ no sorprenden las dos citas sobre Zendejas que a continuación incluyo. Lo hago porque fueron escritas por autores poblanos y porque llama la atención la semejanza en las valoraciones. Dice Márquez:

Con todo, le faltan con mucho los conocimientos y reglas que su arte requiere. No tuvo estudios técnicos, aunque haya sido discípulo -como se cuenta- de Pablo Talavera y de Joaquín Magón y por eso, es defectuoso en el dibujo, en la anatomía y en la perspectiva.²⁵⁹

Por su parte, Bello opina:

Prescindiendo de toda afirmación aventurada, y ciñéndose a la apreciación de sus cuadros, debe reconocerse que la evidente capacidad innata de este

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 518.

²⁵⁸ Véase nota 161.

²⁵⁹ Márquez, *Hombres célebres...*, *op. cit.*, p. 141.

artista no recibió orientación favorable a su cultivo. Su época tuvo menos necesidad de obra artística perdurable. Sus condiciones personales lo llevaron a pintar sin descanso, para satisfacer la abundante demanda que absorbió su producción.²⁶⁰

Me parece que en las obras de la autoría de Zendejas se ha llegado a este tipo de juicios de valor porque ha faltado información visual e histórica, porque se han tenido *in mente* modelos de otras tradiciones y porque se han soslayado tanto los contextos en que se hicieron las obras como las funciones para las que fueron creadas. Las omisiones se entienden ya que estos criterios de apreciación demarcan la forma contemporánea de aproximarse a una obra plástica. No cabe duda que el contenido, tono y énfasis de los comentarios sobre Zendejas han cambiado según los tiempos, modas y los antecedentes de quien escribe. Intento a continuación una especie de respuesta al comentario que Bello escribió en 1943. Para ello, cito a otro de los historiadores del arte que se han ocupado de Zendejas y que redactó el siguiente texto en 1829:

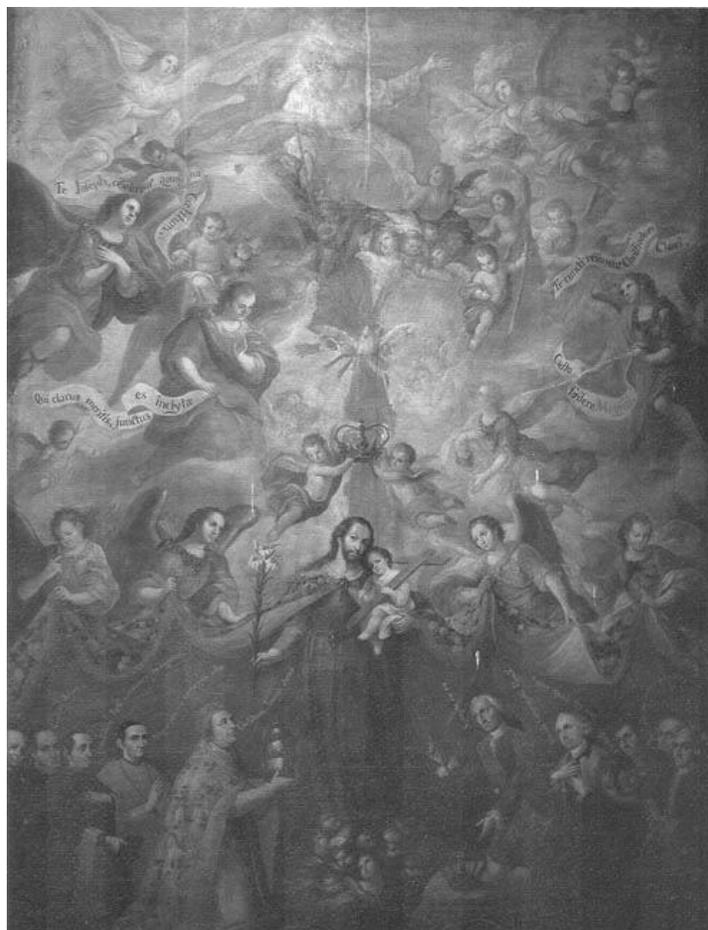
Lo más prodigioso era que se lograra tan feliz resultado con unas brochadas sueltas y duras a primera vista, pero contrastadas con tal arte, que a cierta distancia hacían un efecto prodigioso. La celeridad con que trabajaba, aunque le merecía el renombre de Fapresto Poblano, fué también causa de que sus figuras resientan de inexactitud en el dibujo, especialmente cuando trabajó en grande, pues nunca dibujó ni aún tanteó sus cuadros con el gis.²⁶¹

El padre Antonio de la Rosa, autor de la cita anterior, fue “fundador o animador de las salas de dibujo de la Junta de Caridad y Sociedad Patriótica de Puebla, que constituía una

²⁶⁰ Bello y Ariza, *Pinturas poblanas...*, *op. cit.*, p. 52.

²⁶¹ De la Rosa, *Historia de las...*, *op. cit.*, pp. 16-17.

verdadera academia, cuyas enseñanzas eran gratuitas.²⁶² Su tiempo, a pesar de haber estallado la revolución de independencia, no estaba tan distante del de Zendejas. Pertenecían al mismo entorno sociocultural por lo que su comprensión de la obra de éste me parece más certera. A continuación, incluyo una reproducción de *El patrocinio de san José* que se encuentra en el crucero sur de la catedral de Puebla y que bien puede ilustrar lo escrito por De la Rosa.



sII. 4.063 *Patrocinio del señor san José*. Catedral de Puebla. Transepto sur²⁶³

La fuerza de atracción que tienen el colorido y movimiento del lienzo de Zendejas es sorprendente, tanto más que se trata de una obra de temática y composición enteramente convencionales, como hemos visto. Por ello, hago mío el comentario de De la Rosa en relación con este *Patrocinio*. Me parece una obra muy bien lograda en la que el estilo del pintor se sirve de los elementos plásticos de la tradición a que pertenece

²⁶² Fernández, Justino, *El retablo...*, op. cit., p. 102.

²⁶³ Merlo (et al), *La basílica catedral...*, op. cit., p. 210.

pero con gran libertad, recreando y llevándolos a su máxima posibilidad expresiva. Así, la saturación del espacio pictórico es el resultado de un pincel suelto; las líneas circulares que estructuran la composición le imprimen un movimiento casi de vorágine, frenado por los detalles de color azul en el mar de rojos; el dibujo cede ante el color que lo invade todo. A primera vista, pudiera sorprender el uso arcaizante de filacterias en una composición hasta cierto punto atrevida, tal y como acontece con *El almacén*, una característica de la pintura novohispana, por cierto, a la que me referí en el apartado anterior. Es desde la óptica de la intencionalidad que se pueden aclarar estas incongruencias. La obra cumplía con uno de los preceptos tridentinos: la enseñanza de los artículos de fe mediante imágenes.²⁶⁴

A la vista de lo escrito sobre el pintor, es evidente que no hay un estudio completo ni de su persona ni de su obra. En cuanto a ésta, la lista es muy dispar por lo que hace a número, títulos, ubicaciones y fechamientos. No se diga en cuanto a apreciaciones, como he dado una muestra. De la Maza²⁶⁵ elaboró la relación más completa que he encontrado. En ella proporciona fechas y localización de la mayoría de las obras que menciona, pero sin dar detalles. Por lo anterior, consideré necesario para el presente capítulo elaborar, a partir de estudios de campo y referencias encontradas en los autores consultados, una lista de obra de Zendejas. Constituye el anexo 4.1.2b Incluir un número de registro para cada obra, con fines de identificación, así como una reproducción catalográfica de la misma, firma y año de creación, en caso de haberlas. Cabe aclarar que el listado no pretende ser un catálogo de la obra del pintor, objetivo que rebasa los fines de esta tesis. Ha sido para mí simplemente una herramienta de trabajo.²⁶⁶

²⁶⁴ “Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención; expresadas en pinturas y copias; se instruye y confirma el pueblo recordándoles los artículos de la fe [...] además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes [...]: “Sesión xxv De la invocación...”, en *El sacrosanto y ecuménico...*, *op. cit.*, p. 355.

²⁶⁵ De la Maza, *Obras...*, *op. cit.*

²⁶⁶ Xavier Moysén, editor de la *Pintura Colonial en México* de Toussaint, señaló, desde 1965, año de la primera edición, la necesidad de investigar y publicar monografías de pintores como José de Ibarra: véase Toussaint,

4.2 El ideólogo

José Ignacio Rodríguez Alconedo, ideólogo de *El almacén*, “español, natural y vecino de la ciudad de Puebla”,²⁶⁷ fue uno de los cuatro singulares hijos del matrimonio formado por José Miguel [Antonio] Rodríguez [Alconedo] y María Ignacia [Sandoval] y Roxas, españoles avecindados en Puebla, feligreses de la parroquia del Santo Ángel Custodio del barrio de Analco.²⁶⁸ Si bien de José Luis, orfebre y pintor, hay información bastante y hasta una novela,²⁶⁹ de dos de esos hijos casi no disponemos de datos. Sabemos que Micaela, “monja de la Santísima [Trinidad], muy celebrada por su talento y por la agudeza de su carácter [...] escribió varios poemas, pastorelas y autos de fé”.²⁷⁰ Fue declarada por la Inquisición “‘ilusa’ y la condenó á perpetuo silencio, porque empleó sus conocimientos en la física para burlarse de verdaderos ilusos”,²⁷¹ según nos dice Gómez Haro. Y el mismo autor se refiere a otro hijo, José María, “Canónigo de esta Catedral, muy digno de ser mencionado como sabio y como patriota también. En el Cabildo Eclesiástico luchó abiertamente por sus ideas emancipadoras”.²⁷² Sobre José Ignacio, Gómez Haro escribió:

Pintura..., *op. cit.*, cap. XXVI, nota 13, p. 266. Si bien después del año 1990 se han publicado trabajos de gran alcance como los dedicados a Juan Correa, Miguel Cabrera, Cristóbal de Villapando y José Juárez

²⁶⁷ AGN, Historia, tomo 108, Insurrección, exp. 206 fojas: “Tres testimonios de otros tantos cuadernos y dos originales de la causa instruida contra Dn. Luis Rodriguez Alconedo y su hermano Dn. Ignacio por infidencia. Esta causa fue comenzada en el año de 1809, y siguió hasta el de 1811.”

²⁶⁸ AHFM, Protomedicato, leg. 2, exp. 2, fs. 1-19, “Expediente de José Ignacio Rodríguez Rojas”. Véase también Pérez de Salazar, *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 198-199 y De la Maza, *Obras...*, *op. cit.*, p. 51.

²⁶⁹ Patricia Cox, *Alconedo el artífice insurgente*, México, Editorial Jus, 1975.

²⁷⁰ Enrique Gómez Haro, *Poblanos Ilustres. Apuntes para un diccionario biográfico*. Puebla, [Ayuntamiento de Puebla], 1910, pp. 76-77.

²⁷¹ *Idem*.

²⁷² *Ibid.*, p. 78. La información que proporciona este autor hay que tomarla con cautela porque en el caso de José Luis la documentación encontrada no sustenta lo que afirma. Por ejemplo, al referirse a “Luis”, el artista, le atribuye haber introducido el cultivo de la violeta en México y el que sus “retratos en pastel y sus obras de arte” le hubiesen proporcionado, durante su exilio en España, lo suficiente como para pagar su regreso a México. También escribe sobre su participación en la insurgencia de 1810 como “secretario de Morelos” y de los lugares donde fue hecho prisionero y fusilado: *ibid.*, p. 78. Pérez de Salazar en *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 88-

Naturalista de fama, que contribuyó empeñosamente, con Don Antonio Cal, á los progresos de la ciencia entre nosotros. Fundó el Jardín Botánico, en unión de aquel insigne farmacéutico, y mediante la ayuda eficaz del benemérito Don Manuel Flon, Conde de la Cadena.²⁷³

La anterior afirmación se acerca más a la verdad histórica que lo que el mismo autor escribió en el caso de su hermano José Luis.

De los padres de esa cuarteta de inquietos vástagos no he logrado saber nada más que lo que consta en actas sacramentales referidas por varios autores y en los testimonios de pureza de sangre que se encuentran en el expediente de titulación de José Ignacio.²⁷⁴ En el anexo 4.2.1 incluyo la digitalización y transcripción de una selección de los documentos ahí contenidos. Gracias a éstos sabemos que sus antepasados paternos fueron españoles, naturales y vecinos de la “Villa de Carrión” (Atlixco, villa de españoles); su bisabuelo, oficial de carpintero, y su abuelo y padre, comerciantes ambos. Por el lado materno, que sus ascendientes fueron miembros y herederos del “cacicazgo de las Calzadas, Mendozas y Roxas”²⁷⁵ en Tecali, Puebla;²⁷⁶ que su abuelo materno, José de Rojas, fue “cacique de Santiago Tecalli” y su abuela materna, Josefa de Vargas, “castiza”,²⁷⁷ “fue hija natural de Lucía de Vargas y de don José Moreno, natural de los

95, discretamente refuta lo anterior mediante datos extraídos del expediente que contiene todo lo relacionado con el juicio de infidencia que se le siguió a él y a su hermano José Ignacio.

²⁷³ Gómez Haro, *Poblanos ilustres...*, *op. cit.*, p. 78.

²⁷⁴ AHFM, Protomedicato, leg. y exp. cit.

²⁷⁵ AGN, Tierras, vol. 2972, exp. 30, fojas 3; Insurrección, vol. y exp. cit., f. 25-25v.

²⁷⁶ Guillermo Fernández de Recas no da cuenta de ningún cacicazgo en Tecali, Puebla. Sí da noticia del cacicazgo de Mendoza pero en Tecamachalco. La misma fuente hace referencia a una cacica María de Rojas de la región de Tlaxcala: Guillermo Fernández de Recas, *Cacicazgos y nobiliario indígena de la Nueva España*, México, Instituto Bibliográfico Mexicano, (Serie Instituto Bibliográfico Mexicano, núm. 5), 1961, pp. 165 y 178, respectivamente. Las menciones al “cacicazgo de las Calzadas, Mendozas y Roxas” las he obtenido de los documentos que cito. Una de las propiedades de ese cacicazgo fue el rancho de Totolquechale al que alude José Ignacio en una de sus cartas a José Luis: véase anexo 4.2.4. No dispongo, pues, de elementos para valorar la importancia de tal cacicazgo ni en qué condiciones se encontraba a finales del siglo XVIII.

²⁷⁷ AHFM, Protomedicato, leg. y exp. cit., fs. 15v, 16v.

reinos de Castilla, soltero, libre a contraer matrimonio, lo que en efecto hubiera efectuado a no haber muerto en el pueblo de san Andrés Chalchicomula”.²⁷⁸

Los padres de José Ignacio fueron vecinos de Puebla, muy probablemente del barrio de Analco, puesto que eran feligreses de la parroquia del Santo Ángel Custodio donde bautizaron un 21 de mayo de 1759 a un niño de tres días de nacido y le pusieron por nombre José Ignacio.²⁷⁹ Ese barrio de Puebla, que conserva todavía su carácter de pueblo, fue uno de los más antiguos de la ciudad. Tuvo sus orígenes en un asentamiento “provisional” de indígenas cholultecas²⁸⁰ llegados para servir en la construcción de la catedral y realizar otros menesteres manuales requeridos por los habitantes españoles de la que primero fue villa y después nobilísima ciudad de la Puebla de los Ángeles. Analco, –“al otro lado del río”, dividida en cuatro *tlaxicalli* o arrabales–,²⁸¹ en el siglo XVII se pobló también con españoles y en el siglo XVIII fue un barrio donde se encontraban talleres de herrería sobresalientes. Es muy probable que en ese barrio multicolor, en el que se mezclaban familias y clanes de razas distintas con más naturalidad y frecuencia que dentro de “la traza”, haya vivido José Ignacio. Quizá en este factor se encuentre la dedicación y el espíritu solidario hacia los pobres, atributos con los que ejercía su profesión y por los que era reconocido. Y que en su pertenencia a un cacicazgo estén las raíces de otras facetas de su personalidad tales como sentimientos de identidad, orgullo y pertenencia muy acendrados y el litigar y litigar, casi por todo y para todo.

En 1774, sus padres se tomaron todas las molestias para reunir los papeles de limpieza de sangre que le exigirían al futuro colegial del Real Colegio del Máximo Doctor San Jerónimo,

²⁷⁸ *Ibid.*, fs. 12-12v.

²⁷⁹ *Ibid.*, fs. 10-10v.

²⁸⁰ Merlo, *Las iglesias de...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 136: “Esos primeros constructores trajeron de sus pueblos el sistema prehispánico de distribución de la tierra con bases clánicas, es decir, *calpulli*”, que ocupaba un área dominada por quienes se reconocían como parientes.”

²⁸¹ Fernández de Echeverría, *Historia de la...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 285.

donde “cursó las cátedras de latinidad y retórica, desde el año de setenta y siete hasta el de ochenta”.²⁸²

A juzgar por los dos hijos de quienes más se sabe, el entorno familiar fue propicio para el desarrollo de aptitudes y el cultivo de la inteligencia. Llama la atención que tanto José Luis como Micaela sean mencionados en relación con la botánica o la física; es decir, con las ciencias. Por lo que toca al interés del primero en la botánica, hay referencia confiable al respecto. Volveré a ello.

Como vimos en el capítulo 3, para ser boticario se requería tener como mínimo 25 años de edad, suficiencia en el latín y una práctica de cuatro años bajo la guía de un boticario examinado. Esto último ya lo tenía acreditado José Ignacio en 1783 pero no lo primero.²⁸³ Por ello, a principios de octubre probablemente de ese año escribió al visitador del Real Tribunal del Protomedicato lo siguiente:

[...] habiéndoseme presentado la ocasión de regentear la botica de la calle que llaman de la Merced, se ha de servir vuestra merced de concederme su licencia para que por el tiempo que me falta del cumplimiento de mi edad, pueda mantenerme en dicha botica, obligándome, como me obligo, a que luego que cumpla los referidos siete meses y días, a exhibir ante vuestra merced el título de maestro. Y, en atención a lo nuevamente acordado por el Real Protomedicato en quince de diciembre de ochenta y

²⁸² AHFM, leg. y exp. cit., f. 2: certificado de estudios otorgado el 5 de mayo de 1787 por Manuel Antonio del Castillo, rector del Colegio.

²⁸³ Su escrito, como era usual, no tiene fecha. Al reverso, como también era costumbre, el escribano anotó el año de 1785 en la respuesta oficial. Es notable el lapso transcurrido entre la solicitud de José Ignacio y la respuesta del juez visitador. Salvo que aquél hubiera hecho la petición en 1784, en cuyo caso resulta curioso que él creyera no haber cumplido aún los 25 años cuando llevaba tan exacta cuenta de los meses y los días que le faltaban para llegar a esa edad. Según el traslado del acta de nacimiento que obra en su expediente, el 18 de mayo justamente de ese año de 1784 los habría cumplido. Es posible que se haya tratado de un trámite burocrático hecho a destiempo y así planteada la solicitud para evitar sanciones. También curioso resulta que cuando en el primer interrogatorio del proceso que se le siguió por infidencia le preguntaron su edad, dijo tener 44 años; corría el año de 1808 y, de hecho, tenía 49 años.

cuatro, presento la información de legitimidad y limpieza de sangre hecha ante el alcalde de segundo voto.²⁸⁴

El siete de febrero de 1785, el juez visitador le otorgó la licencia “a causa de no haber maestro examinado que pueda regentear dicha botica y el perjuicio que puede resultarle a aquel vecindario de su oclusión”.²⁸⁵ Por cierto, la tal botica todavía en 1779 aparecía a cargo de su dueño, José Martínez de Pisa, miembro de una de las dos familias que trascendieron las usuales dos generaciones de boticarios.²⁸⁶ Pisa había sido contemporáneo de los dos maestros de José Ignacio: José Felipe Cavallero y Palafox y José Mariano Aroche y Otero, este último administrador de la botica de la cofradía de san Nicolás Tolentino muy probablemente desde antes de 1777²⁸⁷ y hasta su muerte. Para 1787, año en que Caballero y Palafox certificó la práctica profesional que había tenido José Ignacio,²⁸⁸ declaró que Aroche ya había muerto. Si bien no tengo documentación que lo avale, infiero que a la muerte de éste quedó vacante el cargo de administrador de la cofradía, razón por la cual José Ignacio se apresuró a obtener su título (ya llevaba dos años “regenteando” la botica de la Calle de la Merced). El día de su cumpleaños número 28, el 18 de mayo de 1787, José Ignacio, “vecino de esta corte”,²⁸⁹ presentó y aprobó su examen de farmacéutico ante un jurado integrado por los mismos que después serían sus peores enemigos, los “jueces protomédicos, alcaldes examinadores, visitadores generales por el rey nuestro señor en todos sus reinos y provincias de esta Nueva España”, José Giral, Juan Matías de

²⁸⁴ *Ibid.*, f. 3.

²⁸⁵ *Ibid.*, f. 3v.

²⁸⁶ AGN, Protomedicato, vol. 2, exp. 1, f. 25. Véase Anexo ..., Visitas de boticas.

²⁸⁷ Véase anexo... visitas de boticas, La primera referencia de que dispongo es de ese año: AGN, Protomedicato, *ibid.*, f. 51.

²⁸⁸ AHFM, leg. y exp. cit., fs. 4-4v.

²⁸⁹ Lo que indica que estaba viviendo en la ciudad de México en ese momento.

la Peña y Brizuela y José Ignacio García Jove, siendo Rafael Ylagorri el sinodal para evaluar la farmacopea.²⁹⁰

Así pues, Rodríguez Alconedo ya tenía el título de boticario cuando el 1º de mayo de 1788 se inauguró el primer curso de botánica en la Real y Pontificia Universidad, con la animadversión del Protomedicato, según lo referí en el capítulo 3. El 16 de mayo, el Real Tribunal del Protomedicato hizo una consulta al virrey acerca de cuándo empezaba la obligatoriedad de cursar botánica para poder hacer examen de médico, cirujano o boticario. También solicitaba se le aclarase si la disposición era aplicable a los foráneos y a los que estaban cursando alguna de las ramas médicas en ese momento. El 21 de abril del año siguiente el virrey respondió. Para hacerlo, se basó en un informe que le prepararon y rubricaron Martín de Sessé, director del Real Jardín Botánico y Vicente Cervantes, primer catedrático del mismo. A la primera pregunta, la respuesta fue que una vez que concluyera el primer curso, nadie podría presentarse a hacer examen de alguna de las ramas de la medicina si no contaba con su certificado de botánica; y, a la segunda, que en efecto, era materia obligatoria para todos, incluyendo los foráneos.

En los archivos de Puebla, no he encontrado el nombre de Rodríguez Alconedo antes de 1791 en ninguno de los expedientes consultados. Por esa falta de información, transcribo *in extenso* un fragmento del informe citado ya que me parece pertinente en relación con la circunstancia por la que muy probablemente atravesó el joven poblano:

Los farmacéuticos, que son los únicos que pueden habilitarse para el examen sin necesidad de existir en esta capital, son los que indispensablemente deben estar instruidos en la botánica, porque sin su

²⁹⁰ AHFM, exp. cit., fs. 8-8v. Véase anexo 4.2.1 para la digitalización y transcripción del título.

pericia en este ramo, serán inútiles los desvelos de médicos y cirujanos que depositan en ellos su confianza, los que tampoco podrán alegar quebranto por la detención de cuatro o seis meses que debe durar el curso. Porque siendo notoria la queja de maestros boticarios en la falta que advierten de mancebos hábiles, cualquiera de los que lo sean y se hallen impuestos para presentarse a examen hallarán acomodo por dicho tiempo, donde no sólo costearán su existencia, sino también acaso el importe de su examen. Además, de que no se hace creíble que ninguno dedicado a los tres ramos de la medicina sea tan exhausto de medios que no pueda sostenerse por sí seis meses por adornarse de una ciencia tan precisa, y más cuando su adelantamiento en ella no sólo le proporciona la preferencia para muchas plazas de honor y utilidad, como por el reglamento del jardín encarga el Soberano, sino el salir premiado en los exámenes que debe haber cada año con una remuneración que le costee el examen, aparte del concepto y la gloria que granjean tales actos a todos los profesores [...]²⁹¹

No puedo afirmar o negar, con sustento, que José Ignacio hubiera podido “habilitarse para el examen [de botánica] sin necesidad de existir en esta capital”. Pero me parece difícil que se hubiese preparado en Puebla. En mi opinión, José Ignacio llegó a vivir a la casa de su hermano en la ciudad de México, con su cuñada Gertrudis y el hijo de ese matrimonio. Ahí habría permanecido lo necesario para tramitar, primero, su examen de farmacéutico. Posteriormente, ya examinado y autorizado para tener oficiales a su cargo en la botica que administraba – probablemente la de la cofradía de san Nicolás Tolentino–, regresaría a casa de su hermano para

²⁹¹ AGN, Protomedicato, vol. 3, exp. 2. fs. 6-20v, 16 de junio de 1788 y 21 de abril de 1789.

seguir el curso de botánica.²⁹² En todo caso, en algún momento entre 1788 y 1791 entró en contacto con la ciencia botánica y quienes la cultivaban en la ciudad de México.

4.2.1 El científico

Contra lo que se ha supuesto y en estricto sentido, no me es posible afirmar que José Ignacio Rodríguez Alconedo haya sido un científico. No he encontrado indicios de algún trabajo suyo de investigación, especulación, práctica experimental o planteamiento teórico de química, botánica u otra rama del conocimiento que pudiera probar que lo fue. De otras facetas de su personalidad, en cambio, sí hay información confiable como la que nos habla de su ejercicio como farmacéutico. En esa medida, contó con los conocimientos necesarios para ello y se involucró con personas y proyectos científicos relacionados con su quehacer. En este apartado, por tanto, me referiré a estos contactos.

En tanto no localice documento en contrario, infiero que José Ignacio vino a la ciudad de México a cursar botánica en la flamante cátedra a cargo de Vicente Cervantes, uno de los integrantes –como se recordará– de la “Expedición Facultativa para el Reyno de Nueva España”.²⁹³ Creo que así se explica el papel importante que ese hombre jugó en la vida de José Ignacio. Por ello, me detengo para decir de él que:

²⁹² Se sabe que José Luis presentó examen el 22 de octubre de 1791 como maestro del “Nobilísimo Arte de la Platería” para así “obtener licencia de abrir tienda”: De la Maza, *Obras...*, *op. cit.*, p. 53. Es probable que este hecho haya dado pie a De la Maza para escribir: “[...] pero el año de 1791, que se vino a México [...]”. Sin embargo, ello no implica que apenas ese año se hubiese mudado a esta ciudad. De hecho, hay un proceso en contra de Pascual Cárdenas, abogado de la Real Audiencia, por “proposiciones” en el que uno de los 50 testigos que depusieron en su contra fue José Luis Rodríguez Alconedo quien declaró: “a tres días del mes de julio de mil setecientos ochenta y nueve años [...] ser español, natural de la ciudad de la Puebla y vecino de esta de México, casado con doña María Gertrudis de Acuña, oficial cincelador, que vive en el puente de la Leña en una de las casas del bachiller Rivera y es de edad de veinte y ocho años [...]”: AGN, Inquisición, vol. 1280, exp. 1, fs. 126v. En el mismo proceso, hay otra declaración suya donde afirma que: “hace como año y ocho meses que [un don Pascual Cárdenas] produjo la proposición que se le pregunta”: f. 129v. Esto quiere decir que José Luis se encontraba en la ciudad de México, por lo menos, desde finales de 1787 si no es que desde antes.

²⁹³ Fragmento facsimilar de la Real Orden de 28 de febrero de 1788 mediante la cual se instaura esa expedición botánica que se efectuó entre 1787 y 1803, la de más duración de las que con categoría científica promoviera el

[...] destinado a ser primer catedrático del Jardín Botánico de México, era farmacéutico, discípulo predilecto suyo [de Casimiro Gómez Ortega] en el Jardín madrileño y hombre de extrema fidelidad como demuestra el hecho de que siguiera enviando semillas a su maestro cuando éste había caído en desgracia.²⁹⁴

Extremeño, de Zafra, Badajoz, Cervantes había nacido en 1755, o sea, era tan sólo 4 años mayor que José Ignacio. Había estudiado botánica, medicina, química, filosofía y dominaba el francés. “Alexander von Humboldt (1769-1859), el más importante de los naturalistas de la época, conoció la labor científica y didáctica del Cervantes y le llamó sabio”,²⁹⁵ “un hombre de capacidad, instrucción y lucimiento”, según Casimiro Gómez Ortega.²⁹⁶ Con espíritu científico y docente, clasificó y envió a España más de 300 especies y formó a gran cantidad de discípulos durante sus 30 años de docencia. Publicó “quince obras de tema botánico, algunas de las cuales se han perdido” y una obra, *Ensayo a la Materia Médica Vegetal de México*, que sirvió de base a la farmacopea mexicana. Una vez concluida la revolución de Independencia, se le reconocieron sus servicios y pudo permanecer en su país adoptivo hasta su muerte, en 1829.

Aunque después de la repatriación de Rodríguez Alconedo, en 1811, no he vuelto a encontrar en la documentación relacionada con éste mención alguna de Cervantes, no me cabe

imperio español: reproducido en Puerto, *La ilusión...*, *op. cit.*, p. 106. “El origen de la misma [expedición] se encuentra en la personalidad de tres españoles: el ímpetu científico del médico aragonés, a la sazón residente en México, Martín de Sessé y Lacasta (1751-1808), el impulso que desde la capital del Reino ejerce el sabio [Casimiro] Gómez Ortega y el propicio ambiente cultural español fruto de los deseos de Carlos III. El jefe de la Expedición era Sessé y el personal más cualificado de la misma lo constituían, además de Vicente Cervantes, Juan Diego del Castillo, José Longinos Martínez y Jaime Senseve”: Francisco Teixidó, “Biólogos Españoles” publicado el 12 noviembre de 2005 en *Historia de la Biología en España*, <http://www.citologica.org>, consulta efectuada el 31 de enero de 2007. Véase capítulo 3, apartado 3.4.2.

²⁹⁴ Puerto, *La ilusión...*, *op. cit.*, p. 107.

²⁹⁵ La información sobre Cervantes la he tomado de Teixidó, *op. cit.*

²⁹⁶ Véase capítulo 3, apartado 3.4.1. Gómez Ortega fue cabeza de los botánicos ilustrados del Imperio, el botánico del régimen, por así decirlo, de 1771 a 1801, hasta que cayó de la gracia del círculo real y fue remplazado por Antonio José Cavanilles.

duda alguna de que el científico extremeño fue determinante en la consolidación intelectual y profesional del poblano. Para el año en que se hizo *El almacén*, 1797, ambos tendrían aproximadamente 9 años de haberse conocido y el andamiaje intelectual de esa obra es la mejor prueba de la influencia que el maestro tuvo sobre el discípulo, como lo veremos en el siguiente capítulo. En mi opinión, José Ignacio Rodríguez Alconedo habría entrado a formar parte de un “colegio invisible”²⁹⁷ iniciado por José Quer (1695-1764), continuado bajo el liderazgo de Casimiro Gómez Ortega (1740-1818) y al que pertenecían Vicente Cervantes y Antonio de la Cal y Bracho. Todos ellos concebían al jardín botánico como centro de renovación docente para la farmacopea y, a la botánica, como el más eficaz sustento científico de aplicaciones prácticas para la agronomía, la terapéutica y el comercio. Aunque más cercanos a la taxonomía y nomenclatura natural de Tournefort (basada en el número y distribución de los pétalos) que a la binaria o artificial planteada por Linneo (basada en el sistema sexual de las plantas), los movía un científicismo pragmático.²⁹⁸ La orientación eminentemente sanitaria que tomó el Real Jardín Botánico de Madrid y sus modelos como el de la Nueva España se debió a que sus directores fueron primordialmente cirujanos, médicos y boticarios.

Volviendo a Cervantes, se comprende que un personaje con las características mencionadas se hiciera merecedor de toda la confianza de José Ignacio: el 1^o de septiembre de 1804,²⁹⁹ lo nombró su representante en la litis contra el Real Tribunal del Protomedicato. Delegó en su maestro nada menos que el poder que sus pares le habían otorgado para defenderse de su proverbial enemigo. Cuando cuatro años después lo aprehendieron bajo sospecha de insurrección, declaró que en su viaje a la ciudad de México en ese septiembre de 1808:

²⁹⁷ Véase el capítulo 2, apartado 3.3.3, nota 376.

²⁹⁸ Gómez Ortega tradujo y publicó, entre otras muchas obras, las *Tabulae botanicae Tournefortianae*, Madrid, 1773; la parte botánica de la *Historia plantarum Novae Hispaniae*, del Dr. F. Hernández, publicada bajo su dirección, en tres tomos en folio menor sin láminas, Madrid, 1790; la *Philosophia botánica* de Linneo, con anotaciones, Madrid, 1792. Información tomada de <http://www.cervantesvirtual.com>: consulta efectuada el 1 de febrero de 2007. Como puede observarse, Gómez Ortega era un científico ecléctico.

²⁹⁹ AGN, Protomedicato, vol. 4, exp. 6, f. 215, 1 de septiembre de 1804.

lo principal fue el consultar con el catedrático don Vicente Cervantes sobre los planes que le entregó: uno, el señor intendente de Puebla, y formó el declarante otro, para un Jardín Botánico que se desea establecer en la Puebla.³⁰⁰

Además de la relación maestro-discípulo, del mutuo interés por la botánica y de compartir algunos aspectos ligados a la profesión –con todo lo que ello implicaba entonces y sigue implicando hoy en el terreno intelectual y laboral–, estimo que también se estableció entre ellos un vínculo muy fuerte por ideales y principios compartidos. Ambos sufrieron los embates conservadores, prepotentes y hegemónicos del Real Tribunal del Protomedicato y de quienes en aquél entonces lo encabezaban:

[...] el uno es demente [De la Peña y Brizuela] en el grado que explicará a V. M. Ntra. Sra. Excma. condesa de Gálvez, el otro, que es el presidente, [Giral] es un decrepito, tan ridículo como loco el primero. El tercero, que es por quien se gobierna todo [García Jove] podría ser hombre útil, si empleara mejor su talento, pero es tan mal vasallo que clama contra todo lo español. Como si fuera primogénito de Montezuma.³⁰¹

Desde luego que en el enfrentamiento y los embates, las circunstancias fueron diferentes: Cervantes tenía todo el apoyo de la corona española; Rodríguez Alconedo, en cambio, no tenía más que el de sus pares y quizá el de algunas autoridades civiles y religiosas de Puebla, por lo que más temprano que tarde cayó, víctima de las furias que desató en su contra, como lo veremos más adelante.

En el capítulo 2 hablé de la guerra que emprendió el Real Tribunal en contra de los científicos españoles de la expedición, sorda e implacable –especialmente en los terrenos político

³⁰⁰ AGN, Historia, tomo 108, Insurrección, exp. 206 fojas: “Tres testimonios de otros tantos cuadernos y dos originales de la causa instruida contra don Luis Rodríguez Alconedo y su hermano don Ignacio por infidencia. Esta causa fue comenzada en el año de 1809 y siguió hasta el de 1811”: f. 71.

³⁰¹ Fragmento de una carta que envió Martín Sessé a Casimiro Gómez Ortega el 27 de mayo de 1788, citada en Puerto, *La ilusión...*, *op. cit.*, p. 113.

y administrativo— y de las muchas formas en que trató de obstaculizar la labor “regeneracionista” de la expedición. Tanto más que Sessé y Cervantes pusieron énfasis en su “ataque incontestable a la corrupción de la dirección administrativa de las profesiones sanitarias en el virreinato”.³⁰² En medio de esa guerra estuvieron los boticarios: los de Puebla, Querétaro, Real del Monte... Vimos que hubo años de memorables batallas: 1791, 1794, 1797, 1802, 1804. Gracias a que contamos con alguna documentación de las visitas de boticas de esos años, podemos conocer a Rodríguez Alconedo como boticario. En cambio, no he encontrado constancias de una actividad científica propiamente dicha desarrollada por él. Con el maestro que tuvo, llama la atención esa ausencia de evidencias.

En cuanto al jardín botánico de Puebla y la función que al respecto desempeñó José Ignacio, sólo he encontrado dos documentos. Uno, muy peculiar, es la carta que le envió a su hermano José Luis el 19 de junio de 1808 y en la que, entre otros asuntos, le escribe:

Mi esquila perdida se reducía a suplicarte el dibujo del jarrón que nos ha de servir para el Jardín Botánico y para su planteo. Te rogaba que sea esbelto y que sus adornos queden de modo que se puedan vaciar en molde, por estar resuelto hacer un molde de cera y [que] en él se vacíen todos, por dos motivos: primero, porque si no es así, no creas que los albañiles de aquí hagan nada bueno; lo segundo, por la economía, porque con molde hecho a todo costo no se necesita más.³⁰³

Esta cita lo que revela es a un hombre práctico con sentido estético, más que a un científico. Y, en este caso y hasta cierto punto, a un soñador. Pero un soñador perseverante.³⁰⁴ En

³⁰² Puerto, *La ilusión...*, op. cit., p. 113.

³⁰³ AGN, Historia, tomo 108, exp. cit., f. 27, 19 de junio de 1808.

³⁰⁴ Si bien la llegada de Antonio de la Cal y Bracho como corresponsal en Puebla del Jardín Botánico de Madrid, fue, en mi opinión, un muy fuerte estímulo para la creación de *El almacén*, la perseverancia de José Ignacio en conseguir este anhelo se ve reflejada en uno de los escritos del litigio en contra del Real Tribunal, visto por la autoridad en febrero de 1807. En éste, los boticarios explican las funciones que va a cumplir el futuro jardín

1797, había hecho representar a Zendejas en la primera sección de *El almacén* el arco de entrada –elemento de la *res picta* del emblema– un fragmento de la edificación exterior de ese futuro jardín.

En lo que he denominado “Espacio de emblemas”³⁰⁵ podemos observar, en tercer plano, más que una escenografía, un fondo temático. El arco del emblema, los árboles y las jardineras están en relación arquitectónica con las partes del edificio representado. El total podría interpretarse como la entrada y un fragmento de la construcción frontal de un imaginario jardín botánico.

Once años después de concluido *El almacén*, en junio de 1808, aún no tenían el terreno para el jardín pero él ya deseaba disponer de un modelo para vaciar los jarrones que ornamentarían la barda. ¡Ironías de la vida: tres meses después de escribir la misiva a su hermano, el soñador-científico fue hecho prisionero! Los planes para la creación de ese jardín botánico tenían que seguir adelante. El 10 de diciembre de ese mismo año:

[...] don Anonio de la Cal, don José Guadalajara y don Luis Rivas, por sí y a nombre de los demás maestros farmacéuticos, vecinos de esta propia ciudad, compraron una huerta que está situada a la espalda del convento de [las] señoras religiosas dominicas de santa Rosa, con mas unas casas, que todas forman una manzana, en cuyo paraje tratan a beneficio público de erigir un jardín botánico. Y para ello nombraron por patronos al ilustrísimo señor obispo de esta diócesi[s], y al señor gobernador actuales³⁰⁶ y a los que en lo futuro lo fueren [...]³⁰⁷

botánico de Puebla. Es muy interesante el énfasis que hacen del aspecto formativo de los futuros farmacéuticos y de cómo, con las cuotas de visita de boticas –que se le pagaban al Real Tribunal–, sostendrán parte de los gastos del jardín-escuela: AGN, Protomedicato, vol. y exp. cit., fs. 240-240v.

³⁰⁵ Véase ilustración 5.020.

³⁰⁶ No sorprende que el intendente Flon fuese nombrado patrono de una obra emblemática de la ilustración científica. Sí es de pensarse, en cambio, el nivel de apertura y modernidad del otro patrono, el obispo de Puebla

Unos días antes de ese acto notarial y su correspondiente e inmediato registro, José Ignacio Rodríguez Alconedo, estaba en calidad de reo de la Cárcel de Corte de la ciudad de México y se encontraba “gravemente accidentado, según parece, por estar expeliendo sangre por la boca”.³⁰⁸ Pidió permiso para salir bajo fianza y poder curarse lo que le fue denegado, de facto, dos meses después.

Mientras el representante de los boticarios estuvo en el exilio, el intendente Manuel Flon, muerto el 17 de enero 1811 en el batalla de Puente de Calderón, hizo construir “una costosa cerca de regular elevación, circunvalada de muy buenos arcos, que debían haberse cubierto con rejas de fierro o madera”.³⁰⁹

Manuel Ignacio González del Campillo, medido en relación con un tópico fundamental para la ciencia médica. Me refiero al asunto de la vacuna que había causado gran controversia entre clérigos y médicos. Los conservadores estaban convencidos que vacunar era interferir con la obra divina puesto que implicaba introducir en el cuerpo humano –obra de Dios– un líquido proveniente de un animal –la vacuna. El obispo no sólo asistió a los actos protocolarios organizados por el intendente Flon en Puebla para recibir, el 19 de septiembre de 1804, a la Real Expedición de la Vacuna sino que escribió una *Carta pastoral publicada para extender y propagar la vacuna entre sus diocesanos*. Véase José Mariano Beristain de Souza, *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, Amecameca, Tip. Del Colegio Católico, 1883, vol 1, s. v. “Campillo”, pp. 250-252 y De la Fuente, *Efemérides sanitarias...*, *op. cit.*, p. 30. Tanto con Flon como con González del Campillo tuvo Rodríguez Alconedo mucho qué ver cuando solicitó la aprobación real de la cofradía de san Nicolás Tolentino y el no ejercicio de la consolidación de vales reales en perjuicio de la misma. Ambas autoridades fueron un apoyo para él y sus representados en algunos momentos del proceso seguido en defensa de sus intereses y contra los fueros y privilegios del Real Tribunal del Protomedicato. Agradezco a José Gaspar Rodolfo Cortés Riveroll, Jefe del Departamento de Historia y Filosofía de la Medicina de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, la información relacionada con las causas que originaron las posturas a favor y en contra de la vacuna: comunicación personal, Puebla, Pue., jueves 15 de febrero de 2007.

³⁰⁷ RPPP, libro 39, f. 135, 10 de diciembre de 1808. Véase también Leicht, *Las calles...*, *op. cit.*, pp. 203-204.

³⁰⁸ AGN, Historia, tomo y exp. cit., f. 135. “Certifico y juro que he reconocido en esta Real Cárcel a don José Ignacio Rodríguez de Alconedo, quien está acometido de una afección catarral que por el frío y por otras injurias de la prisión le ha lastimado un poco el pecho. Que al mismo tiempo, se le ha desordenado la digestión y que aun cuando estos males son de ningún peligro y fácilmente remediabiles, sin embargo, ya las causas morales, y ya la poca proporción que hay en la prisión de establecer un método arreglado, podrán graduar la fuerza del mal [...]”. Certifica el médico Luis Montaña, el 17 de diciembre de 1808. Pedía el reo un excarcelamiento temporal, sujeto a fianza, para poder curarse. Sometieron su petición a una serie de procedimientos. Dos meses después aún estaba en dimes y diretes el papeleo: fs. 140v-141.

³⁰⁹ Juan de Villa Sánchez, *Puebla sagrada y profana*, Francisco Javier de la Peña (ed.), Puebla, Letras de Puebla, (Colección Nuestra Ciudad, núm. 1), 1962, p. 83, nota de Francisco Javier de la Peña.

4.2.2 El boticario

[...]es preciso que el que la ha de ejercer, sepa la lengua latina, sea muy inteligente y aplicado á su profesion, sobrio, y piadoso para con los enfermos, en particular con los pobres, tenga bastante caudal para subvenir á los gastos precisos, y tener los simples, y compuestos que debe haber repuestos en su Oficina, para las urgencias de los enfermos [...]³¹⁰

Si bien no considero que pueda considerársele un científico “puro” como su maestro Cervantes, Rodríguez Alconedo, en cambio, sí fue un boticario muy comprometido con su profesión y con la sociedad a la que servía. De ello da cuenta, entre otra documentación, la referida a sus intervenciones en las epidemias que azotaron a Puebla, de viruela en 1797, y de peste en 1813.³¹¹ En todas las visitas de botica que he revisado, a partir de 1791, aparece la de san Nicolás, a cargo de Rodríguez Alconedo, como una de las mejor provistas, tanto en equipamiento como en insumos y productos de propia elaboración. Si el orden de los listados quería decir algo, solían registrar, en primer lugar, la farmacia del Real Hospital de san Pedro, cuyo responsable a partir de 1796 fue Antonio de la Cal y Bracho y, en segundo lugar, la de san Nicolás, administrada por Rodríguez Alconedo. En la visita de boticas de 1801,³¹² fueron las únicas a las que no pudieron encontrarles uno sólo “pero”. Este hecho debió haber molestado tanto al Real Tribunal del Protomedicato que al año siguiente se llevó a cabo una averiguación secreta a cargo del Tribunal de Fiel Ejecutoria. Si de lo que se trataba era de perjudicar por esa vía a quien ya era

³¹⁰ Palacios, *Palestra...*, *op. cit.*, p. 109.

³¹¹ De la Fuente, *Efemérides sanitarias...*, *op. cit.*, pp. 23, 46-51; AHMP, Expedientes, tomo 78, f. 197; tomo 80, f. 300.

³¹² Una de las típicas visitas promovidas por intereses poco claros. El 22 de noviembre de 1800, apenas tres años después de las visitas de 1797, el síndico personero del común Joaquín de Haro y Portillo, que “ha procurado instruirse de varios facultativos si los maestros farmacopeos despachan las medicinas con la perfecta elaboración que exige su facultad [...] representa su clamor y eleva su queja contra la situación de las boticas” y pide que “inmediatamente se nombren dos peritos médicos de ciencia y conciencia, y otro farmacopeo para que visiten las boticas, no según la práctica común que se ha visto, sino por un vigoroso escrutinio [...]”: *ibid.*, fs.62-64. En sus justificaciones se remonta al año de 1790 y afirma que no ocurrió nada de lo estipulado en esa ocasión, lo que, en estricto sentido, no se apegaba a los hechos.

uno de sus muchos enemigos, peor no pudo haber salido el resultado para ese Real Tribunal, a juzgar por el siguiente fragmento documental que cito *in extenso*. Si bien se trata de un testimonio “de corrido”, sin cortes, yo he efectuado algunos para resaltar en qué medida la acosada botica y su administrador trabajaban al pie de la letra, según lo que las regulaciones prescribían. El testimonio fue rendido el 12 de mayo de 1802 por Cristóbal Blanco, “español, natural de Cádiz y vecino de esta ciudad y dueño del estanquillo de la calle que nombran de los Miradores”:

[Enseñanza y formación de nuevos boticarios]: Que en la referida botica, además del maestro administrador que es don José Ignacio Rodríguez Alconedo, hay para el despacho público tres oficiales o dependientes de bastante instrucción en la facultad, cuyo hecho se comprueba con que jamás ha sabido el tiempo que haya habido reclamo sobre equivocación en despachar medicinas ni otra falta; y aún de otras boticas de dentro y fuera de esta ciudad han solicitado a los oficiales de ésta por su aventajada inteligencia.

[Independencia de médicos y cirujanos con el fin de evitar conflicto de intereses]: Que sabe de positivo que no hay en ella pacto secreto con médicos y cirujanos pues ni aún se ven éstos ir a la botica, sino por una rara casualidad.

[Calidad de los productos y suficiencia en el abasto de todos los productos requeridos]: Que como el público está justamente satisfecho de la buena calidad y equidad con que se despachan las medicinas, y de la instrucción de los que las elaboran, acuden con frecuencia a ella proveyéndose muchas boticas de ésta por la misma razón.

[Prohibición de prescribir o dar medicamentos sin receta firmada por médico examinado]: Que con el motivo de ser tanta la inmediatez [sic]

de la botica a la casa en que vive el deponente, ha visto varias veces que algunos que han ido a ver al expresado don José Ignacio para que les ministrase en sus dolencias alguna medicina, los ha despachado con los facultativos.

[Atención pronta, eficiente y caritativa]: Que por el propio motivo de la inmediación y trato que tiene en dicha botica, ha visto y le consta que de noche y de día dan muchas medicinas de balde a los pobres, de modo que no ha visto que un necesitado se haya salido sin el medicamento aunque no den ni un medio real, por ser naturalmente caritativo el mencionado don José Ignacio, pero aún a los pudientes ha visto el testigo bajarles una mitad o tercia parte de lo que les han pedido por los medicamentos.³¹³

Es difícil pensar una mejor apología del boticario. Salvo, quizá, el testimonio del segundo testigo, José Mariano Carpintero, vecino inmediato de la botica de san Nicolás³ y quien por esa razón dijo bajo juramento que:

[...] conoce de trato y vista y comunicación a don José Ignacio Rodríguez, su administrador, de seis años a esta parte, y sabe y le consta que es sumamente práctico en su oficio; de tal modo que, cuando entró a despachar dicha botica, oyó decir el declarante a varias personas inteligentes que ya se había logrado tener un oficial completo y sobresaliente para que gobernase y despachase dicha oficina; que a los demás dependientes sólo los conoce de vista y que supone que serán bien instruidos pues los mantiene en su compañía, librando en ellos el despacho cuando sale a sus negocios; que no sabe si tiene o no pactos secretos con algún médico o cirujano; que ignora si hace o no curaciones en su casa o fuera de ella; que a los pobres ha oído decir que a las ocho de la noche los socorre con las medicinas que llegan a pedir de limosna y sí

³¹³ AHMP, Expedientes sobre sanidad 1713 a 1813, tomo 78, fs. 121v, 124, 12 de mayo de 1802.

le consta que dicha botica de san Nicolás es una de las de mayor crédito por lo abundante de sus medicamentos y buena elaboración.³¹⁴

José Ignacio tenía una mente organizada y capacidades de liderazgo. Después de la diligencia secreta de 1802, muy probablemente vio con claridad que no sólo el Real Tribunal del Protomedicato jamás permitiría la partición de su jurisdicción en tres audiencias, como en España en 1780, sino que haría hasta lo imposible por evitar que se repitiera en Puebla lo sucedido en Querétaro entre 1794 y 1797.³¹⁵ De igual manera, es muy probable que haya podido prever que el Tribunal se aprovecharía de que eran otros tiempos y otros virreyes: Iturrigaray no era Revillagigedo y, en Puebla, ni Flon había podido del todo acotar a los grupos privilegiados; el Real Tribunal tenía tentáculos e intereses creados en muchas partes y Puebla era demasiado importante para perder la jurisdicción sobre ella; la expedición botánica estaba por concluir y los ilustres científicos que la habían encabezado, con todo y el apoyo real, no habían logrado disminuir sus redes de control. La situación en la Nueva España se descomponía aceleradamente y los hermanos Rodríguez Alconedo participaban en tertulias donde se hablaba de inconformidades e inquietudes de todo tipo: científicas, religiosas, políticas. Creo que todos estos razonamientos llevaron a José Ignacio a promover el fortalecimiento de la cofradía, por un lado y, por otro, a pertrechar la defensa de los intereses de los boticarios ante la evidente escalada de acosos por parte del Real Tribunal. Así, se iniciaron dos procesos paralelos. Para el primero, los integrantes de la junta directiva de la cofradía de san Nicolás Tolentino otorgaron el 27 de abril de 1802:

[...] su poder cumplido en derecho bastante cual se estime más pueda y deba valer a Don José Ignacio Rodríguez Alconedo, Maestro farmacéutico

³¹⁴ AHMP, tomo 78, fs. 123v-124, 12 de mayo de 1802.

³¹⁵ El virrey Revillagigedo y el regidor de Querétaro, Pedro Antonio de Septién Montero y Austrí, habían dado lugar a la autonomía de los boticarios queretanos haciendo valer ante el Real Tribunal la siempre alegada o impugnada ley de las cinco leguas de jurisdicción: AGN, Protomedicato, exp. 1, fs. 4-74v.

en la botica de la misma cofradía general [*sic*] para que en sus nombres, y representando sus personas, acciones y derechos solicite de la Real clemencia de nuestro católico monarca, el señor don Carlos Cuarto que Dios [...] y de Nuestro Santísimo Padre el señor Pío Séptimo [...] todas las gracias, privilegios inmunidades y demás que sea necesario para el aumento, culto, y perpetuidad de la referida cofradía [...]³¹⁶

Para el segundo proceso, el 24 de agosto de 1804 –siete meses después de otorgada la Real Cédula autorizando las nuevas constituciones de la cofradía³¹⁷ y a cinco meses de emitida otra Real Cédula, potencialmente muy peligrosa para el Real Tribunal,³¹⁸ un grupo de 11 farmacéuticos, entre ellos Antonio de la Cal y Bracho:

[...]vecinos de esta ciudad [Puebla] con tienda pública en ella [...] dijeron que en atención a que es [*sic*] en razón del ejercicio que obtienen según han expuesto, como cada uno de por sí necesita conferir poder a persona de su confianza [y] que esta se [a]persone por ellos o por cada uno de por sí, [a] hacer las gestiones y pretensiones que se les ofrezcan, y siéndolo don José Rodríguez Alconedo, de esta vecindad, y también maestro

³¹⁶ AGN, Cofradías y Archicofradías, tomo 15, exp. 9, f. 277-277v. El poder lo otorgaron: Capitán José Antonio Rosales de Soria, Francisco Javier de Vargas, José María de la Carrera, Capitán José [de] Bocarando, Pedro de la Rosa, Licenciado José Antonio de León Cordero, Manuel [Mariano] Fernández, Antonio [Ruiz] Cabrera, Francisco [de] Urriola, José Ignacio Zár[a]te, Manuel Quintero, Pedro Pasqual de la Rosa, Subteniente José Ignacio Martín, Ignacio Maneyro. Todos los poderdantes eran “de esta vecindad y comercio, los dos primeros mayordomos, y los demás Rectores de la Cofradía de Señor San Nicolás Tolentino.”

³¹⁷ Juan María Cervantes, a nombre de la cofradía, remite la real cédula fecha en Aranjuez, el 23 de enero de 1804, mediante la cual se aprueban las nuevas constituciones “para el régimen y gobierno de esta cofradía”: AGN, Cofradías y archicofradías, tomo 15, exp. 9, f. 315.

³¹⁸ El 12 de marzo de 1804 se emitió una Real Cédula en la que se mandaba “que se forme la junta en que se trate de las reformas convenientes y se de cuenta a Su Majestad sin innovar ni establecer nada hasta su real aprobación” : AGN, Protomedicato, vol. 4, exp. 6, f. 283v. Como en otras ocasiones, este mandamiento se podía tomar en dos sentidos, a favor o en contra de alguna de las partes en litigio.

farmacéutico, otorgan y se lo confieren amplio, bastante, el que en derecho se requiere y es necesario más pueda y deba valer[...]”³¹⁹

Este poder lo delegó Rodríguez Alconedo en su maestro Vicente Cervantes el 2 de septiembre siguiente.³²⁰

La serie de visitas a boticas ubicadas en el obispado de Puebla que hizo el representante del Real Tribunal, Bartolomé Moreno,³²¹ en los primeros meses de 1805, aparenta ser la gota que colmó el vaso: pidió dinero en cantidades indebidas, no se hizo acompañar por boticario examinado, en fin, la violación a las disposiciones, la falta de respeto a los boticarios poblanos y el hostigamiento hacia ellos habían sido evidentes.³²² Como era de esperarse, una queja formal de éstos ante la Audiencia de México no se hizo esperar. La acompañaron con autos diligenciados, promovidos y actuados por José Ignacio,³²³ que daban cuenta de las irregularidades. El escrito en que el Real Tribunal contestó el 15 de enero de 1806 a las acusaciones, refleja qué tanto encono sentían hacia quien representaba a los boticarios poblanos, más allá del agente de negocios ante la audiencia, Covarrubias, o del representante “sustituto”, Cervantes.

No puede el Tribunal desentenderse de vindicarse de la indiscreta y temeraria nota con que el patrono de los boticarios, poco instruido del gobierno económico del cuerpo tilda su conducta [la del visitador], asegurando que los nombramientos de los visitadores han sido clandestinos.[...]

³¹⁹ AGN, Protomedicato, vol. 4. exp. 6. f. 213. Los pares de Rodríguez Alconedo fueron el capitán don José Francisco Cruzado, José Guadalajara, Antonio Cal y Bracho, José Cordero, Juan Antonio López, José Mariano Meléndez, Mariano Acevedo, Manuel Monroy, Manuel San Martín, Mariano Espinosa, Manuel Grajales. fs. 213f.

³²⁰ AGN, Protomedicato, vol. 4, exp. 6, f. 215.

³²¹ “Es un atentado y temeridad conocida el exceso de Moreno en hacer semejantes visitas, particularmente siendo como instruyen mis partes, un hombre ebrio y enemigo capital de ellos; de manera que no teniendo autoridad conforme a la ley y siendo además inepto por sus circunstancias, debe suspender sus procedimientos”: *ibid.*, f. 229v.

³²² *Ibid.*, fs. 184-192.

³²³ *Ibid.*, fs. 189, 192.

No se admire Vuestra Excelencia de que con esta arrogancia se exprese el abogado, es propia de todo el que sin fundamento pretende ridículos empeños.[...]

Hace muchísima fuerza que no hayan tenido los boticarios de Puebla jamás motivo alguno para reclamar sobre la jurisdicción indisputable de este Real Tribunal ni acerca del visitador Moreno hasta ahora, que (con motivo de las repetidas solicitudes de los farmacéuticos de esta capital) piensan poder vivir en su profesión sin que haya quien esté muy de cerca y vele en su conducta y manejo.[...]

[El Real Tribunal] Puede asegurar a Vuestra Excelencia, con la ingenuidad debida, que el talento y literatura del expresado Moreno no es nada vulgar y que en el ramo de Farmacia y Botánica tiene un lugar muy superior a todos los boticarios de Puebla, y que con respecto a su ciencia ha descansado siempre en ella este Real Tribunal.³²⁴

Se puede ver cuánta falta a la verdad había en el escrito, sobre todo en lo que respecta a la ausencia de quejas por motivo de jurisdicción. El tono ofensivo es evidente –¡sobre todo en lo que podía importarle a un “farmacéutico ilustrado” ...!– y bastante claro el menosprecio con que tratan las “repetidas solicitudes” de autonomía hechas por los boticarios de la ciudad de México y de sus “imitadores”, los poblanos.

Aún cuando no he encontrado alguna prueba que vincule el papel que desempeñó José Ignacio en el enfrentamiento con el Real Tribunal con la rauda persecución de que fue objeto, seguida de una muy eficiente aprehensión, un prolongado juicio y un bastante inhumano encarcelamiento, todo rematado con el exilio y una segunda aprehensión a su regreso, no puedo dejar de pensar que haberse atrevido a ponerse de igual a igual con una de las instituciones más

³²⁴ AGN, Protomedicato, tomo 4, exp. 6, fs. 208-209. Los firmantes fueron José Ignacio García Jove, Juan Antonio Vicuña y Mendoza, Joaquín Pío Antonio de Eguía y Arturo Camacho.

caducas, prepotentes y corruptas del virreinato, sí constituyó un antecedente de mucho peso. Si uno se atiene a las fechas, no se puede pasar por alto el hecho de que el 12 de julio de 1808,³²⁵ tan sólo dos meses antes del arresto de José Ignacio, en los “autos promovidos por los boticarios de la ciudad de Puebla sobre independencia de la jurisdicción de dicho Real Tribunal”, éste presentara una queja contra el intendente de Puebla –Manuel de Flon– por “tratar de practicar las visitas de boticas según las leyes antiguas” a pesar de que todavía estaba el litigio pendiente y no se había determinado en definitiva la solicitud de autonomía de los boticarios poblanos, alegaba el Tribunal. Un litigio, no hay que olvidar, que llevaba más de diez años de simas, crestas y notable virulencia durante los últimos cuatro. ¿Fue mera casualidad que a poco más de un año de ese escrito, el 17 de noviembre de 1809, cuando José Ignacio estaba en el exilio, se diera el dictamen favorable al Real Tribunal? Categórico fue el veredicto: “los protomédicos de México tienen jurisdicción en la Puebla, Veracruz y todo lo que se comprende en el nombre de la Nueva España.”³²⁶ Más total no podía ser la derrota. ¿Mera casualidad?

Con información proveniente del expediente de insurrección fincado en su contra,³²⁷ incluyo, como anexo 4.2.2a, las transcripciones de las demandas en contra de los dos hermanos y, como anexo 4.2.2b, una relación cronológica de lo que les aconteció, desde el 16 de septiembre de 1808, día en que José Ignacio salió de Puebla rumbo a la ciudad de México, hasta el 1º de junio de 1811 en que fue puesto en libertad por última vez.

³²⁵ *Ibid.*, f. 280.

³²⁶ *Ibid.*, f. 284v.

³²⁷ AGN, Historia, tomo 108, Insurrección, expediente 206 fojas: “Tres testimonios de otros tantos cuadernos y dos originales de la causa instruida contra don Luis Rodríguez Alconedo y su hermano don Ignacio por infidencia. Esta causa fue comenzada en el año de 1809, y siguió hasta el de 1811.”

4.2.3 El hermano

La ebullición por descubrir y clasificar nuevas especies del reino vegetal, enseñar una nueva ciencia, dar forma a un jardín botánico y depurar corrupciones administrativas, todo ello generado por Sessé y Cervantes, fue contagioso, no sólo para José Ignacio sino también para su hermano José Luis. Me los imagino viviendo juntos una etapa fascinante de la que su relación salió enriquecida y fortalecida. La camaradería, los intereses y preocupaciones comunes, el afecto... todo ello se desprende de la correspondencia cruzada entre ambos. Un estudio grafológico de sus firmas, sorprendentemente parecidas, podría aportar elementos que enfatizaran el grado de compenetración a que habían llegado.

Aunque se dispone de sólo un par de cartas, éstas son demostrativa. Mencioné ya que el 19 de junio de 1808, José Ignacio le escribió a su hermano sobre varios asuntos de índole diversa. Uno de ellos tenía que ver con “el mismo libro que [usaban] los alumnos que recibían clase en el Jardín Botánico madrileño, esto es, el *Curso elemental de Botánica* de Casimiro Gómez Ortega y Antonio Palau Verdera (1734-1793)”:³²⁸ “Te ruego por vida tuya que me vendas [*sic*] el Ortega, curso de Botánica en castellano que me prometiste, porque lo necesito para mí, aunque otro ha de pagarlo por haber perdido el mío que te presté; y que venga pronto.”³²⁹

Es esta la referencia –a la que aludí en párrafos anteriores– que nos habla del interés de José Luis, el orfebre y pintor, por la botánica, lo que no quiere decir que haya introducido la violeta en la Nueva España, como se ha afirmado. He hablado de la efervescencia que ambos hermanos pudieron haber compartido con los miembros de la expedición y el círculo de sus allegados y que hace decir a Teixidó: “la tenacidad de Sessé por un lado y la sabiduría científica,

³²⁸ Teixidó, *op. cit.*

³²⁹ AGN, Historia, tomo 108, exp. cit., f. 26, 19 de junio de 1808.

didáctica y pedagógica de Cervantes por otro hicieron que, además, la botánica adquiriera una importancia capital en la vida cultural y científica de la ciudad de México.”³³⁰

El contagio efervescente entre los hermanos no se dio en forma unilateral sino recíproca. Este intercambio virtuoso fue posible, en mi opinión, por la estrecha convivencia de dos jóvenes cuando se encontraron fuera de “la Puebla, su patria”,³³¹ y los dos empezaban a labrar su vida profesional en un entorno con estímulos intensos. Sobre todo si, como he supuesto, José Ignacio vino a vivir con su hermano y la familia de éste en algún momento entre mayo de 1788 y el 13 de enero de 1791.³³² En la correspondencia fraterna se ve con claridad la sensibilidad artística del farmacéutico y la confianza que parecía tener el artista en el juicio crítico del científico. José Ignacio escribe en 1808:

Nada me dices sobre el don Francisco de la Madera, que compró el Killiam, estampas de la escritura santa. Ya deseo ir a ésa por ver la medalla que me dices. Y me acuerdo de varias particularidades del ataque de dicha fortaleza [La Bastilla] que no dudo estarán representadas, como la rotura de las cadenas del puente levadizo con una bala de cañón [...]³³³
[...] Ha llegado el arriero Ariza sin el cáliz, lo que he sentido mucho, y te ruego que no deseches ocasión de remitírmelo [...]³³⁴

José Luis tuvo tratos con la Inquisición, por así decirlo, de los que se han ocupado De la Maza y Pérez de Salazar,³³⁵ uno de ellos en relación con el decomiso de estampas de grabados

³³⁰ Teixidó, *op. cit.*

³³¹ AGN, Historia, vol. cit., exp. cit., f. 9.

³³² AHMP, Expedientes sobre sanidad: 1713 a 1813, tomo 78, fs. 43-44, 13 de enero de 1791. Nombramiento de José Ignacio Rodríguez Alconedo como visitador para la inspección de la botica de Juan Antonio López, por haber sido éste nombrado para esa función cuando se instrumenta la orden de Revillagigedo “[...]Los señores jueces fieles ejecutores en turno dijeron que nombran a don José Ignacio Rodríguez Alconedo, maestro farmacéutico, para que asociado del bachiller don José Morales [médico de pública aprobación, fs. 41], se pase por este tribunal a hacer visita a la botica del maestro farmacéutico don Juan Antonio López [...]”.

³³³ *Ibid.*, f. 26.

³³⁴ *Ibid.*, fs. 27-27v.

franceses, al que volveré más adelante. En todos los casos, incluida una autodenuncia en estilo “*mea culpa*”, hay información que intriga y despierta cuestionamientos susceptibles de generar líneas de investigación muy interesantes sobre la personalidad del pintor y sus circunstancias. Por poner un ejemplo notable: A Mariano Rayo y Villavicencio, de 27 años, español, nacido en Cilacayoapan, Puebla, cincelador, quien veía a Rodríguez Alconedo “como su patrón y de quien dependía su subsistencia”,³³⁶ éste le parecía “un charlatán, amigo de hablar de materias que no entiende o de que tiene muy cortas y superficiales noticias, con las que presume y da a entender que está instruido”.³³⁷ Ese mismo oficial de orfebrería, que sostenía pláticas frecuentes con Rodríguez Alconedo, testificó de las tertulias que se celebraban en casa de éste y a las que acudían otros cinceladores y personajes “ilustrados”: José Maine[z], su compadre de bautismo, un arquitecto, un francés de nombre Juan Saver “que se lo llevaron ya”,³³⁸ don Luis Martín, “arquitecto destinado hoy en reparar el puerto de Acapulco” y “un tal Landabur o Landabo [...]”.

En todo ello me interesa la parte que le toca a José Ignacio. A diferencia de su hermano José Luis, no había tenido nada que ver con la Inquisición ni había andado en líos judiciales que no fueran los propios de su profesión. A José Ignacio le atraían las artes, probablemente la filosofía y la historia a un nivel no muy profundo. Era, en ese sentido, un espíritu inquieto, aunque no tanto como su hermano el artista. Parece haber sido de temperamento más tranquilo y estable que José Luis, más en lo suyo, por así decirlo. Un hombre justo, que razonaba antes de

³³⁵ De la Maza, “José Luis Rodríguez Alconedo”, “Nuevos datos sobre el artista José Luis Rodríguez Alconedo”, en *Obras...*, *op. cit.*; “Las estampas...”, en *Obras...*, *op. cit.*, pp. 45-79, 81-83 y 315-326, respectivamente; Pérez de Salazar, *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 52-59 y 162-164.

³³⁶ AGN, Inquisición, vol. 1326, exp. 6, f. 6v. Declaraciones rendidas en un proceso que se inició por una denuncia del propio José Luis Rodríguez Alconedo en contra de José Mainez, pintor de miniaturas, por proposiciones.

³³⁷ *Ibid.*, fs. 8v-9. Véase también De la Maza, *Obras...*, *op. cit.*, p. 82.

³³⁸ AGN, Inquisición, vol. y doc. cit., *ibid.*, f. 9. ¿Sería ese Saver uno de tantos sobre los que recayó la persecución después de la caída de Iturrigaray?. Otros comentarios del mismo oficial me parecen interesantes por cuanto permiten ver que no era un hombre tonto: “Mainer [*sic*] parece es un hombre de cortos talentos y que lo que produce es sin malicia” *ibid.*, f. 8v, y de Rodríguez Alconedo, además de lo dicho, que “le parece que en lo sustancial su creencia es buena y de católico”: *ibid.*, f. 9.

actuar, preocupado por la salud y el bienestar de otros.³³⁹ Al tanto de lo que acontecía en la sociedad que lo rodeaba, compartía con su hermano periódicos, textos de pasquines, dichos populares y poesía libertaria. Muy probablemente, participó en varias tertulias en casa de su hermano. El caso es que a partir de la aprehensión y encarcelamiento de José Luis, lo que se diga de éste vale para José Ignacio y viceversa, salvo, quizá, lo que se pueda decir de los enemigos que cada quien tenía y que, en mi opinión, mostraron verdadera saña hacia los hermanos. El conde del Peñasco, autor de las denuncias que originaron el calvario para ambos, y aquéllos quienes instrumentaron el proceso en su contra, actuaron con la intención no de reprimir o castigar sino más bien de exterminar a los dos. En ese sentido, creo que el caso amerita una investigación que excede los límites de esta tesis. Sólo mencionaré algunos indicadores a manera de reflexión.

Mariano Sánchez Espinosa y de la Mora, tercer conde de nuestra señora de Guadalupe del Peñasco, cuando hizo las denuncias tenía 31 años de edad y, por muerte del segundo conde, su tío Juan José, sólo tres de haber accedido al cargo nobiliario. Éste le había sido otorgado a su abuelo en 1768 por gracia del rey, para misiones, libre del pago de lanzas³⁴⁰ y de la media anata.³⁴¹ Se trataba de un título nobiliario reciente, concedido a criollos mineros que habían invertido en la agricultura y cuyas posesiones “tierra adentro”, Bocas y Angostura, se encontraban en San Luis Potosí.³⁴²

De la misma manera que las instituciones, la aristocracia y las familias
estaban divididas [...] Una triple división –por la autonomía, por la

³³⁹ Véase el anexo 4.2.4, el párrafo de la carta escrita el 10 de julio de 1808 en que le explica a su hermano las razones por las que no va a litigar el usufructo de un rancho del cacicazgo materno.

³⁴⁰ Pago de lanzas: “Cierta servicio de dinero que pagaban al rey los grandes [de España] y títulos [nobiliarios], en lugar de los soldados con que debían asistirle en campaña.”: Alonso, *Enciclopedia...*, *op. cit.*, tomo II, p. 2508. s. v. “lanza”.

³⁴¹ Media anata: “Derecho que se paga al ingreso de un beneficio eclesiástico, pensión o empleo secular.”: *ibid.*, tomo I, p. 341, s. v. “anata”.

³⁴² Doris M. Ladd, *La nobleza mexicana en la época de la independencia, 1780-1826*, Marita Martínez del Río de Redo (trad.), México, FCE, (Colección Sección de Obras de Historia), 2006, pp. 44, 91, 292-293.

hegemonía de Sevilla y por el acomodo a los acontecimientos caracterizaba tanto a la lucha como a la guerra y afectaba a los principales grupos organizados de la capital.³⁴³

El nombre del conde de Peñasco no aparece en las listas de nobles que estuvieron a favor de la autonomía –como Rayas, Regla, Uluapa y Medina– en los inciertos momentos que caracterizaron el verano de 1808. En cambio, sí se sabe que a los integrantes de las tropas que organizó con sus trabajadores y empleados para apoyar la lucha realista se les conoció como “Tamarindos”. Las denuncias muestran que el conde se encontraba en un bando contrario al de los hermanos Rodríguez Alconedo. Pero... ¿en dónde se originó la mala voluntad que se trasluce en todo el proceso de los dos acusados?

La ciudad de México era sin duda un avispero el sábado 17 de septiembre, un día después del golpe de estado encabezado exitosamente por Gabriel de Yermo. A “las cuatro y media o las cinco de la tarde” de ese día, el conde del Peñasco hizo una visita “a la platería de don José Luis Rodríguez Alconedo en busca de una cifra de nuestro rey”.³⁴⁴ Suponiendo sin conceder que no hubiera habido segundas intenciones de parte del conde del Peñasco, ¿habría sido posible que en esa visita no se hablara de los acontecimientos que tenían en ascuas a la capital del virreinato? Difícil, muy difícil sería abstenerse de ello. En el caso de José Luis, orfebre y artista, el conde era su cliente³⁴⁵ y en ese sentido había relación entre ambos. Qué tanta confianza había entre ellos es difícil de saber a partir de la denuncia por insurrección: es la palabra de uno contra la del otro. Pero, ¿con José Ignacio, radicado en Puebla y boticario de oficio? También en este caso, son dos verdades contrapuestas las que nos encontramos en los documentos. El conde delató primero sólo a José Luis a quien llamó de plano “reo”.³⁴⁶ Al día siguiente y para despistar, el conde volvió a la

³⁴³ *Ibid.*, p. 160.

³⁴⁴ AGN, Historia, vol. y exp. cit., f. 6.

³⁴⁵ Véase las denuncias en el anexo 4.2.2a.

³⁴⁶ AGN, Historia, vol. y exp. cit., f. 7.

platería “con el fin de que no extrañaran el que yo no volvía ni a preguntar por la cifra que me estaban haciendo, y que por esto tal vez conocieran que yo había sido el denunciante”.³⁴⁷ Se infiere que no esperaba encontrar ahí a José Ignacio. Éste entró a la habitación en la que se encontraba el conde hablando con Rafael Urbina, oficial y compadre del platero: el noble criollo fingía averiguar el paradero de José Luis y las razones de su ausencia. Saliendo de ahí, el conde fue a denunciar a José Ignacio. Se refirió a él como “individuo” y no “reo”, como había calificado a José Luis. ¿Qué sentimientos personales subyacían en las denuncias del conde? En esos momentos, la incertidumbre y el entramado de intereses amenazados hermanaba a nobles, oidores, síndicos y, en general, a los miembros de las elites que detentaban el poder en la Nueva España. Eran momentos propicios para encubrir venganzas de todo tipo bajo la consigna de “viva el rey y muera la independencia”. No puedo evitar pensar que en la sombra, sin dar la cara, los miembros del Real Tribunal del Protomedicato, sempiternos defensores del inmovilismo y de los privilegios que detentaban, una vez que se enteraron de que su hermano el artista había sido denunciado y hecho prisionero, movieran los hilos para la puesta en escena del calvario de José Ignacio, el criollo poblano que no se había arredrado en su lucha legal contra esa institución. Por ello, aun cuando excede el tema de esta tesis, me parece conveniente escribir un par de párrafos en relación con el posible involucramiento de José Ignacio en los cargos de insurrección que se les hicieron a los hermanos. En la correspondencia suscrita por él, hallada entre los papeles decomisados a José Luis, hay un párrafo un tanto oscuro pero que estimo puede revelar aspectos interesantes al respecto:

Más fácil me parece que ha de ser el que tú consigas el diario ese [en] esa, supuesto que hubo [ilegible: varios]. Yo pensé que aunque otros lo tuvieran o tú hubieras visto su contenido, hacía algo en qué mostrar mi buena voluntad; pero quiere mi suerte que en varias veces he visto el

³⁴⁷ *Ibid.*, f. 8.

mismo resultado a mis deseos, pues nada me dices: ni aún de si te gustó, ni cosa alguna.³⁴⁸

La carta es del 19 de junio de 1808. Creo yo que el diario a que se refiere es uno de Veracruz al que alude en una carta posterior, escrita el 10 de julio:

Ese diario de Veracruz es necesario que me lo devuelvas, por que si no, se truncarían los demás. Yo te lo mandé para que lo veas y, si quieres, te mandaré copia de estos párrafos lo cual puede tener alguna dilación, por haberse interrumpido éste, creo que por reconvención de Cancelada.³⁴⁹

Según lo entiendo, el diario había sido retirado de la circulación porque algo tendría su contenido para ser censurado.³⁵⁰ Es probable que incidiera en los ánimos exaltados característicos de los momentos políticos, confusos y desconcertantes, que se vivían. Sobre todo, después de haberse tenido noticias el día de la octava de *Corpus*, 23 de junio, “de la partida de la familia real para Bayona, y de la sublevación de Madrid el 2 de aquel mes [mayo]”.³⁵¹ Me da la impresión que José Ignacio quería mostrar “la buena voluntad” hacia lo que José Luis y los “otros” llevaban a cabo, al mandar un ejemplar de ese diario de contenido conspicuo. La falta de respuesta de su hermano, que ni en esa ni en otras ocasiones le dijo nada “ni si te gustó o cosa alguna”, creo yo que puede ser indicio de que José Luis deseaba mantener al margen a su hermano de algunas de las actividades que desarrollaba con aquellos “otros” en la ciudad de México. Mi supuesto de que algo harían que merecía castigo se refuerza por el hecho de que José Ignacio salió hacia la ciudad de México justamente el 16 de septiembre, imagino que en cuanto se conoció el éxito de Yermo

³⁴⁸ *Ibid.*, f. 27v.

³⁴⁹ *Ibid.*, fs. 25v-26.

³⁵⁰ Cancelada, editor de *La Gaceta de México*, fue uno de los conjurados en el golpe de estado del 16 de septiembre de 1808: Lucas Alamán, *Historia de Méjico*, México, Editorial Jus, (Colección México Heroico, núm. 78), tomo I, 1942, p. 225, nota a pie número 2.

³⁵¹ Alamán, *Historia de...*, *op. cit.*, p. 158.

en los primeros minutos de ese 16 y la consiguiente aprehensión de Iturrigaray, su destitución y el nombramiento de Pedro Garibay como nuevo virrey. Quizá no fuera tanto lo que hacía José Luis. O si hacía, creo no sería más que lo que otros criollos llevaban a cabo: cabildear y tratar de juntar fuerzas para establecer una junta provisional encabezada por Iturrigaray mientras se definía la situación de España. En todo caso, había una enorme efervescencia y clara la división. Por un lado, los europeos y la Audiencia que representaba sus intereses quienes “por oficio, ó por sentimientos de origen y adhesión á los intereses de su patria”³⁵² hacían todo para que nada absolutamente cambiara en la colonia; por el otro, los criollos y el Ayuntamiento de la ciudad de México que representaba las no tan ocultas intenciones de aquéllos de ir ganando independencia de España aprovechando los momentos de confusión en esa metrópoli. “Aumentáronse con este golpe las rivalidades, recreciéronse los ódios, y se multiplicaron los conatos de revolución”,³⁵³ nos dice Alamán.

A pesar de que a José Luis no se le pudo demostrar nada en concreto, le infringieron el mismo castigo que al padre Melchor Talamantes³⁵⁴ y que a Julián Castillejos,³⁵⁵ lo cual me parece una desproporción si se considera la demanda del conde de Peñasco, origen de todo el proceso. La causa del padre mercedario, al igual que la de los Rodríguez Alconedo, fue puesta a disposición de la junta central del Consejo de Indias por lo que fue enviado a Veracruz, como los hermanos. Talamantes murió esperando el barco en san Juan de Ulúa “víctima de la epidemia regional de vómito [...] sin que se le hubiese quitado los grillos”.³⁵⁶ Algo parecido fue lo que le aconteció a su esposo, según se quejó cuando buscó ayuda del virrey en turno Gertrudis Acuña,

³⁵² *Ibid.*, p. 260.

³⁵³ *Idem.*

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 241. Véase en especial el Documento núm.11, pp. 498-501.

³⁵⁵ AGN, Historia, vol. y exp. cit., fs. 184v-185v. Véase también Alamán, *Historia de...*, *op. cit.*, p. 270 donde refiere que Castillejos fue autor de una proclama que apareció fijada en las puertas de la catedral de México. Alamán no escribe acerca de su contenido pero se entiende que era a favor de los intereses de los criollos toda vez que acabó preso en la cárcel de corte donde conoció a José Ignacio.

³⁵⁶ Alamán, *Historia de...*, *op. cit.*, p. 260.

mujer de José Luis, al ser aprehendido nuevamente regresando del exilio.³⁵⁷ No he encontrado documentación que permita saber lo que le sucedió a José Ignacio antes de salir hacia España: a él no lo defendió alguien cuyo escrito nos permitiese enterarnos de tan tristes detalles. En todo caso, el vía crucis de los hermanos Rodríguez Alconedo proseguiría de San Juan de Ulúa a otras estaciones.

4.2.4 El ilustrado

Los dos criollos Rodríguez Alconedo encarnaron, en septiembre de 1808, lo que más odiaban los gachupines recalcitrantes al final de la época virreinal: actitudes no sumisas, ideas modernas, información, conocimientos, autoestima, valentía, prestigio, talento y anhelos de autonomía.

Como anexo 4.2.4 incluyo las transcripciones de las cartas que se encuentran en el expediente del juicio de insurrección. Es con base en ellas que he podido completar el perfil del ideólogo de *El almacén* y con las que construiré, con cierta libertad, el final de este capítulo. Aunque son posteriores a la fecha de creación de la obra, varios aspectos me interesa resaltar en función de ésta:

- entre los dos hermanos había afecto y deferencia muy cortés;
- la botánica era algo que los unía;
- tenían frecuente intercambio epistolar;
- compartían un círculo de amigos, compadres y conocidos amplio y diverso;
- se enviaban libros, textos, objetos, estampas;

³⁵⁷ AGN, Historia, vol. y exp. cit, fs. 212-218v.: “[...] fue remitido a España bajo partida de registro, con un sumario informe, sin habersele admitido aquí pruebas ni defensa, expuesto a la muerte, por haberlo sacado gravemente enfermo y a temperamentos malsanos, con inminente peligro de su vida, como certificara el médico que lo asistía, sin ropa ni auxilios, soterrado en una galera sin ventilación, en San Juan de Ulúa, con un par de grillos, desnudo y envuelto en una sábana en toda esa prisión, que fue desde el cinco de julio, hasta el veinticuatro, [...]”. Véase también Pérez de Salazar, *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, p. 56.

- a José Ignacio le interesaban los objetos de arte;
- también llamaban su atención las letras de poemas libertarios;
- era un católico respetuoso de la jerarquía eclesiástica;
- tenía una identidad poblana claramente definida.³⁵⁸

Veamos ahora cómo ese hombre llamado José Ignacio Rodríguez Alconedo se reflejó en *El almacén*.³⁵⁹

En los conjuntos “El anfitrión y su invitado”, “Espacio de emblemas”, “El gabinete” y “El ejercicio de la profesión”, están reflejadas distintas facetas de la personalidad del ideólogo: administrador de la Cofradía de san Nicolás Tolentino, promotor del Jardín Botánico de Puebla, botánico, farmacéutico.

La presencia del administrador de la cofradía de san Nicolás Tolentino en esta primera sección es evidente. En esa capacidad, guarda respeto y otorga preeminencia a los dos mayordomos que encabezaban la Junta en 1797, Manuel Mariano Fernández y Antonio Ruiz Cabrera, sin cuya autorización no hubiese podido ser hecha.³⁶⁰ Existe la posibilidad de que con malicia previsor, el eficiente administrador mandara hacer tan importante artefacto no sólo por las muy importantes razones del decoro –según explicité en el capítulo 3– sino también para evitar algún tipo de enajenación o carga impositiva en contra de la Cofradía y a favor de las

³⁵⁸ En el expediente del juicio multicitado, en la denuncia que hace el conde del Peñasco en contra de José Ignacio (véase anexo 4.2.2a) consta que: “entró a la misma pieza [d]onde nos habíamos metido [el denunciante y un compadre de José Luis] el hermano del Alconedo, el que nos dijo a mí y al compadre de su hermano, que él se iba a su país, que es la Puebla, porque estaba México muy lleno de borucas [...]”: AGN, Historia, tomo y exp. cit., fs. 8-8v.

³⁵⁹ Véase ilustración 5.014.

³⁶⁰ “17. Este administrador estará privado absolutamente de poder celebrar tratos, ni contratos cuyo valor exceda de cien pesos, sin acordarlo antes con los Mayordomos [...]”: Constituciones de la Cofradía de san Nicolás Tolentino, AGN, Cofradías, vol. 15, exp. 9, f. 285.

finanzas reales.³⁶¹ Ese administrador eficiente y respetuoso de las formas³⁶² les ha dado su lugar a los mayordomos y son ellos los que nos introducen al discurso plástico de una manera elegante.

En esta primera sección también está presente el boticario ilustrado al tomar como modelo la portada de la *Pharmacopoea Hispana*³⁶³ y convertirla en un arco emblemático que representa la entrada a un jardín botánico, por cuanto el lema inscrito resume los ideales ilustrados que se busca alcanzar con la creación de un tal espacio.

No puede faltar la remembranza del que muy probablemente³⁶⁴ fue alumno de la cátedra de botánica que admira y rinde tributo al maestro y a una de las disciplinas paradigmáticas de la Ilustración. Ese hombre, en forma modesta, se dejó retratar en pleno ejercicio de su profesión.



³⁶¹ Desde que el virrey Revillagigedo ordenó hacer el censo de cofradías en 1789 e instrumentar la Real Cédula del 8 de marzo de 1791 (que obligaba a las cofradías a celebrar sus juntas en presencia de oficiales reales), había habido continuos intentos no sólo de regular la situación de esas organizaciones sino también de hacerse de parte de sus recursos a favor de las exiguas arcas reales: véase AGN, Cofradías, vol. 18, exp. 6, fs. 140, 143-145, 211-217v; vol 18, exp. [1], fs. 2-5. Esas intenciones culminaron en el decreto del 25 de septiembre de 1798 que estableció que cofradías y obras pías eran “establecimientos de carácter público, cuyos bienes raíces, diferenciados del conjunto de bienes vinculados en ‘manos muertas’, son objeto de enajenación en virtud de la autoridad soberana de Carlos IV”: Martínez de Codes, “Cofradías y...”, en *Cofradías, capellanías y..., op. cit.*

³⁶² “Darás muchas expresiones de mi parte y de mi familia a tu mujer y al niño y tú, recibe las de todos, y manda cuanto gustes a tu afectísimo hermano que besa tu mano: José Ignacio Alconedo”: carta del 10 de julio de 1808, AGN, Historia, vol. y exp. cit., f. 26v.

³⁶³ *Pharmacopoea Hispana*, Editio Quarta, Matriti, M.DCCCXVII, 1794.

³⁶⁴ No he encontrado aún el documento que me permita asegurar el hecho.

II. 4.064 *El almacén*. Detalle. Sección frontal³⁶⁵

El conjunto principal de esta sección tiene como antecedente visual el frontispicio de la que llamamos *La Enciclopedia*.³⁶⁶ La representación de “Los poderes celestiales” –Dios Padre y el arcángel san Rafael–, así como algunos cambios y modificaciones en el círculo de las alegorías, se explican por los discursos y metadiscursos que sus creadores quisieron transmitir. Los conjuntos laterales muestran, el ubicado a la derecha del espectador, al ilustrado interesado en la historia de la medicina. El de la izquierda, al lector de la Enciclopedia que ha comprendido la importancia de la agricultura en el mundo moderno y el papel que desempeñan las artes y oficios en el desarrollo económico de los pueblos.

³⁶⁵ IIE-LDOA. Foto: Eumelia Hernández.

³⁶⁶ *Encyclopédie, ou Dictionnaire...*, *op. cit.*



II. 4.066 Charles N. Cochin. *La Enciclopedia*. Frontispicio³⁶⁷

³⁶⁷ *Idem.*, diseño de Charles N. Cochin, grabado de B. L. Prevost. Foto: Lucero Enríquez.

La sección central de *El almacén* permite ver al hombre inquieto que gusta de obras de arte, refranes, décimas y charadas. Que tiene contacto con artistas, científicos, sacerdotes, colegas, filósofos, artesanos. Que escogió la reproducción de un grabado del tipo de los que su hermano coleccionaba³⁶⁸ (creaciones de los mejores grabadores franceses de mediados del siglo XVIII: F. Boucher, Ch. Eisen, C. Monnet, J. Moreau), no sólo porque le gustó sino porque sabía que era el frontispicio de La Enciclopedia. Es probable que lo haya analizado con la luces del entendimiento de Vicente Cervantes, el científico, maestro y amigo a quien tanto admiraba. Con pleno conocimiento de causa, decidió que ese sería el modelo que daría a Zendejas para el grupo central de *El almacén*.

Los textos de cartelas, ingeniosos, muy probablemente hechos a propósito, fueron parecidos a los que le enviaba a su hermano para tenerlo al tanto de lo que pasaba en Puebla. Cito dos de los “sonetos” copiados en el expediente; en uno se transparenta el conocimiento que tenía José Ignacio de lo que estaba pasando en Francia, país al que ambos hermanos admiraban pero al que probablemente reprochaban las extremas posturas asumidas por los jacobinos en contra de la iglesia y de la fe, por ser él un hombre creyente, un católico.³⁶⁹ En el segundo “soneto” se ve el espíritu criollo que anhela la autonomía en todas sus manifestaciones:

[Al margen:] Soneto [1]

Francia, el horror en que vives

bien en tu lengua lo entablas

pues de una manera la hablas

y de otra suerte la escribes.

³⁶⁸ Cito un fragmento del juicio cuyas cartas y algunas estampas publicó De la Maza: “Don José Luis Rodríguez Alconedo, Patrón de Platería, con el debido respeto: hase presente a V.S. Ilma que por el año de 94 o por el de 95 se me recogieron de orden de este Sto. Oficio 16 estampas sueltas de diversos asuntos y una colección encuadrada en pasta de filete encarnada con más de 123 estampas de la fábula de la Gentilidad y como propias de el estudio para el adelantamiento de mi facultad.” en De la Maza, “Las estampas...”, en *Obras...*, *op. cit.*, p. 317. El expediente completo se encuentra en la Genaro García Collection, Benson Latin American Collection, General Libraries, University of Texas at Austin, bajo el número de manuscrito G610.

³⁶⁹ Agradezco a Marialba Pastor la observación.

Ni das fe, ni la recibes,
virulenta es tu doctrina
y debes temer tu ruina:
si no es hoy será mañana
pues faltas a la fe humana
y niegas la fe divina.³⁷⁰

[Al margen] Soneto [2]

Mientras discurre el oriental tirano,
como astuto opresor de Nueva España
hace víctima fácil de su saña,
todo el vasto hemisferio americano.

De nuestro Dios la poderosa mano,
que a la humana altivez el brillo empaña,
enciende el patriotismo en cada entraña
del generoso pueblo mexicano.

Compatriotas del viejo y nuevo mundo,
en mi país reunidos, por el cielo,
clamad con entusiasmo
el más profundo:

¡que viva independiente aqeste suelo!

Y en medio de un senado,

³⁷⁰ AGN, Historia, vol. y exp. cit., f. 26v.

sin segundo del teniente Borbón,
de alto celo.³⁷¹

Rodríguez Alconedo creía en el de dios católico romano,³⁷² –probablemente también postridentino y contrarreformista–. En todo caso, ese dios podía tomar la apariencia del mismo Dios que representaba Zendejas en sus obras dentro de la tradición plástica e iconográfica novohispana, como lo he tratado en los apartados dedicados al pintor. Por eso, de las manos de ese dios sale la Medicina en *El almacén*. Y aunque se omiten las representaciones del Espíritu Santo y de Jesucristo, está presente el arcángel tutelar de quienes se dedican a la salud. Luego entonces, José Ignacio Rodríguez Alconedo, ilustrado, no era un deísta, entendiéndose como deísmo:

La doctrina de una religión natural o *racional*, fundada en la manifestación natural que la divinidad hace de sí misma a la razón del hombre, y no en una revelación histórica [...] no contiene y no puede contener nada de irracional [...] la verdad de la religión se revela a la razón misma, resultando superflua la revelación histórica [...]³⁷³

Además, Rodríguez Alconedo asumía y respetaba la jerarquía y los valores de las instituciones terrenales que administraban la religión que él manifestaba:³⁷⁴

³⁷¹ AGN, Historia, vol. y exp. cit., f. 28.

³⁷² “Mi más estimado y querido hermano: Contesto a la apreciable tuya fecha el 6 del corriente a cuyo contenido diré que nos es de la mayor complacencia la noticia de que tú el niño y mi comadre estén sin la menor novedad. Nosotros, gracias a Dios, estamos todos buenos y nos ofrecemos gustosos a servirles en cuanto se nos mande, en todo cuanto se nos considere útiles.[...]”: carta a su hermano José Luis, AGN, Historia, vol. y exp. cit. fs. 24v-25, 10 de julio de 1808.

³⁷³ Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, Alfredo N. Gallet (trad.), México, FCE, 1980, s. v. “deísmo”: p. 290.

³⁷⁴ “[...] Ha llegado el arriero Ariza sin el cáliz, lo que he sentido mucho, y te ruego que no deseches ocasión de remitírmelo; y si hay ocasión –porque su señoría Ilustrísima, el arzobispo de ésa, haya vuelto–, te agradecería lo enviaras consagrado, y para ello que se compusiera; pero si esto está muy remoto, envíalo en primera vez.”: *ibid.*, f. 27v, 19 de junio de 1808.

En el curso de estas polémicas se forma en los laicos cultivados, y en medida cada vez mayor, una conciencia colectiva que hace frente a la organización de la iglesia, y que fue de fundamental importancia para el desarrollo de la burguesía como unidad social con una unidad de espíritu. [...] No es menester, en absoluto, que por parte de la burguesía se trate de una hostilidad de principio contra la iglesia; lo esencial resulta el hecho mismo de la formación de una conciencia colectiva diferenciada y autónoma frente a la iglesia.³⁷⁵

Con toda intención, es hasta ahora que empleo la palabra burgués. Lo hago porque se trata del burgués recién parido por la Ilustración. Por ello, bien aplica la cita a la asociación *sui generis* que integraron José Ignacio y sus pares –tanto cofrades como boticarios–: un colectivo bien diferenciado de la iglesia, autónomo, en contraposición con lo que había sido la Cofradía cuya sede inamovible era el conventos de san Agustín.

¿Cómo definir a este personaje? Según la clasificación de González Casanova,³⁷⁶ habría sido un moderno pero no ilustrado ya que éstos eran “materialistas, deístas y ateos”. Esa terminología parece inconveniente al no permitirnos bautizar a nuestro hombre con uno u otro término.

Coincido con Marialba Pastor cuando opina que Rodríguez Alconedo es un “ilustrado sin dejar de ser católico [...] lo que se inscribe en la tradición aclarada por O’Gorman cuando dice que ‘los criollos quieren ser españoles sin dejar de ser americanos’, quieren ser modernos sin dejar de ser medievales. Lo que caracteriza la ambivalencia del novohispano.”³⁷⁷

³⁷⁵ Bernhard Groethuysen, *La formación de la conciencia burguesa en Francia durante el siglo XVIII*, José Gaos (trad.), México, Fondo de Cultura Económica, 1943, p. 429.

³⁷⁶ Véase el apartado 2.3.3 del capítulo 2.

³⁷⁷ Marialba Pastor, comunicación personal, 5 de mayo de 2007.

A mí José Ignacio Rodríguez Alconedo no me ha parecido ambivalente, antes al contrario. Sus convicciones son muy claras y llegan a parecer tozudas. Lo que sucede, en mi opinión, es que coexisten en él sin conflicto y hasta en armonía –me atrevería yo a decir– posturas que hoy en día parecen irreconciliables. Además, encarna una paradoja: el que sin ser científico ni filósofo ni historiador haya sido un ilustrado. ¿Cómo es que repito una y otra vez que lo fue si parece contravenir las características que lo harían susceptible de ese calificativo?

Veamos. En la práctica de su profesión conocía –hasta donde he podido investigar– y probablemente aplicaba las innovaciones habidas en botánica y química en función de la farmacopea.³⁷⁸ Tenía una muy clara noción de los derechos que le asistían a él y a sus compañeros y los hacía valer sin arredrarse, en forma racional y sustentada, en contra de privilegios irracionales e injustos. El derecho y la razón eran sus armas. Tenía un claro compromiso con los pobres y necesitados que recurrían a él en busca de servicios y atención. Era solidario con sus iguales y compartía con ellos paradigmas. Leía textos “enciclopédicos”, periódicos e impresos varios, conocía de artes visuales, le interesaban los movimientos sociales y políticos que tenían lugar a su alrededor. Era un hombre de acción, no de especulación ni de experimentación:

Este hombre existe. Ha probado su derecho a la existencia no con argumentos sino con la acción. Ha aportado una prueba como sólo puede aportarla la vida misma: la prueba de que de la nueva manera puede organizarse una nueva vida. Antaño se decía que los hombres no pueden encontrar la felicidad aquí abajo. El cree haber probado lo contrario, y todo parecía indicar que aún le estaban abiertas insospechadas posibilidades de perfeccionar su obra.³⁷⁹

³⁷⁸ En ese sentido, la influencia del científico Vicente Cervantes habría sido de importancia. Éste, amigo y mentor de Rodríguez Alconedo, presentó sendos trabajos en los años de 1793 y 1794 –en ocasión del correspondiente inicio del curso de botánica–, en los que hizo “uso de los conceptos, nomenclatura [de Lavoisier] y método de la nueva química [...] de manera sistemática”: Aceves, *Química, botánica..., op. cit.*, p. 92.

³⁷⁹ Groethuysen, *La formación..., op. cit.*, p. 433.

Con *El almacén* fue más lejos: sin perder su identidad ilustrada y católica, tocó el espíritu revolucionario de las ideas francesas al reivindicar los derechos que tenían él y sus compañeros, porque “se les estima y se les ama”, mediante la representación en una imagen concreta, “de manera viviente”,³⁸⁰ de la ideología que compartían y que daba sustento a su reivindicación. Como si hubiera sido un émulo de Rousseau y hubiese querido replicar en su entorno la influencia que ejercieron las ideas de este filósofo en la Revolución francesa, Rodríguez Alconedo: “No sólo desarrolló [explicitó, en su caso] los conceptos del derecho natural en el terreno teórico, sino que los animó con una nueva vida, les dio un contenido sentimental.”³⁸¹ Y lo hizo mediante una pintura. Esa fue su originalidad.

4.2.5 Genio y figura

Me resulta inevitable considerar que las aprehensiones, encarcelamientos, juicios, exilio y repatriación de José Ignacio Rodríguez Alconedo debieron constituir un parte-aguas en su vida. Tan inevitable como percibir la injusticia cometida contra él y su hermano, sólo explicable como venganza y escarmiento políticos propios de los tiempos en que esos acontecimientos se dieron.³⁸² No me dejan de sorprender lo fútil de los cargos, la morosidad casi cruel del proceso judicial,³⁸³ la imposibilidad de probar el cargo de insurrección, el ser “remitido” –como su hermano y algunos más– “con sus causas originales [para ser puestos] a disposición de la Suprema Junta Central Gubernativa de España e Indias”.³⁸⁴

Contra lo que pudiera pensarse, José Ignacio no salió a España junto con su hermano José Luis. La novelesca y novelada fortuna de esa parte de la vida del artista se basa en la información

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 294.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 295.

³⁸² La causa de José Ignacio está contenida en AGN, Historia, 108, fs. 58 a 202.

³⁸³ El juicio duró del 25 de septiembre de 1808 –día en que ingresa a la cárcel– al 22 de mayo de 1809, fecha del decreto del virrey en que confirma la sentencia de los fiscales. A ello siguió la negativa a su apelación presentada el 1 de julio y, finalmente, su envío a España el 28 de septiembre del mismo año: *ibid.*, fs. 156-184v.

³⁸⁴ *Ibid.*, f. 155v.

que su esposa, Gertrudis Acuña, presentó al Virrey y cuya carta está inserta en el expediente de José Ignacio.³⁸⁵

El proceso de José Ignacio dilató un mes más que el de su hermano. Pudiera ser que esto se haya debido a las probanzas que él solicitó se pidieran a Puebla y a la apelación que presentó. Si algo me ha resultado conmovedor y demostrativo de su “ser ilustrado” es la confianza que tenía en sus razonamientos, en las evidencias y probanzas, en las leyes y en la justicia, así como la irrenunciable defensa que hizo de sus derechos. De la documentación se desprende el desconcierto que le causó el que a su hermano lo hubiesen “remitido” antes que a él. La incertidumbre que en consecuencia lo embargó y el hacer todo lo que estuvo en sus manos para evitar un futuro oprobioso y lleno de riesgos se dejan ver a través de los textos judiciales. Por estas razones, selecciono fragmentos de la petición que presentó al virrey junto con Antonio Calleja y el licenciado José María Gallegos:

Urge. [...] dirigimos un ocurso, solicitando que por vía de apelación, protección, o como más hubiese lugar, se nos concediera la audiencia que las leyes nos franquean, y se nos recibieran las pruebas y excepciones de nuestra defensa que siempre hemos deseado promover. Ignoramos también cual fue el proveído de nuestro ocurso, y en esta complicación de dudas, y llenos por otra parte de temores y preocupaciones, no es fácil atinar el género de recurso que debemos interponer. Pero alentados, sin embargo, de la buena fe de nuestra legislación que expresamente [establece] que, sin embargo en las formalidades y ápices del derecho, se

³⁸⁵ *Ibid.*, fs. 212-218v. Con algunas imprecisiones y divergencias, esta información la han dado a conocer De la Maza, “José Luis...”, en *Obras...*, *op. cit.*; Pérez de Salazar, *Historia de la pintura...*, *op. cit.*; Cox, *Alconedo...*, *op. cit.*; García Barragán, *José Luis Rodríguez...*, *op. cit.* Se refiere a la prisión de José Luis en las mazmorras de San Juan de Ulúa, la navegación tormentosa, en sentido literal, en el barco San Leandro –una travesía de casi 4 meses en la que el navío sufrió ataque de corsarios, inundación y naufragio; las prisiones que padeció Rodríguez Alconedo en La Habana y Puerto Rico debido a su calidad de reo; la salida de las Bermudas el 12 de enero de 1810 en la fragata inglesa *Undaunted*, la llegada el 15 de febrero a Cádiz; el pasar “11 días en su Cuerpo de Guardias, y en la cárcel cincuenta y cuatro días”; el obtener libertad bajo fianza desde el 25 de mayo de 1810 hasta el 4 de diciembre, fecha de su total exoneración.

atienda sólo a la sustancia y verdad de la cosa, y confiados en la superior benignidad de Vuestra Excelencia [...] pasamos humildemente a exponer las reflexiones que deseamos se tengan presentes al tiempo de la determinación de nuestras causas, sin que por eso se entienda en manera alguna que nos desistimos o apartamos del recurso interpuesto, sino por el contrario, que nos sujetamos al tribunal [al que] legítimamente toque su conocimiento. [...] no podrá negarse que el mismo reglamento de la Suprema Junta no exige precisamente la remisión de las personas sino solamente la de sus causas, porque en efecto, no pueda dudarse de las infinitas penalidades que tendríamos que sufrir en una caminata tan dilatada, con las prisiones y demás seguridades que son consiguientes a la calidad de reos, la mutación de climas y alimentos que sin duda postrarían nuestras fuerzas, y, sobre todos, aquel concepto que desde luego induce la sola vista de nuestras personas cargadas de prisiones en cuantos pueblos y parajes nos presentemos, y que tan vivamente lastiman nuestro honor y abaten nuestro espíritu. [Eso presupone] transitar [...] de este reino a aquél, con intermedio de una navegación tan dilatada como riesgosa a nuestros temperamentos, cuya sola idea nos abate y horroriza [...]³⁸⁶

Resultó inútil la apelación. Por el propio José Ignacio sabemos que salió de la cárcel rumbo a España el 28 de septiembre.³⁸⁷ El 21 de febrero de 1810, ya en España, “se remitieron al Supremo Consejo reunido de España e Indias, los testimonios de las causas formadas en México”³⁸⁸ y que habían sido enviadas por el virrey “bajo partido de registro”. Mientras se revisaban las causas de él, de su hermano José Luis y de Vicente

³⁸⁶ AGN, Historia, tomo y exp. cit., fs. 170-172.

³⁸⁷ *Ibid.*, f. 184v.

³⁸⁸ *Ibid.*, f. 196.

Gómez, “se les amplió la carcelaria que sufrían, a la ciudad y arrabales bajo caución juratoria, mandando se les entregase la causa para que con arreglo a derecho expusieran lo conveniente a su defensa.”³⁸⁹ El 4 de diciembre de ese año se emitió la sentencia absolutoria en la que se declaró:

que no debe perjudicarles su formación y procedimiento criminal a la buena nota y opinión que disfrutaban de honradez, fidelidad y amor a su Rey, a su patria y al orden y tranquilidad pública. Expídaseles a cada uno de ellos por separado el correspondiente certificado de esta declaratoria, previniéndose al don José Ignacio y don Vicente Gómez sean más cautos en sus conversaciones en orden a sucesos políticos a fin de no dar motivo de sospechas de su conducta”.³⁹⁰

Sorprende la recomendación a estos dos y no a José Luis, el principal acusado. Si se encontró que había sido falsa y calumniosa la delación que lo inculpó, ¿de dónde la recomendación a los otros dos cuyos dichos formaban parte de esa misma delación? ¡Cosas de la justicia!

Cuando el 4 de diciembre de 1810, en Cádiz, se emitió la sentencia absolutoria, José Ignacio se encontraba en Ceuta.³⁹¹ Allá se envió la orden de liberación. Con el pasaporte otorgado por Fernando VII el 6 de febrero 1811, la novela parecía haber concluido al embarcarse los hermanos, con su honor y méritos restituidos –al menos en papel–, el 16 de febrero de ese mismo año en el Pedro Alcántara, con ración de armada debido a su indigencia. Pero, ¡oh sorpresa! No bien había tocado tierra el navío el 13 de abril en Veracruz y ya estaba el conde de Peñasco haciendo las gestiones para una nueva aprehensión de los hermanos. A José Ignacio lo

³⁸⁹ *Ibid.*, f. 196v.

³⁹⁰ *Ibid.*, f. 198-198v.

³⁹¹ *Ibid.*, f. 199.

hicieron prisionero el 24 de abril en Puebla. Después de las probanzas requeridas, fue puesto en libertad el 1º de junio de 1811.³⁹²

Es muy revelador el que el 15 de junio de 1811, a escasos 14 días de haber sido liberado de ese segundo encarcelamiento, haya firmado la escritura de compraventa de la botica llamada Del Ochoavo.³⁹³ Liquidó su deuda hipotecaria el 23 de agosto de 1819 y concluyó el compromiso con su fiador, Antonio de la Cal y Bracho: los declararon “libres de esa responsabilidad [...] por haber cumplido ambos con sus deberes según la honradez y conducta que los distingue”.³⁹⁴

El boticario siguió activo y lo encontramos en los expedientes de sanidad al frente de su botica, dando servicio a la comunidad en los casos de epidemias, como la de peste que asoló a la ciudad en 1813.³⁹⁵ Además, retomó su papel en el esfuerzo compartido que significó el Jardín Botánico de Puebla. En el expediente que contiene una solicitud presentada por él y por Antonio de la Cal y Bracho para introducir agua al predio,³⁹⁶ leemos datos importantes para la historia de ese afán. La merced de agua se les concedió el 4 de julio de 1812. Pero “con harto dolor de

³⁹² *Ibid.*, fs. 180-180v. “De conformidad con lo consultado por la Junta de Seguridad y Buen Orden, he resuelto que se ponga en absoluta libertad a don José Ignacio Rodríguez Alconedo que se halla preso en esa Real Cárcel: mayo 28, [Venegas]. [Al] Señor Gobernador Intendente de Puebla”.

³⁹³ AGNP, Notaría 2, caja 142, 1815-1816, 25 de agosto de 1815: “[...] don José Ignacio Rodríguez Alconedo, [dijo que] la botica situada en la esquina de la calle que nombran Del Ochoavo y es conocida con el mismo nombre, la cual se le concedió en venta por la cantidad de siete mil setecientos ocho pesos y cinco reales que montó el valor de sus aperos, existencias y medicinas [...] habiéndose otorgado la correspondiente escritura a los quince de junio del año pasado de ochocientos once [...]”.

³⁹⁴ *Idem.*, al margen, en la cancelación correspondiente.

³⁹⁵ AHMP, Expedientes sobre sanidad, 1713 a 1813, tomo 78, 31 de diciembre de 1812, f. 197: Debido a una epidemia de peste se creó un hospital provisional. Se imprimió un informe de todo lo relacionado. En ese impreso, bajo el rubro de “los farmacéuticos de esta ciudad, en medicinal [*sic*: erogaciones en medicamentos]”, aparece listado José Ignacio Rodríguez Alconedo en segundo lugar, después de Antonio de la Cal, con una venta de medicinas por el monto de 48 peso y 7 reales (Cal había dado 127 pesos con 1 real). AHMP, Expedientes sobre sanidad 1813, 1833, 1841, tomo 80, 1813, fs. 300-307v: “Lista general que presentan el doctor don Francisco Pablo Vázquez y don José María de Lafragua, socios de la Junta de Sanidad, de los comisionados para cada manzana y facultativos, boticas y cementerios para cada cuartel, que han de componer las juntas subalternas para el inmediato cuidado, asistencia y socorros de los contagiados de la peste que actualmente aflige a esta populosa ciudad. A saber: [...]: Cuartel número 1 [...] Botica la de don Antonio de Cal [...] [Comisionados:] Pedro de la Rosa [...] Cuartel número 2 [...] Botica la de don José Ignacio Rodríguez Alconedo [...] [Comisionados:] Francisco Javier de Vargas. [...] Cuartel número 3: [...] Botica la de don José Ignacio Rodríguez Alconedo [...] [Comisionados:] Bartolomé Rojas[...]. Varios de los Comisionados, personas de lustre en la ciudad, eran miembros de la cofradía de san Nicolás Tolentino. Véase Anexo ... número: Cofrades y boticarios.

³⁹⁶ AHMP, Serie 3, Expedientes, Subserie Aguas, fs. 237-257, 4 de julio de 1815.

nuestro corazón” no pudieron hacer las obras por falta de dinero”. Habían arrendado las tierras para cultivo de maíz y “vituellas”. En 1815, Rodríguez Alconedo y Antonio de la Cal y Bracho reconocen la responsabilidad que adquirieron con el Ayuntamiento y con el Conde de la Cadena cuando les encomendaron la dirección “de una de las mejores obras de pública utilidad que puede haber en toda ciudad civilizada y culta.” El Jardín Botánico, “cuya formación se proyectó días ha”, no sólo era para que “la achacosa humanidad” encontrara auxilios sino un lugar donde pudiese obtener “ilustración y provecho”. Con toda buena fe habían deseado que esa “interesante Escuela hubiese llegado a su término”. No había sido posible, pero no por descuido o “pereza de servir a la Patria que de corazón amamos” sino debido a los tiempos difíciles. En prueba de ello, y a pesar de que los malos tiempos aun no cedían, “creemos será muy importante que desde ahora se ponga en esa oficina el agua que por fin debe haber perennemente para el cultivo de las plantas”. El Ayuntamiento les concedió la licencia que solicitaban “para poder introducir las dos pajas de agua dulce que le están mercedadas al jardín botánico que se está construyendo, en esta ciudad a beneficio del público, tomándola de la atarjea maestra, por estar inmediata, en la forma que dentro se expresa.”³⁹⁷ Se ordenó que la obra diera inicio el 2 de enero de 1816, subterránea y con tubería de cobre. La merced de agua quedó testimoniada en el expediente del remate de la huerta de Santa Rosa “donde se ha construido el Jardín Botánico”.³⁹⁸ Una descripción de lo que lograron hacer De la Cal y Bracho y Rodríguez Alconedo nos la proporciona De la Fuente quien reseñó una noticia del 31 de julio de 1821:

[...] se reunieron [mediante suscripciones y donativos] tres mil ochocientos ochenta y siete pesos cuatro reales con lo que se compró y cercó el terreno para el Jardín Botánico, que mide doscientas varas de

³⁹⁷ *Ibid.*, portada, f. 237.

³⁹⁸ *Ibid.*, nota al margen, f. 239.

largo y cien de ancho, fabricándose en uno de sus frentes nueve piezas bajas para Aula, vivienda del jardinero, librería, depósito de semillas, de plantas, de instrumentos, farmacia, y finalmente laboratorio químico abovedado para evitar incendios. Está situado en el recinto de la ciudad, en dirección de uno de sus paseos y es un ornato público que reúne lo útil con lo agradable.³⁹⁹

En 1835, el padre Villa Sánchez escribió del Jardín que “hubiera quedado magnífico” a juzgar por la obra iniciada bajo los auspicios de Flon y suspendida a raíz de su muerte. Lamenta que no se hubiese continuado “tan utilísima obra” y expresa un buen deseo: “¡Quiera Dios que las actuales autoridades la lleven al cabo antes de que se arruine ese hermoso cercado! El sitio es de una manzana en cuadro, tiene un buen portal interior y habitaciones para el encargado de su asistencia.”⁴⁰⁰

La última noticia que he encontrado, indirecta, por cierto, es a raíz de un certificado de gravámenes del “predio conocido como Jardín botánico.”⁴⁰¹ Ni 100 años duró la realización del sueño compartido por De la Cal y Rodríguez Alconedo.

Por lo que hace a los últimos años de la vida de Rodríguez Alconedo, un incidente judicial promovido por él en los años de 1818 y 1819 nos permite verlo como “mayordomo administrador de los propios y rentas del convento de señoras religiosas de las Santísima Trinidad de esta ciudad”.⁴⁰² En ese caso, pierde las costas de su demanda contra un inquilino moroso para quien pedía desalojo o fianza. Lo representó su apoderado, José Miguel del Toro, a quien le entregan un

³⁹⁹ De la Fuente, *Efemérides sanitarias...*, op. cit., p. 67.

⁴⁰⁰ Villa, *Puebla sagrada...*, op. cit., pp. 83-84.

⁴⁰¹ AHMP, Expedientes, Hacienda, tomo 485, f. 237, 29 de octubre de 1908 :“El notario Laureano Cabrera Robles solicita testimonio de adeudos del predio conocido como ‘Jardín botánico’ que formando una manzana, fue dividido entre los señores Roque, Enrique y Rafael Díaz Fernández”.

⁴⁰² AGNP, Notaría 2, caja 143, 17 de febrero de 1819.

citatorio en la “botica del ochavo”, de lo que deduzco que era oficial de la misma y gente de las confianzas de José Ignacio.

El 22 de octubre de 1823 el “ciudadano José Ignacio Rodríguez Alconedo”,⁴⁰³ solicita se le de copia legalizada de la parte del expediente donde él, administrador y apoderado de los entonces mayordomos de la cofradía de san Nicolás Tolentino informó, en 1804, a la Junta Subalterna de Consolidación, del estado que guardaba la Cofradía y del adeudo que tenía con él. Intentará cobrar los seis mil novecientos pesos del adeudo⁴⁰⁴ y pide, mientras lo consigue, se le ayude admitiéndole la solicitud que presenta “en papel de sello cuarto”, y que así mismo se le exente temporalmente del pago de todos los derechos “por ser notoria mi insolvencia, lo mismo que constante el crédito que persigo”.

Su insolvencia no era retórica sino muy real. Tanto, que unos meses más tarde:

[...] no teniendo con que satisfacer a sus acreedores, acordó con ellos celebrar una junta que se verificó [muy probablemente el 7 de enero de 1824] ante el Lic. D. José Castillo Rosete, siendo promotor fiscal de la curia eclesiástica, en la que convinieron en que aquél haría cesión de los bienes que tenía existentes en la botica ubicada en la esquina que llaman del Ochavo, misma que tomó D. Miguel Carrera con la condición de dar por ella una cuarta parte menos de su valúo y su importe satisfacerlo dentro de cinco años, que comenzarán a correr y contarse desde 7 de enero de 1824 [...]⁴⁰⁵

Muchas debieron ser sus apreturas económicas para llegar a adeudar, a Miguel Carrera, sueldos por un monto de ciento sesenta y un pesos, un real. Por otro lado, triste fin el de la botica

⁴⁰³ AHMP, Consolidación, vol. 3. fs. 64-65.

⁴⁰⁴ AHMP, Consolidación, vol. 4, f 46.

⁴⁰⁵ AGNP, Notaría 4, Años 1823-1829, Protocolos de 5 de octubre de 1826. Información proporcionada por Arturo Córdova Durana.

del “ochavo” que un día fuera propiedad de Antonio Guadalajara y que José Ignacio Rodríguez Alconedo había adquirido quince días después de ser liberado de la cárcel por segunda vez: valuada en cuatro mil quinientos noventa y cuatro pesos, dos reales y ocho granos fue adquirida en tres cuartas partes de ese valor por quien había salido “alcanzado por sus salarios”.

Sin dinero, pero sobre todo sin botica, la vida de José Ignacio se agotó pronto: el 19 de septiembre de 1826 “don José Ignacio Rodríguez de Alconedo, casado que fue con doña Francisca Rosales, ciudadanos mexicanos”, fue enterrado “en la iglesia de La Santísima, en virtud de licencia que se le concedió al capellán de dicho convento. Recibió los Santos Sacramentos.”⁴⁰⁶

Litigar sus derechos y vivir en congruencia con sus valores parece haber sido el sino de este boticario ilustrado, este verdadero pro hombre cuyo perfil y alcances intelectuales los he dejado para el último capítulo en cuanto que *El almacén* es su más completa y clara representación.

⁴⁰⁶ ASMP, Libro de Entierro de Españoles, libro 27, f. 143. Información proporcionada por Arturo Córdova Durana.

5. LA OBRA

5. LA OBRA

5.1 Descripción vs significado

5.2 *El almacén* y los tratados

5.2.1 Las emociones

5.2.2 Los espacios

5.3 Intención y descripción desde la óptica de Palomino

Sección lateral derecha

- Los anfitriones
- Espacio de emblemas
- El gabinete
- El ejercicio de la profesión

Sección frontal derecha

- Las recreadoras del tiempo

Sección frontal central

- Los peldaños del ascenso
- La consigna se introduce
 - Espacio de héroes
 - Los poderes celestiales
 - El mensaje estratégico
 - Las nobles recreadoras del espacio
 - La gran enemiga
 - Novedades y tradiciones: las creaciones de natura

Sección frontal izquierda

- El arte esencial
- Un mosaico social

Sección lateral izquierda

- Espacio de fe: la piscina probática

5.4 Estrategias visuales

5.4.1 Vertebración “enciclopédica”

5.4.2 Vertebración retórica

5.5 Los metadiscursos

5.5.1 El público

5.5.2 El privado

5.5.3 El íntimo

5. La Obra

El almacén no fue un encargo superfluo. Cuando José Ignacio Rodríguez Alconedo recurrió a Miguel Jerónimo Zendejas sabía que le encargaría una obra de gran formato con la que no sólo iba a engalanar el salón de estrado de la cofradía de san Nicolás Tolentino sino a evidenciar la importancia de ese cuerpo y a representar, en imágenes, lo que él y algunos de sus pares pensaban y sentían acerca de su profesión y del contexto en que la ejercían. Por eso acudió al pintor episcopal, el más renombrado de Puebla, y quien había dado pruebas fehacientes de poder acometer una obra de esa envergadura y alcance. Aunque parezca una tautología, sólo a José Ignacio Rodríguez Alconedo podía habersele ocurrido encargo semejante. ¿Quién otro podía reunir en el siglo XVIII y en su persona el ser poblano, ilustrado, hermano de orfebre-pintor,

activo en una ciencia de nueva creación, con capacidad de liderazgo y decisión, autoridad moral y acceso a recursos económicos?

En Puebla, hemos visto, había una tradición añeja de encargar grandes cuadros para educar en la religión, propiciar la devoción, hacer la crónica de un día histórico, representar la cosmovisión particular de una comunidad... Los poblanos, o al menos sus elites gobernantes, eran visualmente perceptivos.

Y, ya que el truco de los cuadros –es decir, el marcar una superficie plana para sugerir lo tridimensional– da un gran valor a la expectación y la inferencia visual, es sensible a diferencias en el bagaje del observador que, de otro modo, serían marginales.¹

Poblano el comitente, poblano el pintor y poblanos los receptores, *El almacén* iba a ser y a significar algo único y distinto. Tan es así que hasta el momento no se ha sabido de otra obra en la Nueva España que se le asemeje en dimensiones físicas, complejidad iconográfica, carga ideológica y densidad semántica.

En Puebla se dieron destellos de ilustración en individuos muy concretos, unos ahí nacidos otros llegados de ultramar. En forma casuística se sabe del conocimiento especializado que tuvieron ciertos individuos en los terrenos de la química, la botánica, la salud pública o la historia; o de los intentos de uno que otro personaje en impulsar la agricultura en beneficio de los pueblos; o de la familiaridad de otros más con la nueva división y posibilidades que ofrecía el desarrollo tecnológico de las artes y oficios mecánicos. De todos, sí, hay indicios de que eran hombres que creían en Dios, aunque sin entrar en detalles de fondo sobre esa fe. Y de muchos de ellos se tiene información que permite suponer que conocían algunos textos de *La Enciclopedia* aunque no todos estuvieran de acuerdo con las ideas más radicales expuestas en esa obra. Pues bien, Rodríguez Alconedo sabía un poco o un mucho sobre la mayoría de los tópicos

¹ Baxandall, *Modelos...*, *op. cit.*, p. 125.

mencionados. Era, pues, un ilustrado, ecléctico, si se quiere, que conocía muy bien su materia de trabajo y que estaba al día en lo que a ese respecto le concernía.

Por otro lado, había ilustrados poblanos o residentes de esa ciudad capaces de administrar tanto el dinero como el trabajo de otros; que además tuvieran acceso constante a recursos económicos y fueran honorables, podemos suponer que serían menos. Pero, ¿cuántos de esos ilustrados poblanos tenían cultura visual y estaban interesados en la pintura como podía estarlo el hermano de un orfebre-pintor, que a su vez estaba al tanto de las últimas tendencias en lo que al arte del pincel se refería?

José Ignacio no sólo reunía un perfil idóneo y único para acometer la dirección de una obra como *El almacén* sino que fue capaz de hacer que Zendejas plasmara en imágenes su fino sentido del humor, su comprensión de la naturaleza humana y su percepción política. Además de su ideología² personal, misma que compartía con algunos de sus pares, fueran éstos boticarios o cofrades: él era también el único –hasta donde he podido investigar– que reunía ambas capacidades cuando se hizo *El almacén*.

La ideología de José Ignacio Rodríguez Alconedo desplegada en *El almacén* está anclada en las tradiciones pero tiene proyecto a futuro; es, en el contexto histórico en que surgió, una ideología contestataria.³ Zendejas se encargó de que la multiplicidad de discursos que Rodríguez Alconedo derivó de ella físicamente envolviera y confrontara al espectador-destinatario, involucrándolo, haciéndolo partícipe o cómplice, moviéndolo a la acción o a la reflexión.

En cuanto obra ideológica, *El almacén*:

² En la definición que proporciona Luis Villoro de ideología, según la cual se trata de un conjunto de creencias compartidas por un grupo social que “no están suficientemente justificadas [y que] cumplen la función social de promover el poder político de ese grupo”: Villoro, *El Concepto...*, *op. cit.*, pp. 28-29, cabría preguntar: ¿quién o cómo se justificarían, con suficiencia, esas creencias? En ese sentido, Marialba Pastor hace notar que “las ideologías remiten a una sustentación lógica o a pruebas que las justifican”: comunicación personal, 12 de junio de 2007. En mi opinión, cualquier justificación es cuestionable e insuficiente cuando no se comparte una ideología determinada, y viceversa.

³ Georges Duby, “Historia social e ideologías de las sociedades”, en Jacques Le Goff y Pierre Nora (dirs.), *Hacer la Historia*, 3 vols., Barcelona, Laia, 1979, vol. I, p. 164.

refleja inconscientemente la imagen que determinado grupo, en determinado momento, [tuvo] de sí mismo y de los demás ... pues la ideología encuentra una expresión a veces más directa y más grávida en las articulaciones de signos visibles.⁴

5.1 Descripción vs significado

El tamaño del riesgo que se corre al efectuar lecturas descriptivas y discursivas de una obra ideológica, que ha sido producto de una cultura con experiencias visuales y estructuras conceptuales distintas a las propias, es muy grande. Veamos, a manera de muestra, una de las lecturas que hizo José Juan Tablada de *El almacén*:

¡Imagine el lector artista y amante de nuestro romántico pasado, el venero inextinguible de emociones que esa bellísima suite pictórica significaba para su dichoso y beato poseedor! Colocar un sillón frente a aquellos *panneaux* ilustres, envolverme en el humo propicio de los cigarrillos rusos y hundirme en el ambiente armonioso y místico de la Puebla colonial era el pasa tiempo, qué digo, el rito ferviente de mis horas baldías en aquellos días aciagos [...]⁵

Esta lectura, si bien es digno fruto de la personalidad del poeta, de su tiempo y de su circunstancia, es ajena a los discursos de la obra a pesar de la cultura general y del aprecio particular que tenía Tablada por las obras de nuestro pasado.

En capítulos anteriores he mencionado que *El almacén*, además de hablarnos por ella misma y de lo que ella misma contiene, nos ofrece la posibilidad de ver y entender un fragmento de una realidad acotada en tiempo, lugar y circunstancia, con la veracidad que le es propia a las

⁴ *Ibid.*, p. 165.

⁵ Tablada, *Las sombras...*, *op. cit.*, p. 438.

obras de arte: “vivas por su lenguaje y de una manera que no poseen ni los objetos naturales ni los sujetos que las hicieron... no mienten ni disimulan la literalidad de cuanto habla desde ellas”.⁶

La complicada estructura formal de *El almacén* es el resultado de una yuxtaposición de conjuntos plásticos y temáticos, fruto, a su vez, de la pluralidad de conceptos representados. Y esto fue así porque traducir una ideología en imágenes se constituyó en causa final⁷ de la obra. José Ignacio Rodríguez Alconedo quería que su ideología –que compartía con otros– quedara representada a cabalidad en un espacio en el que todos ellos se congregaban. Las necesidades de dar el decoro requerido a un salón de estrado corporativo, así como los mayordomos de la cofradía que aprobaron el costo de la obra fueron, ambas, causas eficientes. También lo fue el pintor que hizo acopio de todo su saber para realizar lo que se requirió de él. En ese sentido, *El almacén* podría servir como “un balance de sus relativas competencias [...] en los aspectos de su arte –‘color’, ‘diseño’, ‘composición’, etc.”⁸ Es más, el propio comitente fue causa eficiente por cuanto que dicha obra no estaba destinada estrictamente para él. Rodríguez Alconedo, si bien no fue un científico, sí fue en cambio un ideólogo *sui generis*: no escribió tratados, hizo que otro representara en imágenes su ideología. Y lo que no es frecuente entre los ideólogos, vivió en congruencia con su pensar. Cada día tengo menos dudas de que la saña con que fue perseguido, hecho prisionero y exiliado se debió a sus ideas y a las posibles repercusiones de las mismas. Me refiero al pensamiento científico ilustrado, la integridad personal, el anhelo de autonomía profesional y la capacidad de liderazgo que mostró, como representante de los boticarios poblanos, en el litigio contra el Real Tribunal del Protomedicato.

⁶ Adorno, *Teoría...*, *op. cit.*, pp. 14-15.

⁷ Empleo los conceptos de causa eficiente y causa final según los explica Baxandall: *Modelos...*, *op. cit.*, p. 126.

⁸ Idem.

5.2 *El almacén y los tratados*

Zendejas fue un pintor erudito, de acuerdo con los criterios de Juan Interian de Ayala:⁹ no solamente era “hábil e instruido en los preceptos de su arte” sino conocía los sucesos, la Historia, las costumbres, los ritos, y era “versado, e inteligente en las mismas cosas que pinta”. Ayala se refería a las imágenes sagradas, esto es, a la iconografía católica-romana-tridentina.

No hay noticias de que Zendejas hubiese compartido esfuerzos con otros pintores de Puebla en pos de la nobleza del arte de la pintura o de la propia superación profesional, como aconteció en la ciudad de México con los Rodríguez Juárez, primero, y con Ibarra y Cabrera, después. Tampoco hay constancia, como ya lo mencioné, de que se hubiesen aprobado en Puebla las ordenanzas de pintores promovidas por Villalobos y Rodríguez Carnero, antes de 1724, ni en el segundo intento de 1776. Cabe suponer que en los talleres de Talavera y Magón se leerían los textos teóricos más conocidos –Palomino y Ayala– y se pondrían en práctica. Los conocimientos de historia sagrada, de la iconografía sancionada, de la teoría del dibujo, del color y de la perspectiva, eran parte de la materia del examen para obtener el título de maestro y poder ejercer como pintor. Así los hubiese adquirido como aprendiz, oficial o maestro, en teoría, en la práctica o en ambas, algunos saberes de Zendejas pueden rastrearse hasta llegar a las fuentes teórico-prácticas ya mencionadas y muy usadas entre los pintores de la tradición católica europea. Una de ellas, el tratado de Palomino,¹⁰ “armazón global doctrinal que comprende la experiencia teórica

⁹ Juan Interian de Ayala, *El pintor christiano, y erúdito, o, Tratado de los errores que suelen cometerse frequentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*, Madrid, J. Ibarra, 1782, pp. 2-3.

¹⁰ El primer tomo y volumen de *El museo pictórico y escala óptica* fue publicado en Madrid en 1715. El volumen dos, que incluye los tomos segundo y tercero, apareció en 1724. Ediciones en inglés, francés y alemán, así como extractos del original, todos publicados durante el siglo XVIII, dan cuenta de la importancia de esta obra de carácter enciclopédico y del interés que despertó más allá de las fronteras del imperio español: véase Francisco Calvo Serraller, *La teoría de la pintura en el siglo de oro*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1981, pp. 619-620. El tratado de Palomino fue conocido y usado por los pintores novohispanos. De ello dio cuenta, desde 1946, Abelardo Carrillo y Gariel en su libro *Técnica de la pintura de Nueva España*, 2ª edición, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1983, pp. 4, 113. Con mayor detalle, el mismo autor resaltó los términos y conceptos del tratado de Palomino que Miguel Cabrera empleó cuando escribió *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección del arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*: Abelardo Carrillo y Gariel, *El pintor Miguel Cabrera*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1966, pp. 20-21. Véase también: Paula Mues Orts, “Merezca ser hidalgo y

de tres siglos [...] plantea pocas cuestiones polémicas y se caracteriza, en general, por su talante extraordinariamente liberal, por no decir simplemente ecléctico.”¹¹ Si bien no dispongo de algún documento que pueda avalar esa presunción, *El almacén* ilustra casi todos los rubros y sus divisiones planteados en el libro I del primer tomo de *El museo pictórico* como partes integrales en la composición de una pintura. Esto no quiere decir que sólo en esta obra Zendejas diera muestras del conocimiento teórico-práctico que imponía la tradición novohispana. De hecho, su trayectoria pictórica demuestra el conocimiento de esa y de otras fuentes teóricas. No me detendré en el tratado de Palomino ya que en el siguiente apartado haré la descripción comentada de *El almacén* desde la óptica del tratadista. Mencionaré dos fuentes teórico-prácticas más.

5.2.1 Las emociones

Probablemente Zendejas no conoció, en forma directa, la teoría de Charles Le Brun (1619-1690) sobre la “expresión de las pasiones del alma” y los principios prácticos de su aplicación, ampliamente difundida en Europa¹². Sin embargo, Palomino sí lo incluye en sus referencias. En particular, cita a Charles Du Fresnoy (1611-1665), amigo y prologuista de Le Brun, justamente al tratar de la *acción*. Después de definirla como “aquella actitud, postura, o movimiento en cada figura, más proporcionado a la expresión del asunto” concluye: “que sean las

libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura”, en *El divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México, Museo de la Basílica, 2001, p. 57. Por lo que hace a la presencia de Palomino en la Nueva España en un ámbito que hoy llamaríamos de “difusión”, Efraín Castro Morales publicó un pequeño artículo sobre un “volante” de 1771 en el que la imagen que usó el grabador José Mariano Navarro fue calca de una lámina del tratado de Palomino en la que se ilustraban las proporciones del cuerpo humano y cómo dibujarlas. Navarro invitaba en ese “volante” a que le honraran con su presencia asistiendo a su casa, “frente de la/ Moneda: aonde se/ ase [*sic*] una Junta, o ser-/ tamen [*sic*] Pictórico entre/ algunos aficionados [...]” y aclaraba que “seran bien Recevidos./ Unos a Enseñar, i/ otros á ser enseñados.”: Efraín Castro Morales, “Un grabado neoclásico”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, vol. IX, núm. 33, 1964, pp. 107-110, p. 108.

¹¹ Calvo, La teoría de..., op. cit., p. 621.

¹² Jennifer Montagu, *The Expression of the Passions, The origin and influence of Charles le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*, New Haven&London, Yale University Press, 1994. Agradezco a Paula Mues la sugerencia bibliográfica. La muy famosa conferencia que Le Brun dio en 1668, en la Academia Real de Pintura y Escultura en París, sobre “La expresión” tuvo traducciones, versiones y derivaciones en varios idiomas. La primera en castellano fue el texto de Fermín Eduardo Zeglirscosac, *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral ...*, publicado en Madrid en 1800: Montagu, *The Expresión...*, op. cit., p. 186.

acciones tan expresivas, que hablen como las de los mudos” y cita a Du Fresnoy: “*Mutourunque silens positura imitabitur actus.*”¹³

La expresión de los sentimientos del alma y del cuerpo, cuando se aplican a figuras humanas que representan algo, por ejemplo el enfermo *El almacén*, las transforma en *metáforas vultuosas* de acuerdo con la lógica de Palomino. Sin ser retratos, deben expresar su edad, sexo, temperamento o carácter y las “perturbaciones del ánimo”¹⁴ en función de lo que representan, esto es, el estado de ánimo propio de la situación en que están colocados. Esto procede en todos los casos donde el pintor recurre a la figura humana, sea que se trate de un *asunto de historia sagrada, humana o fabulosa*. En las siguientes ilustraciones es posible ver cómo Zendejas maneja la representación de las “pasiones del alma” de acuerdo con los principios establecidos en los tratados. Y lo hace en consonancia con los tiempos que le tocó vivir, cuando esa representación se expresaba suavemente, sin caer en extremos, de acuerdo con la nueva mentalidad ilustrada y galante, muy diferente a la del siglo anterior.



I. 5.001 Le Brun. *Tristeza y abatimiento del corazón*¹⁵



II. 5.002 *El almacén*. Detalle. “La piscina probática”

Para la representación de la “tristeza y abatimiento” Le Brun explica: “Cuando el corazón está triste, todas las partes del rostro se proyectarán hacia abajo”.¹⁶ El pasaje bíblico¹⁷ representado en *El almacén* nos

¹³ Palomino, *El museo...*, *op. cit.*, p. 163.

¹⁴ *Ibid.*, p. 155.

¹⁵ Montagu, *The expresión...*, *op. cit.*, p. 131.

habla de un hombre que debido a su imposibilidad física y a no tener a nadie que le ayudara, llevaba 38 años esperando poder sumergirse en las aguas milagrosas. ¿Cabén mayores razones para tener el corazón triste? Las recomendaciones de Le Brun, como quiera que le llegaran a Zendejas, fueron aplicadas tan al pie de la letra que éste consiguió una *metáfora vultuosa* cercana al retrato.



II. 5.003 Le Brun. *Dolor agudo del cuerpo y del espíritu*¹⁸



II. 5.004 *Flagelación*. Retablo con escenas de la pasión. Detalle. Sacristía. Parroquia de Tochtepec, Pue.¹⁹

“Pero cuando se baja la ceja en su parte media, se expresa el dolor físico, y entonces la boca se mueve en dirección contraria ya que [sic] las comisuras se bajan.”²⁰ La iconografía de la Flagelación en sus componente esenciales –Jesús, columna, flagelantes, látigos–, tal y como la representó Zendejas en el retablo de la sacristía de Tochtepec y en otros óleos, fue muy socorrida en la tradición novohispana. Para representar el dolor corporal del Hombre-Dios, los pintores fueron fieles a las recomendaciones gestuales que Le Brun logró compendiar, especificar y explicar de una manera que resultó de gran utilidad para los artistas.

¹⁶ Montagu, *The expresión...*, op. cit., p. 131. La traducción es mía.

¹⁷ Juan 5, 1-9. *Sagrada Biblia*, op. cit., pp. 1111-1112.

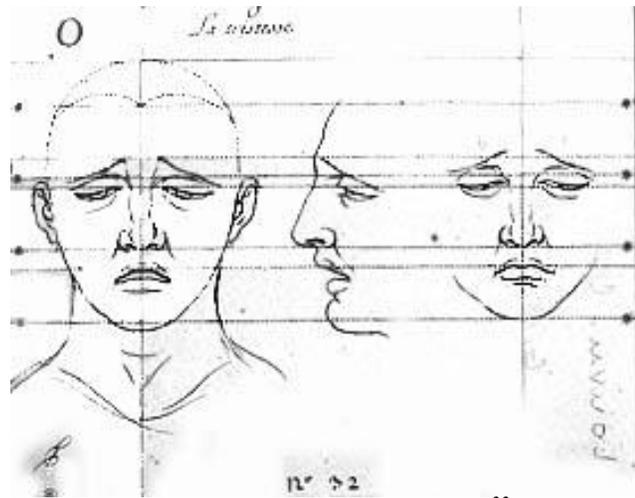
¹⁸ Montagu, *The expresión...*, op. cit., p. 130.

¹⁹ Foto: Lucero Enríquez.

²⁰ Montagu, *The expresión...*, op. cit., p. 131. Mi traducción corresponde al texto en inglés que acompaña las imágenes. El original en francés como quiera es contradictorio: “*Mais lorsque le sourcil s’abaisse par el milieu, ce mouvement marque une douleur corporelle, & alors la bouche fait un contraire effet, car [sic] elle s’abaisse par les côtés.*”: p. 116



II. 5.005 Le Brun. *Cólera mezclada de rabia*²¹



II. 5.006 Le Brun. *Tristeza*²²



II. 5.007 *Flagelación*. Seis escenas de la pasión. Capilla de la Soledad. Acatzingo, Pue.²³

En esta versión de la Flagelación que se encuentra en Acatzingo, Zendejas usó de varios prototipos gestuales. Las expresiones de los dos flagelantes obedecen a los trazos de la “Cólera mezclada con rabia” del grabado de Le Clerc hecho sobre un dibujo de Le Brun. El Cristo, más que dolor corporal agudo, expresa tristeza, si comparamos el rostro representado con el dibujo correspondiente de Le Brun. En

²¹ *Ibid.*, p. 88.

²² *Ibid.*, p. 137.

²³ Foto: Lucero Enríquez.

cuanto al soldado romano que inclinado y con una rodilla apoyada en el suelo muestra gran concentración en lo que hace, parece ser un retrato más que una *metáfora vultuosa* como las otras.

5.2.2 Los espacios

Del probable conocimiento de Zendejas fueron los trabajos de la familia Galli Bibiena. En una obra que Pérez de Salazar publicó en 1933 intitulada *El grabado en la ciudad de Puebla de los Ángeles*, incluyó copia de un grabado “firmado por *Guzmán*, nombre que no vuelve a aparecer entre los abridores de Puebla a pesar de que el dibujo y ejecución de esta lámina indican que el artista era superior a Villegas y a Perea.”²⁴ El propio Pérez de Salazar dio la referencia de dónde se publicó ese grabado: *El corazón de las rosas, sepultado entre fragancias. Relación poética de las solemnes funerales exequias que para sepultar el corazón de Illmo. Sr. D. Domingo Pantaleón Alvarez de Abreu ...[etc.]*, texto que escribió el cura de Atlixco doctor Joseph Isidro Montaña y que fue impreso en 1765 en el Colegio Real de San Ignacio de la Puebla. El autor escribió que para hacer la pira funeraria “[...] se eligió a uno de los más diestros pintores de esta ciudad, que lo fue don Jerónimo Zendejas, examinado en el Arte [...]”²⁵ Así, correctamente, De la Maza acreditó la autoría del dibujo a Zendejas.²⁶ El diseño está reproducido en la ilustración 5.010 del presente capítulo.

²⁴ Pérez de Salazar, *Historia de la pintura...*, op. cit., pp. 489 y 501.

²⁵ De la Maza, *Obras...*, op. cit., p. 517.

²⁶ De la Maza, *Las piras funerarias...*, op. cit., p. 103.



Il. 5.008 José de Nava, grabó. Miguel Jerónimo Zendejas, dibujó. *Biblioteca palafoxiana del Seminario Conciliar* [1]. s/f²⁷

Tanto en el dibujo de la Palafoxiana como en el de la pira funeraria es posible ver la influencia de los trabajos de la familia Galli Bibiena en lo que atañe al uso de la perspectiva y del dibujo arquitectónico aplicados al diseño de telones teatrales y túmulos funerarios. Esos diseños, “tan arbitrarios como los encargos de los autócratas a quienes sirvieron, sintetizaron la gran arquitectura emocional del barroco.”²⁸

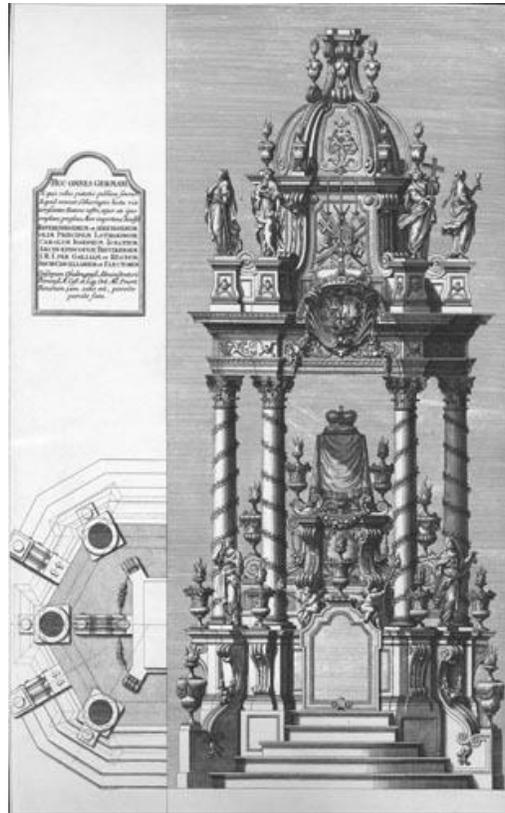


Il. 5.009 J.G. Bibiena. *Inv. et del.*, I. A. Pfeffel, *sculpt. pirex.*, *La Escuela de Equitación de la Real Corte de Viena*²⁹

²⁷ Pérez de Salazar, *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, p. 517.

²⁸ A. Hyatt Mayor en Giuseppe Galli Bibiena, *Architectural and Perspective Designs*, Nueva York, Dover Publications, Inc., 1964, p. vi. La traducción es mía.

²⁹ *Ibid.*



Il. 5.010 Joseph Gali Bibiena. *Inv. et del.*, I. A. Pfeffel, *sculp. direx.*, *Diseño para el monumento funerario de José Ignacio, arzobispo de Trébere (Tiers)*³⁰

En los lienzos de gran formato que encontramos en las iglesias, Zendejas utilizó elementos arquitectónicos a manera de contenedores narrativos. Esta función, importante cuando se trata de reforzar lo que Palomino llama el “argumento o concepto que se ha de expresar”, deja fuera al espectador. En la reconstrucción psicoperceptiva de esos espacios arquitectónicos el espectador no participa ni forma parte. Es como si el pintor no lo hubiese tomado en cuenta en calidad de participante activo, próximo, involucrado en la acción, sino como alguien distante, ajeno, a diferencia de la escenografía teatral, construida para crear la ilusión de que se involucra al espectador a partir de la perspectiva y de las proporciones usadas en los telones y otros recursos escenográficos.

³⁰ Ibid.



II. 5.011 *Seis escenas de la Pasión*. Capilla de la Soledad. Parroquia de san Juan Evangelista. Acatzingo, Pue.³¹

Es usual encontrar elementos arquitectónicos en las obras de Zendejas, en especial columnas, sea para crear divisiones, sea para construir escenarios teatrales. En las *Seis escenas de la Pasión* tenemos integradas ambas funciones. La percepción engañosa de un solo edificio es negada por la heterogeneidad de columnas, pilastras, repisas y balaustradas. Al edificio-multiescenario se le ha suprimido una de sus paredes, como se hacía con las casas de muñecas tan del gusto rococó, presentándonos en corte transversal seis cuadros de la Pasión. Las escenas más sórdidas y estrujantes (como el Cristo maniatado y colgante) ocupan la parte inferior, tanto del cuadro como de edificio, cual mazmorras vergonzantes de suplicio. Nosotros, como espectadores, estamos fuera y lejos de lo que ahí se representa. No hemos sido convocados a reconstruir con nuestra presencia parte de un espacio presupuesto.

³¹ Foto: Lucero Enríquez.

A diferencia de esos grandes lienzos pintados por Zendejas, en *El almacén*, él y Rodríguez Alconedo hicieron al espectador sujeto activo en la recreación de los espacios. La obra no es sólo un caso en el que la pintura se usa para demostrar y alegar. Es también un ejemplo de cómo la pintura, mediante la ilusión, crea los espacios que la contienen. Por ser la ideología su causa final, los autores conformaron el espacio pictórico según las necesidades de los metadiscursos e hicieron caso omiso de los cánones según los cuales la coherencia del relato pictórico debía ajustarse a las formas “arquitectónicamente visibles que se alzarán en la realidad”.³² Articularon paredes y techo y dieron jerarquía, orden y ritmo a la lectura iconográfica mediante los recursos propios del ilusionismo –perspectivas arquitectónicas, trampantojos, vanos– pero siempre subordinados a los conceptos que había que representar. Hicieron uso de las que Gombrich llama soluciones para el dilema artístico de la coherencia, mas no las emplearon en forma alternativa sino simultánea. La primera fue que:

Entre nosotros y lo imaginario ha[n] creado un escenario poco profundo concebido como algo distinto de la verdadera pared, ampliando sus personajes a un tamaño que asimilamos fácilmente y que tiene un enorme impacto dramático aun cuando no estemos del todo seguros de cuál es el ritual que se desarrolla en él.³³

A diferencia de las pinturas de la Villa de los Misterios en Pompeya a las que se refiere la cita, en *El almacén* hay varias profundidades debido a que Zendejas usó simultáneamente la otra solución para lograr la coherencia, según Gombrich, que es la de “crear una representación dentro de la representación”.³⁴ Por lo demás, el resto de la cita es por completo aplicable a la obra. El “enorme impacto dramático” en el espectador empezaba por un igualmente enorme impacto

³² E. H. Gombrich, *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, México, FCE, 2003, p. 24.

³³ *Ibid.*, pp. 23-24.

³⁴ *Idem.*

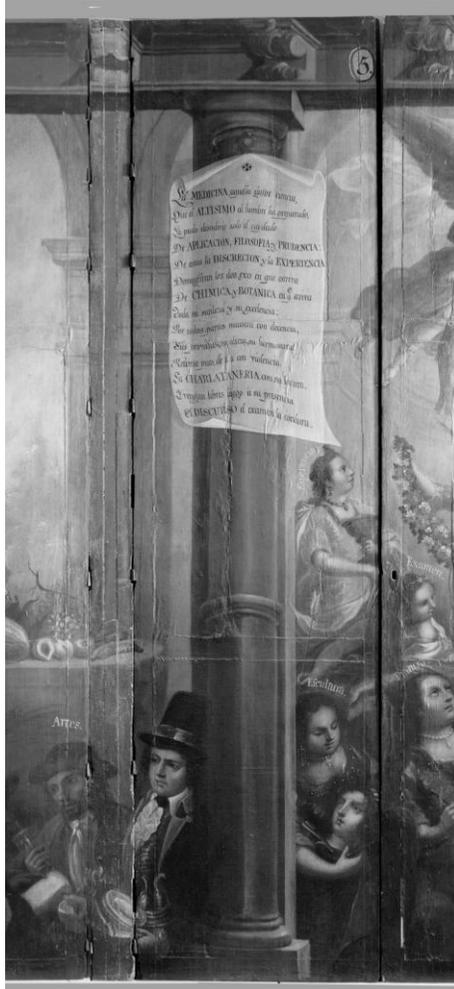
sensorial. Por sus dimensiones y disposición, la pintura abrazaba e imponía la participación activa de quienquiera que abriera la puerta y entrara al salón de estrado de la cofradía de san Nicolás Tolentino. No por casualidad sino por el uso de los recursos lumínicos muy bien empleados por el pintor poblano, la imagen principal de la obra, la Medicina- Farmacopea, habría ejercido en ese espectador una especie de hipnosis momentánea, antes de siquiera empezar a buscar el significado de lo que de golpe le rodeaba.

Los autores de *El almacén* crearon la percepción de tres espacios. El primero es el espacio cerrado donde se encuentra el espectador y que comparte con los trampantojos, dialogantes e intermediarios espaciales que ubicó en un primer plano de la pintura:

Para aumentar la sensación de contacto entre ambos mundos el pintor presenta a sus personajes en un primer plano dramático como medias figuras de tamaño natural. Este método de escenificación tiende a subrayar el carácter de ‘trozo de vida’ de la representación.³⁵

En segundo plano, Zendejas representó un segundo espacio, cerrado también, que es donde se desarrolla el discurso pictórico, atrás de los trampantojos como si se desarrollara en un teatro. Éste, a su vez, desemboca en los espacios abiertos representados en el tercer plano de la pintura.

³⁵ Victor Stoichita, *La invención del cuadro. Artes, artífices en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona, Ediciones del Serbal, (Colección Cultura Artística), 2000, p. 20.



II. 5.012 *El almacén*. Detalle. Tres espacios

En la ilustración vemos cómo el pintor construye la percepción de esos tres espacios. La columna que sostiene la falsa repisa con ménsulas separa nuestro espacio –el del espectador– del primer plano de la pintura –el de los trampantojos–. Zendejas ha creado la percepción de un espacio teatral. Fuera del foro nos encontramos los espectadores. Compartimos el frente de la columna con quienes están la lado de ella, nos pertenece por igual. Estas imágenes que están frente a nosotros están ubicadas en el primer plano de la obra. En el segundo plano se representa el espacio teatral-pictórico-discursivo. En el tercer plano, la lontananza a nuestra izquierda y los cielos a la derecha.



Il. 5.013 *El almacén*. Detalle. Tres planos

En esta ilustración, los árboles separan el espacio pictórico “interior” del “exterior”. Mediante los recursos de la perspectiva –aumento de tamaño y disminución de la iluminación– funde el fragmento de arcada, a la izquierda del espectador, con el árbol, creando una frontera inter-espacial: separa el espacio interior pictórico, construido en el primer y segundo planos, del espacio exterior, representado en el tercer plano. La alacena hacia esquina a la mitad del árbol, realzando en primer plano el protagonismo de “El gabinete” y haciendo a los trampantojos –boticario y paciente– nuestros pares dialogantes. El pintor ubica el arco conmemorativo del emblema en un espacio exterior construido entre el segundo y tercer planos. A pesar de recibir en la parte superior un punto central de iluminación, el arco emblemático se percibe lejos y fuera, debido a la perspectiva oblicua, a las sombras que le dan profundidad y a los apenas sugeridos árboles en tonos de azul-gris oscuro.

Una vez que el espectador salía de la hipnosis inicial, miraría a su alrededor y empezaría a ejercitar no uno sino varios modos de “exploración y enfoque”³⁶ habida cuenta que la obra estimula muy variadas psicopercepciones. Entre otras, la continua oposición de “imagen y fuera de imagen”, la “dialéctica que opone visión/realidad”, el hacer del hueco “el espacio de la historia” y del primer plano “el del relato”.³⁷ Parfraseando a Stoichita, no resulta temerario suponer que en más de un caso podría haberse hablado no del “ojo sorprendido” sino del “ojo anonadado” del espectador.

A manera de conclusión de este apartado y como preámbulo del siguiente dedicado a la descripción, citaré un párrafo que me parece define la función de la repisa con ménsulas que corre a todo lo largo del borde superior de la obra y de las gruesas columnas toscanas que enmarcan la porción central de *El almacén*, en cuanto que podrían ser consideradas como parergon:

Un parergon se ubica contra, al lado y además del *ergon*, del trabajo hecho, del hecho, de la obra, pero no es ajeno, afecta el interior de la operación y coopera con él desde cierto fuera. Ni simplemente afuera, ni simplemente adentro. Como un accesorio que uno está obligado a recibir en el borde, a bordo. Es, en un primer abordaje, el a-bordo.³⁸

5.3 Intención y descripción desde la óptica de Palomino³⁹

En el apartado 4.1.2 al hablar sobre la creación y la autoría, me referí a los “argumentos”⁴⁰ como la primera de las siete partes que integran la composición de una pintura,

³⁶ Gombrich, *Los usos...*, op. cit., p. 22.

³⁷ Stoichita, *La invención...*, op. cit., pp. 31, 24.

³⁸ Jaques Derrida, *La verdad en pintura*, María Cecilia González y Dardo Scavino (trads.), Verlap, Paidós, 2001, p. 65.

³⁹ A partir de este punto salvo que se especifique lo contrario, las imágenes de *El almacén* son de Eumelia Hernández del IIE-LDOA y las del frontispicio de *L'Encyclopédie, ou Dictionnaire...* de J. Cochin, son de mi autoría y fueron tomadas del facsimilar multicitado.

según Palomino. Asimismo, mencioné que en *El almacén* hay yuxtaposición de *argumentos*. En función de éstos, les he dado nombre a las figuras y conjuntos que integran la obra, con base en categorías funcionales, gestuales, narrativas o simbólicas, según me ha parecido conducente. Los enumero a continuación, a manera de *dramatis personae*, en el orden en que haré su descripción: “Los anfitriones”, “Espacio de emblemas”, “El gabinete”, “El ejercicio de la profesión” “Las recreadoras del tiempo”, “Los peldaños del ascenso”, “La consigna se introduce”, “Espacio de héroes”, “Los poderes celestiales”, “El mensaje estratégico”, “Las nobles recreadoras del espacio”, “La gran enemiga”, “Novedades y tradiciones: las creaciones de natura”, “El arte esencial”, “Un mosaico social”, “Espacio de fe: la piscina probática”

Dadas las dimensiones de la obra y considerando la reconstrucción que propuse en el capítulo 2, he nombrado las secciones que la conforman de acuerdo con las partes del muro donde cada una se ubicaba, tomando como referencia la posición del espectador al ingresar al salón de estrado de la cofradía de san Nicolás Tolentino: sección lateral derecha, frontal derecha, frontal central, frontal izquierda y lateral izquierda. Ese será el orden que siga en la descripción.

Por lo que hace a los *argumentos*, también procederé de derecha a izquierda, en forma elíptica y sección por sección. Describiré y comentaré cada uno y para ello me valdré, según se requiera, de términos que Palomino usó al dividir y subdividir las siete partes integrales de una pintura, mismas que presento en el Anexo 5.3.

Sección lateral derecha

El par de puertas marcado con los números 1 y 2 despliega un fragmento de la obra, aquél cuyo soporte era la parte del mueble que cubría, muy probablemente, la totalidad de uno de los

⁴⁰ Para la definición de “argumento” véase capítulo 3, apartado 3.2.1, nota al pie de página núm. 63. En todas las citas textuales de esta fuente he conservado la puntuación y la tipografía de la edición a la que remito. En adelante, cuando emplee en el cuerpo del texto alguno de los términos que Palomino usa para designar las partes integrales de la pintura, me valdré de cursivas.

muros laterales del salón de estrado de la cofradía de san Nicolás Tolentino. Era el que quedaba a la derecha del quien ingresara a ese espacio. Muestra, mejor que ningún otro, la yuxtaposición de composiciones debida a los diferentes asuntos o *argumentos* a tratar, cada uno con su propio espacio y temporalidad. De ahí el dislocamiento compositivo que se observa en una primera mirada.



Il. 5.014 *El almacén*. Sección lateral derecha

Vemos dos argumentos de *historia humana*: “Los anfitriones” y “El ejercicio de la profesión”; un *metafórico humanista*: “Espacio de emblemas” y un *metafórico natural*: “El gabinete”. A primera vista, parece que los cuatro asuntos son de la misma importancia. Por ello, el foco de atención tiende a dispersarse tanto más cuanto que hay varias líneas compositivas aparentemente autónomas. Sin embargo, como lo veremos, no es así.

- Los anfitriones



Il. 5.015 *El almacén*. Puertas, pares 1 y 2

El primero de los asuntos que Zendejas tuvo que representar fue el reconocimiento al patrocinio de la cofradía con cuyos recursos se hizo la obra. Lo hizo en las personas de dos de sus mayordomos. Se trata, pues, de un asunto de *historia humana* para el que el artista se sirvió del género *mixto*, “el más agradable, y deleitoso, por la variedad, y el que más descubre la felicidad del numen del artífice.” Aunque la representación “no excede de dos figuras [humanas]”—género *racional*— se considera “historiado” puesto que éstas se encuentran en un entorno en el que se han organizado “otros adherentes” tales como elementos arquitectónicos y árboles, pertenecientes a los géneros *inanimado* y *vegetativo*, respectivamente. De lo que se desprende que cualquier

figura humana en “armoniosa composición” con otros adherentes se convierte por ello en una pintura de *historia humana del género mixto*. El personaje que está representado más cerca del espectador es un hombre maduro, de complexión media y cara un poco regordeta. Luce una frente tan amplia que se prolonga y confunde con la calvicie. Viste de manera elegante y sobria. Ligeramente escorzado, voltea hacia nosotros y a la par que nos mira de una manera que no llega a ser sonriente pero sí amable, nos indica con el índice de su mano derecha hacia donde hay que mirar; la izquierda emerge del puño de encaje, displicente y elegante; sostiene un pañuelo, indicador de “maneras” refinadas. Con porte algo tieso, el pecho resaltado por la chupa de color arena y la pechera de encaje –vaporoso y discreto–, nos invita a entrar al mundo representado que se encuentra a su diestra. La formalidad de su atuendo se completa con una casaca azul, un pantalón ajustado y cerrado con broche bajo la rodilla, medias blancas y zapatos negros con hebillas encarnadas. Su ademán es cortés y discreto, con un algo de complicidad, como si la invitación fuera nada más para nosotros y no para su co-anfitrión: ha levantado muy ligeramente el brazo con el que nos invita y apenas sobresale, de tal suerte que nosotros vemos su indicación pero no aquél. Ubicado a su derecha, este segundo personaje, de mayor edad, delgado, de pelo entrecano, rostro enjuto y nariz aguileña, está enteramente pendiente de su par. Con una mirada que se antoja inquisidora, las arrugas que enmarcan su boca lo hacen ver, además, adusto. A pesar de que su atuendo es muy parecido al del primer anfitrión, se nota más lujoso debido al contraste de materiales y tonos que hay entre la casaca roja, por un lado, y la chupa y pantalón asalmonados con efecto de moaré, por otro.⁴¹ La camisa de cuello volteado que lleva puesta tiene pechera y puños de encaje; hasta donde se puede apreciar, cuelga de su cintura una “cigarrera de plata con cadenilla para sujetarla, punzón para “picar” el tabaco y tenacitas para sostener el

⁴¹ Traje masculino rococó: <http://museodeltraje.mcu.es/>. Consulta efectuada el 2 de abril de 2007.

cigarro”:⁴² es un caballero elegante, sofisticado y ... fumador. Voltea a su izquierda, hacia el primer anfitrión. La actitud interrogante se refuerza por su ademán: sin despegar el codo, levanta el antebrazo derecho, volteando hacia arriba la mano abierta, los dedos en posición un tanto amanerada dirigidos hacia lo que se despliega ante ellos, como esperando alguna indicación del primer anfitrión. El caballero, además del pañuelo, sostiene con su mano izquierda un tricornio. Hay un verdadero diálogo gestual: las manos hablan por los personajes, recurso pictórico de uso común en Zendejas y en los pintores poblanos de su tiempo, como hemos visto.

En el *argumento histórico racional* el pintor necesariamente da semblante a sus figuras. Sin embargo, Palomino separa el *argumento histórico* de la *metáfora vultuosa*, “aquella en que por las indicaciones del semblante, manifiesta el artífice las pasiones, que ocultamente predominan en los sujetos”. Agrega que en el semblante se manifiestan el *sexo*, la *edad*, el *ingenio* (“cuanto se distingue en el semblante”) y las *perturbaciones del ánimo* (“cuanto inmuten la propia, y natural representación del semblante [...] pintar el alma”). A diferencia de la *metáfora vultuosa* que tiene un origen conceptual, los personajes de *El almacén* son representaciones de dos entes corpóreos, imágenes, pues, que nos brindan la “semejanza puntual” de dos personas, muy posiblemente los mayordomos Manuel Mariano Fernández y Antonio Ruiz Cabrera.⁴³ Palomino diría que este conjunto “expresa” una relación de tipo colegial entre ambos personajes y la invitación que nos formula uno de ellos a entrar al discurso plástico: cumple la

⁴² Véase Manuel González Galván, *El tabaco y las cigarreras mexicanas de oro y plata*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, (Serie Cuadernos de Historia del Arte, núm. 11), 1980, Ilustración IV. Para dar idea del uso y abuso del tabaco en la Nueva España de finales del siglo XVIII, el autor cita lo que al respecto escribe Ajofrín en su diario de viaje (1763-1764): “*El tabaco de hoja* es otro abuso de la América. La fuman todos, hombres y mujeres; hasta las señoritas más delicadas y melindrosas [...] Los religiosos y clérigos se encuentran también en las calles tomando cigarro, habituándose desde niños a este vicio, y creo que lo aprenden, con otros, de las amas de leche [...] siendo su consumo exorbitante [...]”: *ibid.*, p. 37.

⁴³ En un principio había yo supuesto (al igual que De la Maza: *Obras...*, *op. cit.*, pp. 524-525) que uno de los retratos correspondía a José Ignacio Rodríguez Alconedo. También supuse que el otro era de Antonio de la Cal y Bracho. Sin embargo, descarté ambas suposiciones. De De la Cal hay un busto en la Biblioteca Lafragua que si bien pudiera tener algún parecido con el hombre de rojo, la edad del personaje representado por Zendejas no corresponde con los 37 años que tenía De la Cal en 1797, cuando se pintó *El almacén*, y un año después de haber llegado a Puebla. Por otro lado, el autoasignarse el papel protagónico de anfitrión que invita y no el más modesto de boticario que observa, habría faltado a las reglas del decoro dieciochesco por ir contra los convencionalismos de la época y ser ajena la personalidad de José Ignacio Rodríguez Alconedo.

función de “presentar el cuadro”. Y lo diría en tanto que las figuras –“efigie, o imagen de persona, o cosa viviente”– están delineadas “con todas aquellas calidades, indicaciones, y afectos, que más conduzcan a la propiedad, y genuina explicación del asunto.”⁴⁴ En ese sentido, me parece que Zendejas representó a unos caballeros que cumplen con lo que las constituciones de la Cofradía señalaban como requisitos para sus mayordomos: “dos sujetos de los de más acreditado honor, y buen porte”,⁴⁵ entendiéndose por esta última palabra “el modo de gobernarse, y portarse en la conducta de su vida y acciones [...] la buena o, mala disposición de una persona, y la mayor o menor decencia y lucimiento con que se trata [...] calidad, nobleza y lustre de la sangre [...]”.⁴⁶ Es por todo ello que me he detenido en la descripción de este *argumento histórico* que además es *mixto*. Y es tal porque “se actúa de sucesos, y figuras humanas” organizadas con otros “adherentes” tales como el edificio en perspectiva oblicua que se observa en el segundo plano y del que se pueden ver partes de muros en escuadra con frisos, cornisas, paramentos y el vano de una ventana, así como un arco de entrada, jardineras y árboles; todo en función tanto del edificio como de los personajes retratados. Lo propio sucede con los tres escalones y la plataforma que ocupa la mitad del registro bajo de esta sección y donde Zendejas ha colocado, de pie, las imágenes de los mayordomos. De acuerdo con la *economía*, esto es, “la buena disposición y colocación de la figuras y demás partes de que se compone el asunto”,⁴⁷ el pintor nos dice que son esenciales, “más principales que otras” porque ha colocado este argumento en primer plano, “en el lugar más eminente, donde libre de otros embarazos, se encuentre sin diligencia”.⁴⁸ Si en

⁴⁴ Palomino, *El museo...*, *op. cit.*, tomo I, p. 664.

⁴⁵ AGN, Cofradías y Archicofradías, vol. 15, exp. 9, f. 282v.

⁴⁶ Real Academia Española, Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]. Tomo quinto. Que contiene las letras O.P.Q.R, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro, 1737, reproducido a partir del ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia Española, fs. 331-332, s.v. “porte”, consulta efectuada en la página <http://buscon.rae.es/ntlle/> el 5 de junio de 2007.

⁴⁷ Palomino, *El museo...*, *op. cit.*, p. 162.

⁴⁸ *Idem*.

esta sección trazamos una diagonal del extremo superior izquierdo al extremo inferior derecho, vemos que la superficie pictórica comprendida en el triángulo derecho resultante la ocupan fragmentos de un cedro⁴⁹ y de un celaje con nubes, el remate del arco, un granado, un álamo y la parte superior del cuerpo de los personajes. Nada ni nadie más.⁵⁰

Sin embargo, el “discreto juicio del artífice”⁵¹ dirige la *acción* de los personajes hacia el conjunto que representa un *argumento metafórico humanístico*, el que he llamado “Espacio de emblemas”. En razón de la *simetría*, que según Palomino es la “*conmesuración, y proporción de las partes entre sí, y del todo con las partes*”⁵² vincula a los personajes con el emblema. No sólo eso sino que de manera por demás ingeniosa, siendo tan importantes en función de la *perspectiva*, “el alma y la vida de la Pintura”,⁵³ los retratos de los mayordomos quedan subordinados a aquél gracias a la *luz*, “alma y vida de todo lo visible”.⁵⁴

- **Espacio de emblemas: entre teoría y práctica**

La luz se concentra en los pliegues del vestido blanco de tela delgada y forma indefinida que cubre parcialmente el cuerpo de una mujer sedente: representa a la Naturaleza. Lo sabemos porque se apoya en una esfinge, atributo que suele caracterizarla para significar los secretos y recónditos misterios que encierra.

⁴⁹ Agradezco a Abigail Aguilar, jefa del Herbario Medicinal del Instituto Mexicano del Seguro Social, la identificación que hizo de plantas y frutos representados en *El almacén*.

⁵⁰ Véase el anexo con ilustraciones a color.

⁵¹ *Idem*.

⁵² Rogelio Ruiz Gomar sugiere el término “armonía” como equivalente de simetría. Creo que es acertada la propuesta en tanto que hoy en día “simetría” tiene para nosotros una connotación más cercana a la de: “Imagen especular de una figura respecto a un punto, a una recta o a un plano”: Alonso, *Enciclopedia...*, *op. cit.*, tomo III, s.v. “simetría”, p. 3779.

⁵³ Palomino, *El museo...*, *op. cit.*, p. 168.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 169.



Il. 5.016 H. Gravelot y Ch. N. Cochin
La Naturaleza



Il. 5.017 *El almacén*. Detalle
"Espacio de emblemas". *La Naturaleza*

A diferencia de lo establecido por la tradición en cuanto a representarla desnuda y con una actitud de sencillez –como lo señala Gravelot–,⁵⁵ Zendejas lo hizo mediante la figura de una mujer no muy joven y en una actitud un tanto sofisticada. Gracias al *rigatino* y a repintes poco diestros, el semblante rubicundo luce desdibujado y desproporcionado en relación con cuello y torso. El suave drapeado de la tela hasta arriba de la rodilla deja al descubierto la pierna izquierda. En actitud cortesana, apoya con desenfado el antebrazo sobre al cabeza de la esfinge. Las pinceladas en tonos azules y grises con las que se forman los pliegues, dan profundidad y soltura a la tela y contribuyen a resaltar el punto de luz arriba de la rodilla. De manera también cortesana, un joven alado, semi-envuelto en un suave y delgado paño color palo de rosa, con mirada arrobada, se postra a su diestra; el dibujo, torpe, hace que más parezca una caravana que una genuflexión. Según los criterios de Palomino:

⁵⁵ Gravelot y Cochin, *Iconología, op. cit.*, p. 116.

Una figura legítimamente plantada, no puede tener más diferencia, que estar cargada sobre un pie, o sobre el otro; y en el pie, que deja movable, no hay más arbitrio, que sacarlo adelante, o llevarlo atrás, poco más o menos; que la cabeza incline sobre el pie que planta; que si la pierna sale afuera, el brazo de su lado se quede adentro, y a el contrario.⁵⁶

Esta figura adolece de varios defectos, al igual que la de la Naturaleza, según la preceptiva de Palomino— es la de Hermes/Mercurio, identificado por el caduceo —con la vara de la sabiduría y las dos sierpes, símbolos de cautela—, mensajero de los dioses, transportador de medicinas, veloz en la ejecución de los mandatos de Júpiter en cuanto Mercurio alado, dios del intercambio y del comercio. De pie, detrás de Hermes/Mercurio y tirando hacia sí un velo que cubre parcialmente a la Naturaleza, está la Salud.

Se pinta la Salud bajo la figura de una joven cuyo aspecto robusto y fresca tez sonrosada anuncian la alegría. Tiene en la mano un bastón nudoso rodeado por una serpiente, símbolo asignado a Esculapio y que debe ser reconocido como atributo distintivo de la Salud.⁵⁷

Como muestra del eclecticismo de pintor e ideólogo, la Salud de *El almacén* responde a la descripción de Gravelot y Cochin.

⁵⁶ Palomino, *El museo...*, *op. cit.*, tomo II, p. 239.

⁵⁷ Gravelot y Cochin, *Iconología*, *op. cit.*, p. 142.



II. 5.018 Hubert Gravelot y Charles Nicolas Cochin. *La Salud*
 II. 5.019 *El almacén*. Detalle. “Espacio de emblemas”

En función de estas tres figuras alegóricas y a manera de engañoso elemento escenográfico, un arco de piedra gris se yergue tras de aquéllas en forma protagónica. Rematado por un medallón cuya inscripción reluce como si estuviera grabada en plata –gracias a un “golpe de luz”, Palomino *dixit*–, el arco descifra la clave del conjunto. Estamos frente a un emblema, *argumento metafórico humanista*, tan de acuerdo con la tradición del renacimiento que pareciera ser tributo de los autores de *El almacén* a ese arte cuyo apogeo había ya pasado en Europa: “juego de intelecto”⁵⁸ que conjunta poesía y pintura como vehículos de sabiduría. El emblema consta del arco con la inscripción ARS CUM NATURA AD SALUTEM CONSPIRANS,⁵⁹ *res significans*, y la representación, *res picta*, de la Naturaleza, Hermes/Mercurio y la Salud. El mote en latín, igual

⁵⁸ Alciato, *Emblemas*, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁹ Traducción propuesta: “El arte conspira con la naturaleza para la salud”. Me han llegado noticias de un tratado de farmacopea “muy antiguo” en el que “se usa este emblema” como portada o frontispicio. No he podido confirmar esta información.

al que llevaban grabadas las medallas de los miembros de la Real Academia de Medicina,⁶⁰ y las alegorías descritas integran un conjunto. Representa éste un precepto curativo elevado a la categoría de máxima. El emblema recuerda al número XCVIII de Alciato que lleva el mote: ARS NATURAM ADJUVANS (EL ARTE AYUDA A LA NATURALEZA).⁶¹ El emblema “nos amonesta a no fiarse de la naturaleza, y que el hombre debe aprender oficios y nobles artes”,⁶² escribe Santiago Sebastián, uno de los editores y comentaristas de la obra de Alciato. Yo agregaría que el emblema de *El almacén* nos dice que mediante el estudio paciente y cauteloso de la naturaleza se puede llegar a conocerla, a descubrir sus secretos y a controlarla en beneficio de la salud. No sobra recalcar que a finales del siglo XVIII la farmacopea, a diferencia de la medicina, se consideraba un arte porque involucraba el empleo de las manos en la elaboración de los medicamentos; por otro lado, los insumos con que trabajaba el boticario se los proporcionaba la naturaleza. La medicina, en cambio, se consideraba una facultad y a quien la ejercía se le denominaba facultativo; su saber y capacidad eran fruto del intelecto, no del quehacer manual. También, creo necesario citar el concepto que se tenía de arte en el llamado siglo de las luces y que a juzgar por *El almacén* compartía Rodríguez Alconedo:

Se le puede dar, en general, el nombre de Arte a todo sistema de conocimientos que sea posible reducir a reglas positivas, invariables e independientes del capricho o de la opinión; y en ese sentido, sería permitido decir que varias de nuestras ciencias son artes si se les avizora desde el punto de vista práctico.⁶³

⁶⁰ “762. *Ars cum natura ad salutem conspirans*: ‘El arte que conspira con la naturaleza a la salud’. Lema que llevan grabadas las medallas de los miembros de la Real Academia de Medicina”, Víctor José Herrero Llorente, *Diccionario de expresiones y frases latinas*, 3ª edición, Madrid, Editorial Gredos, 1992, p. 65.

⁶¹ Véase: Alciato, *Emblemas*, *op. cit.*, p. 132.

⁶² *Idem*.

⁶³ “Discours préliminaire” en *Encyclopédie, ou Dictionnaire...*, *op. cit.*, vol. 1, p. XII. La traducción es mía.

Sin duda, por las razones antes dichas, ese emblema se escogió como portada para la *Pharmacopoea Hispana*, fuente visual del reinterpretado por Zendejas:



II. 5.020 L.S. Parét, inventor. B. S. Ametller, escultor. *Pharmacopoea Hispana*. Portada. Grabado en 1794⁶⁴

Palomino comenta que si los pintores fueran humanistas, no habría necesidad de “mendigar de otros ingenios” y concluye: “De este linaje de erudición se usa mucho en galerías de príncipes y señores [...] según lo pide el instituto de la pieza, a discreción del ingenio.”⁶⁵

Este alarde de sabiduría y cultura, con acciones pre-definidas por la *res significans* y la *res picta* de sus componentes, destaca de forma particular de entre las otras composiciones pictóricas de la sección lateral derecha gracias al ingenio de la pareja creadora de *El almacén*. Por un buen manejo de la *economía*, fue colocado el emblema en segundo plano, ligeramente cargado a la izquierda del eje central, en el registro medio, con el fin de no entorpecer la vista ni restar importancia a “Los anfitriones”. A pesar de que la perspectiva oblicua del arco no está del todo

⁶⁴ AHFM, *Pharmacopoea/ Hispana./ Regis Jvssv/ et/ Impensa/ Matriti*, Ex Typographia Ibarriana, M.DCC.XCIV, portada.

⁶⁵ Palomino, *El museo...*, op. cit., tomo 1, p. 159.

bien lograda, es la luz lo que hace que el emblema se distinga en ese segundo plano donde fue colocado. Un punto de fuga pasa por las dos primeras líneas del mote: ARS CUM MATURA. A la par que expresión de cultura y de conducta moralizante, este *argumento metafórico humanista* guió a la pareja de creadores en la estructuración del discurso de la sección lateral derecha. Como si fuera un *fatto favoloso*,⁶⁶ una exégesis poético-literaria-visual de las otras representaciones que integran la sección.

- **El gabinete**

Para la enseñanza y aprendizaje de la botánica, tercer concepto que Rodríguez Alconedo le pidió a Zendejas representar, éste recurrió a ese “precioso tesoro [donde el aficionado hallará] fértil materia para enriquecer el ingenio con este linaje de erudición”: creó una *metáfora natural* en lugar de emplear una forma realista como lo hizo el artista francés Jean Jaques Boissieu (1736-1810).

El viejo maestro, rodeado de jóvenes estudiantes, enseña en el mismo Jardín botánico lo que se ha aprendido en el aula: las clases, órdenes, géneros y especies de las plantas “prendidas al terreno” para que “las reconozcan en rama, prefiriendo las oficinales [*sic*] y de uso conocido en los alimentos o en las artes, en cuanto se pueda o convenga a no confundir a los discípulos con multitud de ejemplos.”⁶⁷ El semblante del mentor refleja paciencia y bonhomía, como para inspirar a los educandos a no temer el estudio de la taxonomía botánica. Los trazos sueltos y espontáneos del dibujo contribuyen a crear un entorno de tranquilidad y naturalidad.

⁶⁶ En la edición de la *Iconología* de Cesare Ripa (ca. 1560- ca. 1623) publicada por Johan Georg Hertel con grabados diseñados por Gottfried Eichler el Joven e impresa en Ausburgo en 11758-1760, el editor sustituyó los textos exegéticos característicos de los emblemas por dibujos diseñados ex profeso. Éstos se denominaba *fatti* y el tema representado se tomaba, en general, de escritos sagrados o de textos antiguos profanos, fuera históricos o literarios. Eran la exégesis, en imagen, de lo que la alegoría principal representaba y se incluían como parte de la misma representación. Véase: Ripa, *Baroque and rococo...*, *op. cit.*

⁶⁷ AGN, Reales Cédulas, vol. 138, “Plan de enseñanza en la cátedra que se establece en el Real Jardín Botánico de México”, fs. 296-296v.



II. 5.021 J. J. Boissieu. *La clase de botánica*⁶⁸

⁶⁸ El compás y el príncipe..., op. cit., p. 200.

La representación de Boissieu, por cierto, ilustra muy bien lo que escribí en el capítulo 2 respecto a cómo se propuso impartir el curso en el Jardín Botánico de la ciudad de México a partir de la creación de la cátedra en 1788, condensado en la cita incluida en la anterior descripción.



Il. 5.022 *El almacén*. Detalle. “El gabinete”

Para crear esta *metáfora natural* Zendejas usó un *argumento mixto*: pintó un dúo maestro-alumno en plena *acción* argumentativa, así lo indica el lenguaje de sus manos, la inclinación de sus cabezas y la boca entreabierta del maestro, por cierto, retrato de alguien y no figura alegórica;⁶⁹ la *acción* de esta pareja gira alrededor de dos campanas de laboratorio que cubren y protegen sendas plantas; unas y otras son características y prototípicas de lo que les ocupa: el estudio de la botánica; les sirve como mesa de laboratorio un pedestal. Reunió el pintor, pues, todos los elementos necesarios para integrar un *argumento mixto*: figuras humanas, elementos arquitectónicos, objetos inanimados y plantas, mas no por lo que representaban sino para dar a entender el concepto que se le pedía, mismo que iba más allá de lo representado. De ahí su

⁶⁹ Pudiera tratarse de Vicente Cervantes, aunque es una mera suposición ya que aún no he encontrado algún retrato de este científico y maestro connotado.

naturaleza metafórica. Le corresponde ser del género *natural* por cuanto lo *inanimado* y *vegetativo* –campanas de laboratorio botánico sobre una superficie de piedra lisa– es privativo de una ciencia –la botánica–. Lo que el pintor intenta que uno infiera a través de esa invención suya, “parto del entendimiento”, como nombra Palomino al *argumento metafórico*, es el carácter científico de la enseñanza y aprendizaje de la botánica. El pintor contrarrestó la importancia visual de una colocación en primer plano de esta *metáfora natural*, dándole poca luz, usando una paleta de colores discretos y tonos degradados y pintando los extremos del conjunto sobre la parte contigua del mueble, ahí donde hacía ángulo de 90⁰, uno de los recursos empleados por el pintor para dar continuidad a la obra. Debido al uso de luces y sombras, pareciera como si alumno y maestro estuvieran trabajando a la sombra del gran cedro que los cobija y que filtra la luz a través del follaje en forma irregular. El pedestal que hace las veces de mesa de trabajo de un laboratorio botánico despliega en la basa nada menos que las autorías y el patronazgo. Si el pintor restó importancia visual al conjunto le concedió, en cambio, una carga simbólica importante. Como reiteradamente argumentó Rodríguez Alconedo en la *litis* contra el Real Tribunal del Protomedicato, y según vimos en el capítulo tres, la botánica fue la ciencia nueva, distintiva y fundamental que abrió la universidad a los farmacéuticos ilustrados .

- **El ejercicio de la profesión**

La solución que imaginó Zendejas para el cuarto asunto es muy interesante. A fin de representar el ejercicio de la profesión de boticario no recurrió a la metáfora, antes al contrario, se valió de dos retratos, el de un boticario y un enfermo, esto es, recurrió al género *racional*; aunque no hay “adherentes” que formen con aquéllos un “todo armonioso” y por ser un conjunto independiente, Palomino consideraría a “El ejercicio de la profesión” como un *argumento histórico racional*.



II. 5.023 *El almacén*. Detalle. “El ejercicio de la profesión”

Lo primero que sobresale del conjunto es que se trata de un trampantojo que cumple con la condición de ser de tamaño natural: “consigue que la imagen penetre el espacio del espectador”.⁷⁰ Pero al no representarlos en su integridad representa a un par de individuos vestidos como contemporáneos de los elegantes “anfitriones” pero sin tener ni un *status* representativo ni una alta posición socio-económica que ostentar. Están ahí para mostrar algo muy diferente. Los dos nos miran y sostienen nuestra mirada. Salen del espacio estético y entran al de nuestra realidad. Uno de ellos hace la entrega de una receta –se puede observar la abreviatura latina *Rx.* en la papeleta– y el otro la recibe después de haber obtenido una botella de vidrio con el medicamento, según es posible deducir. La representación nos dice que el primero es un hombre moderno, vestido con decoro pero sin elegancia, y que el segundo representa a un enfermo que va tocado con el llamado capirote curativo; porta el mismo tipo de prendas que el primero pero más elaboradas: con claridad, el pintor se esmeró en representar botonaduras en chupa y casaca volteada. Ambos están más atentos en mirarnos a nosotros que en la acción que llevan a cabo, como si pidieran nuestra complicidad o nuestra aprobación o, simplemente, nuestro

⁷⁰ Stoichita, *La invención...*, *op. cit.*, p. 16.

testimonio. Quien hace la entrega dirige a nosotros su mirada en forma inquisitiva en tanto que quien recibe nos observa de una manera pasiva, “dejándose retratar”. Se trata, pues, de un boticario y un paciente en un aquí y un ahora, lo que llamaríamos una “instantánea”. Sin embargo, es algo más complejo que eso. Lo que Zendejas ha hecho es “tematizar el ‘qué hace’”⁷¹ uno de los autores de *El almacén*. Lo *sui generis* es que esta tematización del “qué hace” no está referida al pintor –como en los cuadros en los que el autor se pinta a sí mismo pintando– sino al ideólogo de la obra, el hombre de casaca azul, sin peluca, que es retratado en el momento mismo en que lleva a cabo una de las acciones propias y características de su profesión. Palomino hace sinónimas las palabras retrato e imagen⁷² y define retratar como: “Copiar, o formar la puntual imagen de algún sujeto.”⁷³

Además de ser retratos, este conjunto, al estar fuera del contexto imaginario, intertextualiza como poéticos los otros que lo rodean y a sí mismo como narración de un presente. La contundencia de esa intertextualidad se valora al suponer, con fundamento, que uno de los personajes, el de azul, es nada menos que José Ignacio Rodríguez Alconedo:

Señas/ Calidad: español/ Vecino de Puebla/ Oficio: boticario/ Cuerpo:
delgado/ Estatura: alto/ Edad: 46 años/ Ojos: garzos/ Pelo: negro/ Nariz:
regular/ Barba: poblada. [Firma:] José Ignacio Rodríguez Alconedo
[Rúbrica].⁷⁴

⁷¹ *Ibid.*, p. 195.

⁷² Palomino, *El museo..., op. cit.*, tomo I, Índice de términos”, pp. 675, 667.

⁷³ *Ibid.*, p. 675.

⁷⁴ AGN, Historia, vol. 108, Insurrección, f. 195. Esta media filiación forma parte de la documentación de embarque y repatriación de José Luis Rodríguez Alconedo. Tratándose de alguien que había estado en prisión y que se encontraba en la indigencia, es dable suponer que no tendría recursos para ir al barbero, lo que no acontece con el hombre representado en *El almacén*. En éste, a pesar de estar rasurado, la piel de las mejillas se observa “azuleada”, como si se tratase de un hombre de “barba poblada” o “barba cerrada”.

Este rompimiento de la unidad espacio temporal mediante el empleo de medias figuras o bamboches,⁷⁵ no era bien visto en la pintura de historia y Palomino probablemente lo juzgaría con dureza. Había yo señalado en el capítulo anterior que una de las características de la pintura poblana de finales del siglo XVIII era la contemporización para satisfacer el gusto local, trastocando el sentido del decoro espacio-temporal. Nada mejor para lograrlo que una ventana “a lo Bamboccio”. Estimo, sin embargo, que en *El almacén* ese recurso se empleó con fines menos triviales que complacer o quedar bien con el ideólogo o algún cofrade; adquiere, en mi opinión, la forma de una interpelación ineludible. Varios son los recursos visuales empleados para ello: la ubicación del *argumento* en el registro inferior pero justo en el centro de la sección; la colocación en el eje perpendicular –que divide aquélla en dos– de una *acción* que llevan a cabo los dos personajes y que es definitoria para quien ejerce la farmacopea: devolver una receta y proporcionar el medicamento prescrito; el encontrarse este conjunto fuera de los planos y de la perspectiva que rige a los demás pero del tamaño de un espectador y a la altura de su visión en el caso que estuviese sentado.⁷⁶ Todo ello confiere a esta “bambochada” una relevancia especial y distinta. Dada la autoría por partida doble que tenemos en *El almacén*, considero ésta una “autoproyección contextual” del tipo que Victor Stoichita llama “el autor visitante”.⁷⁷ Se explica si recordamos la cantidad de problemas que originó entre los boticario y el Real Tribunal del Protomedicato la obligatoriedad de surtir medicamentos bajo prescripción médica y si tomamos

⁷⁵ Palomino define los bamboches como: “Especie de país [paisaje, también pintura del género costumbrista], en que se pintan borracheras, o banquetes, flamencos.” Véase: Palomino, *El museo...*, *op. cit.*, tomo I, p. 653. Las consideraban vulgares. Stoichita cita a un comentarista de Velásquez que se refiere a estas figuras de la siguiente manera: “Representan generalmente medias figuras en bambochada de una manera demasiado coloreada y acabada según el gusto de Caravaggio. Fueron llevadas por extranjeros a otros países”. Stoichita abunda sobre Pieter van Leer, “llamado il Bamboccio” y aclara cómo la llamada “ventana de il Bamboccio” es un encuadre accidental y fortuito de un fragmento de la realidad, a diferencia de la “ventana de Alberti” que de hecho designa a la perspectiva, en la que “la superficie de la imagen funcionaba como el cristal transparente tras el que se desplegaba en profundidad la representación de un espacio tridimensional, homogéneo y coherente.” Véase Stoichita, *La invención...*, *op. cit.*, p. 20 y nota 21, p. 26.

⁷⁶ Como se recordará, la altura de las puertas es de 3.20 metros de altura y he presupuesto que estaba colocada arriba de un rodapié o lambrín bajo que pudiese haber medido entre 30 y 60 cm. de alto. Véase capítulo 1, apartado 1.1.1.

⁷⁷ Stoichita, *La invención...*, *op. cit.*, p. 194.

en cuenta que en la esencia de esa acción subyace la justificación para inspeccionar una botica. Ya por eso nada más entenderíamos porque los autores de *El almacén* quisieron y consiguieron crear unos interlocutores que nos obligan a tomar parte en la pintura. Pero hay muchos más asuntos en los que solicitan nuestra mirada activa. Nos aproximaremos a ellos en el análisis de los metadiscursos.

Vemos, pues, cómo un inteligente y hábil uso de la *economía* orientó al pintor a dar a cada argumento de la sección lateral derecha la ubicación pertinente; algo muy difícil en este caso puesto que se trató de cuatro asuntos de los cuales ninguno era “más principal” que otro. Y también hemos observado cómo para lograrlo se valió de la *conmesuración*, la *perspectiva* y la *luz*. La integración de esa yuxtaposición de conjuntos pudo hacerla mediante el uso de elementos escenográficos como la repisa con ménsulas ornamentales a manera de un marco de proscenio; de un tercer plano compartido por tres de los cuatro argumentos y que representa un entorno al aire libre al que se le ha dado profundidad gracias a la degradación del color y al manejo de la perspectiva; un celaje en el que las pinceladas de blancos quitan monotonía a los distintos tonos de azules y grises; acercamientos y alejamientos en perspectiva que le dan a los árboles y plantas variedad y colorido. Y, para concluir, el uso de líneas compositivas de carácter integrador como las que señalo en la ilustración 5014.

Los recursos antes mencionados reflejan la *gracia o buena manera* con que Zendejas acometió el difícil encargo; según Palomino, aquélla consiste:

[...] principalmente en una cierta felicidad de ingenio, buen gusto, y elección acertada, de lo que en cada cosa se juzga más peregrino, que nueva, deleite, y que no repugne a la naturaleza; pero en algún modo apartándose de ella, con tal discreción, que se acomode a el juicio, y buen gusto de los que miran.⁷⁸

⁷⁸ Palomino, *El museo...*, *op. cit.*, tomo I, p. 176.

Sección frontal

La denomino sección frontal por ser, de acuerdo con la reconstrucción hipotética que hice en el capítulo 2, aquella que el espectador tenía frente a sí al entrar al salón de estrado de la cofradía de san Nicolás Tolentino. El mueble de esa sección, de acuerdo con mi hipótesis, abarcaba todo un muro y comprendía cuatro pares de puertas numerados del 3 al 6. Se trata una vez más de una pluralidad de *argumentos* sin coherencia espacio-temporal dado que aquí se concentra la mayor densidad alegórica. Gracias a los recursos técnicos de que pudo disponer el pintor, integran, dentro de la diversidad, una gran unidad plástica. Diagonales compositivas, colores y tonos de la paleta, representación de celajes, nubes, plantas, árboles, elementos arquitectónicos..., son recursos de que se valió Zendejas para hacerse cargo y cumplir con una obra que indudablemente constituyó un reto en su larga y experimentada trayectoria como pintor.⁷⁹

He subdividido esta sección en tres nombrándolas de acuerdo con su posición respecto al espectador: frontal derecha, frontal central y frontal izquierda.

Sección frontal derecha

Continúo de derecha a izquierda y en forma elíptica: el siguiente conjunto a analizar es el que he denominado “Las recreadoras del tiempo”: abarca el par de puertas numerado con el 3 y constituye la sección frontal derecha. El pintor transitó de la sección lateral derecha a ésta mediante un celaje compartido –en el tercer plano–, el cedro bajo cuya sombra se desarrolla la lección de botánica de “El gabinete”, en segundo plano, y, en primer plano, un costado del pedestal. El cedro, por ilusionismo, parece ocultar la pilastra sobre la que se apoya el primero de varios arcos que conforman la representación de un espacio ambiguo, como si el jardín se transformara en una logia, misma que no acaba de concretarse del todo. Inmiscuyéndose en la

⁷⁹ En el anexo de ilustraciones a color podrán verse los estudios de líneas principales que contribuyen a lograr esa unidad plástica dentro de la diversidad que conforma la sección frontal de *El almacén*.

escena, y no como un elemento visual de transición, destaca la representación “agigantada” de unas ramas de ajeno,⁸⁰ arbusto del que se extrae el conspicuo y atrayente vino de *absintio*, cuyas propiedades alucinógenas y medicinales eran bien conocidas por los boticarios. Desde “El gabinete”, se mira como si el exterior –el “afuera”– invadiera el interior; pero, si lo vemos desde el grupo de figuras del primer plano que se ubica en el registro medio e inferior y que está compactado en diagonal, el “dentro” del registro superior se diluye hacia el “afuera”. En ese interior-exterior representó Zendejas a “Las recreadoras del tiempo”.

- **Las recreadoras del tiempo**

He titulado este conjunto así porque el tiempo finito, el que transcurre entre vida y muerte, el que trata de duraciones y acontecimientos, ese tiempo, es materia prima tanto para la música como para la historia; la primera, lo crea; la segunda, lo recrea. En este conjunto predomina el *argumento iconológico* por cuanto que la Historia y la Música, cada una “sujeto abstracto, o invisible [...] no siendo figuras, física, y realmente” están representadas “mediante una figura humana” para cuya expresión se sirve el artífice de otras metáforas, “sin olvidar la expresión de los afectos, la propiedad de los colores; y todos los demás signos expresivos de aquel concepto” que se desea representar. Este *argumento iconológico* está muy bien concertado con otro que constituye, de hecho, una triple metáfora: *moral, vultuosa e instrumental* que representa el Tiempo. Zendejas agrupó las alegorías de la Historia y la Música en el registro medio en una diagonal ascendente y al Tiempo en el registro bajo y en diagonal paralela. Ubicó al conjunto entre el pedestal de “El gabinete” y una de las dos gruesas columnas toscanas de carácter escenográfico que soportan la repisa con ménsulas ornamentales –especie de marco de proscenio–. En la sección frontal contigua se encuentran las alegorías de otras ciencias y bellas artes; así que es clara y nada fortuita, pues, la intención de separar y agrupar precisamente éstas alegorías y no otras. Empecemos por la Historia:

⁸⁰ Así identificado por la maestra Aguilar. Véase nota 51.

Instruye acerca de los hechos y procura la experiencia de todas las edades; por eso se representa a la Historia escribiendo sobre el dorso de Saturno, emblema de los tiempos. Ella mira hacia atrás para indicar que escribe las cosas pasadas y que las transmite a la posteridad.⁸¹

Mujer vestida de blanco, con un pie reposando sobre un bloque de piedra para dar idea de la solidez de lo que sustenta, mirando hacia atrás en cuanto que es crónica de lo ido con el tiempo, trompeta en su entorno para simbolizar los acontecimientos gloriosos que refiere... son algunos de los atributos con que se ha caracterizado esta alegoría.⁸² De ellos, Zendejas ha usado unos y descartado otros. Ha representado a una matrona entrada en carnes, que debe su aspecto digno a la discreta diadema, largos zarcillos pero, sobre todo, a un mantoncillo azul pintado con “lustre, y ligereza de trazos” al que se le ha dado un “golpe de luz, o plaza grande de claro [...] porque da majestad a la figura, y a la obra.”⁸³ Y para que mire bien. La rala guedeja que cae sobre su hombro izquierdo parece indicarnos que no está aderezada para una fiesta o ceremonia sino que ha interrumpido una tarea, la de escribir. Mira no hacia atrás como indica la tradición iconológica sino al contrario, hacia algo situado arriba y delante de ella, fuera de esta escena y hacia lo que dirigen su mirada casi todas las alegorías de la sección frontal: la representación de la Medicina. Con afectación, en el típico lenguaje de manos de la tradición poblana, sostiene la pluma con la diestra y señala con la izquierda hacia “El gabinete”. Protege la blancura del suelto vestido con un paño oscuro. Desde el punto de vista anatómico, esta figura está un tanto mal delineada: el hombro desnudo se observa descoyuntado y el pie derecho, más que apoyarse en la basa del pedestal, parece flotar en paso de danza. Sin embargo, consigue dar la impresión de que para escribir se recarga sobre el atril antropomorfo que le proporciona la cabeza calva de Cronos.

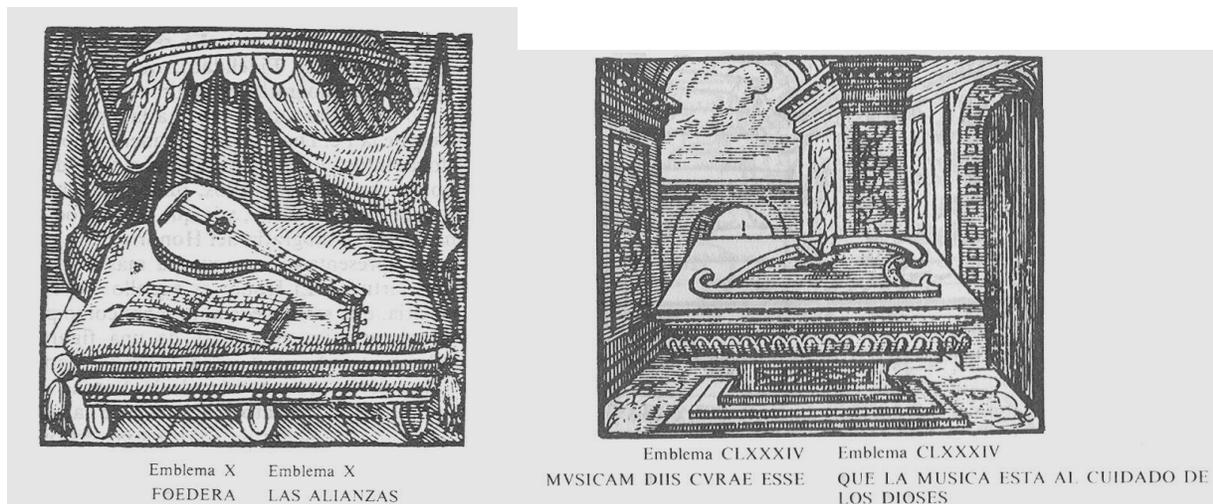
⁸¹ Gravelot y Cochin, *Iconología, op. cit.*, p. 86.

⁸² Véase Ripa, *Baroque and rococo...*, *op. cit.*, emblema 122, s/p. y Gravelot y Cochin, *Iconología, op. cit.*, “Clío”, p. 42.

⁸³ Palomino, *El museo...*, *op. cit.*, tomo II, p. 256.

Antes de descender al registro donde éste se encuentra, ascendamos por la diagonal trazada por Zendejas hacia la bella joven, próxima a la representación de la Historia, que le dirige a ésta una mirada comedida y una sonrisa amable. Ha sido pintada con verdadero esmero. De toda la obra, es, quizá, el semblante mejor detallado –salvo los retratos–. El hilo de perlas entreverado con todo cuidado en el arreglo del pelo. La tela del tocado y de la capa, suave y aterciopelada gracias a las pinceladas contrastantes, destaca en el mar de azules por el rojo bermellón con que ha sido pintada, el mismo tono usado en mejillas y boca. La figura es una muestra de juventud, belleza, joyas, ropajes lujosos, flores y adornos en la cabeza, todos atributos que en la tradición iconológica simbolizan “los encantos naturales”⁸⁴ del arte de combinar sonidos y silencios en el tiempo: la Música. Zendejas hizo uso de todos ellos para representar esa alegoría. De acuerdo con la tradición iconográfica en la que Apolo con su lira representa la música espiritual y refinada, y Marsias, con su flauta de Pan, la sensual y rústica, usó dos figuras: una para significar la música apolínea y otra para la dionisiaca. En consecuencia, a cada una le asignó un instrumento emblemático de la música griega y no alguno propio del entorno novohispano como el violín, oboe, arpa, laúd o guitarra. Me interesa hacer notar que en los emblemas de Alciato, Ripa y Gravelot-Cochin, son estos últimos los instrumentos empleados en la iconografía de la música, salvo cuando se trata de Apolo. Y ¿qué decir de las representaciones de ángeles músicos en la pintura novohispana en las que con fidelidad se reproducían los instrumentos en boga?

⁸⁴ Gravelot y Cochin, *Iconología, op. cit.*, p. 110.



II. 5.024 Alciato. Emblema X: LAS ALIANZAS⁸⁵

II. 5.025 Alciato. Emblema CLXXXIV: QUE LA MÚSICA ESTA AL CUIDADO DE LOS DIOSES⁸⁶

En el emblema X de Alciato el epigrama hace referencia a la armonía y concordia entre aliados en la que nada debe discordar, tal y como acontece con la multiplicidad de cuerdas de una “cítara haliéutica”; sin embargo, se representó un laúd. En el número CLXXXIV del mismo autor se menciona una lira, a una cigarra que sustituye con su canto el sonido de una cuerda destemplada y concluye con la mención de una cítara; para incrementar esa confusión instrumental, la representación visual escogida fue la de un arpa.



II. 5.026 Hubert Gravelot y Charles Nicolas Cochin. *Música*
 II. 5.027 *Tránsito de la virgen*. Detalle. Colección Particular⁸⁷

⁸⁵ Alciato, *Emblemas*, op. cit., p. 40.

⁸⁶ Alciato, *Emblemas*, op. cit., p. 227.

⁸⁷ Perez de Salazar, *Historia de la pintura...*, op. cit., p. 254.

En la iconografía de la Música, Gravelot y Cochin optaron por representar instrumentos de la tradición centroeuropea del siglo XVIII –arpa, archilaúd, violín, dulzaina y corneto–, al igual que Zendejas en los ángeles músicos del *Tránsito de la virgen*; destacan en la orquesta angelical una vihuela de mano, un corno francés, un bajón y un órgano tubular además de una fanfarria y un corneto.



Il. 5.028 Hubert Gravelot y Charles Nicolas Cochin. *Apolo*

Il. 5.029 *El almacén*. Detalle. “Las recreadoras del tiempo”: la lira apolínea

En cambio, en la representación de Apolo que encontramos en Gravelot-Cochin, vemos una lira que tanto en su construcción como en la manera de sostenerla y tañerla es muy similar a la representada por Zendejas en *El almacén*. El texto de la fuente habla de una lira y es lo que se ha representado.

Zendejas escogió, con toda intención, representar la lira, propia de Apolo y propiciatoria de las actividades del espíritu, y la siringa, invento mitológico del dios Pan, símbolo de la naturaleza animal del hombre y de sus instintos lujuriosos, justamente por ser los instrumentos griegos por antonomasia. La alegoría es, pues, una alegoría de la música griega representada con los instrumentos que desde la Edad Media nos ha dicho la historia que le eran propios. También

la historia, basándose en los escritos de Aristóteles,⁸⁸ transmitió la tradición filosófica derivada de éstos según la cual se otorgaba a la música cualidades terapéuticas. Así se entiende la colocación de esta alegoría junto a la Historia.

En el registro inferior, en tonos de café-rosado y gris, con destellos de luz hábilmente trazados para resaltar calvicie, larga barba blanca, pómulos y músculos enjutos, vemos a Cronos-san Jerónimo-Zendejas en un autorretrato. El pintor escogió una de las maneras más añejas de hacerlo, la del “autor disfrazado”.⁸⁹ Al respecto, la imagen cumple con todos los requisitos: nos mira, es claramente individualizada, ocupa un lugar privilegiado y está hábilmente aislada del conjunto en el que está inserta a la vez que “interpreta el papel de un personaje presente en una historia”, en este caso el Cronos que acompaña a la alegoría de la Historia, convención iconográfica aceptada y que sustituye a otra de uso frecuente: la de Saturno con su figura siniestra, semblante melancólico, guadaña y grandes alas.

Además de ser *argumento histórico mixto* cumple, de acuerdo con las categorías de Palomino, las funciones iconográficas de ser triple metáfora. *Vultuosa* en cuanto representa a un viejo tranquilo, pensativo, observador distante y discreto que, si bien nos mira, no se entromete en nuestro aquí y ahora ni nos interpela, como el boticario bamboche. *Instrumental* en la medida en que los libros cerrados donde se apoya y los abiertos en el suelo que muestran columnas de un texto indescifrable, aunados a su púdica desnudez –apenas disimulada por retazo de un paño color blanco– y a la cueva de la que parece ser guardián, son atributos con los que se representa a san Jerónimo, el políglota y erudito asceta traductor de la *Vulgata*. *Iconológica* por cuanto representa el concepto abstracto del Tiempo, con el reloj de arena como atributo distintivo. Este último empezó a sustituir a la guadaña en las representaciones de la muerte al grado de

⁸⁸ Aristóteles, *Política. Ética Nicomaquea*, traducción e introducción de Antonio Gómez Robledo, México, Editorial Porrúa, (Colección “Sepan Cuántos...”, núm. 70), 2000, *Política*, Libro octavo, capítulos v-vii, pp. 305-310.

⁸⁹ Stoichita, *La invención...*, *op. cit.*, pp. 194-196. De este autor es el concepto “autor disfrazado” así como los “indicios propios de la retórica de la imagen” que yo he llamado requisitos.

asociársele a la idea misma de ésta.⁹⁰ Me parece digno de mención el hecho de que Zendejas, mediante la *economía* y la *conmesuración*, haya dado a este atributo una importancia ostensible y haya omitido, en cambio, la calavera y la piedra que suelen caracterizar la alegoría de san Jerónimo. Su *acción* parece confirmar la reflexión que hace Erwin Panofsky:

Pero ningún periodo ha estado tan obsesionado por la amplitud y profundidad, el horror y sublimidad del concepto tiempo como el Barroco, la época en que el hombre se encontró enfrentado con el infinito como cualidad del universo, en vez de ser prerrogativa de Dios.⁹¹

Cubierta la cabeza por los infolios donde apunta la Historia, como si fueran el techo de la cueva donde piensa y escribe, Zendejas, al reinterpretar la figura de Cronos, logró representar a ese viejo que, con seguridad, era él, a la sazón de 73 años de edad, sosteniendo en alto, en forma casi didáctica, el reloj de arena vacío como si nos mostrara que su propio tiempo se había terminado. Si bien la postura reclinada hacia el lado derecho se observa algo incómoda y amanerada, el desnudo del viejo no es del todo fallido, según las reglas del dibujo de su tiempo.

Aparte de las tres metáforas mencionadas, la elección de la figura de san Jerónimo para representar a Cronos tuvo, en mi opinión, otras intencionalidades. Zendejas pudo usar la alegoría de Saturno, por ejemplo, según la tradición iconográfica, más aún tratándose de un entorno visual que él mismo había creado “a lo griego”, debido a los instrumentos musicales elegidos. No lo hizo. Creo yo que en ello tuvieron qué ver dos detalles que, si bien menores, me parece pertinente resaltar. Uno es el segundo nombre de pila del pintor, Jerónimo, y el otro, el del colegio donde estudio José Ignacio Rodríguez Alconedo latinidad y retórica, el Colegio de San Jerónimo.⁹²

Jugar con las palabras y reflejar ese juego en imágenes es un ingenio específico que veremos

⁹⁰ Para las reinterpretaciones iconográficas de la alegoría del Tiempo véase el estudio “El Padre Tiempo”, en Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Universidad, 1972, pp. 93-137.

⁹¹ *Ibid.*, pp. 115-116.

⁹² Véase anexo 4.2.1. El colegio fue fundado en 1582 con el nombre de Colegio Seminario de Estudios Menores de Latinidad del Máximo Doctor San Jerónimo y se comunicaba con el Carolino y el Colegio del Espíritu Santo. Ahora es sede de la Facultad de Psicología de la Universidad Autónoma de Puebla.

brillar con claridad en los didascalios de *El almacén*. Zendejas, buen retratista, cumplió consigo mismo lo que Palomino le pide al pintor cuando se trata de figuras humanas: ser buen “representante”, lo que requiere considerar la calidad de la persona, el traje y el afecto; que procure revestirse interiormente de la calidad del sujeto que representa, no sólo en el semblante sino en las acciones y en lo que ha de vestir; que se pueda entender el sentimiento interior –en este caso la seriedad y el espíritu reflexivo de él mismo–; en todo caso y siempre “honestidad, recato y decoro”.⁹³

En esta sección frontal derecha, al igual que en la contigua sección lateral derecha, observamos la realidad como contrapunto visual de la alegoría. Sin embargo, mirando con cuidado la obra en su conjunto, podemos detectar que la *conmesuración*, esto es, la *proporción de las partes entre sí, y del todo con las partes*,⁹⁴ es distinta en esta sección en relación con el resto de la obra.

De entrada, se plantea un cuestionamiento: ¿había la intención de resaltar de esa manera el significado alegórico que he señalado? O ¿fue simple resultante de la división de trabajo y asignación de tareas el dejar esa sección completa para el maestro de suerte que sin quererlo resultó una sección digamos que autónoma?

⁹³ Palomino, *El museo...*, *op. cit.*, tomo II, pp. 258-259.

⁹⁴ Palomino, *El museo...*, *op. cit.*, tomo I, p. 164.



II. 5.030 *El almacén*. Detalle. Conmesuración

Se puede observar que en el conjunto de “Las recreadoras del tiempo” las proporciones cambian en relación con los conjuntos contiguos. El tamaño de las figuras humanas, tanto alegorías como retrato, es mayor.

En el capítulo 4, al hablar de creaciones, ejemplifiqué en el apartado 4.1.2 cuántas “manos” habrían intervenido en la elaboración de *El almacén*. Las manos que se encargaron de pintar celajes, árboles y elementos arquitectónicos como la arcada, la gruesa pilastra y la arquitrabe ornada por el friso, lo hicieron en esta sección tanto como en las anteriores; la paleta fue la misma; el modelo de vestido, tocado y arreglo en general usado para las alegorías también lo fue; el dejar el registro superior sin figuras, crear la percepción de un espacio exterior en tercer plano y degradar de acuerdo con la perspectiva luz y color... todos estos recursos parecen negar la intencionalidad de separar esta sección de las otras. Vamos, ni siquiera la de hacerla resaltar. Es más, la función de equilibrar con *simetría* las partes de la sección frontal y las líneas

compositivas que integran aquéllas, permiten ver que no se pensó en esta sección como algo aparte, autónomo. Cómo puede observarse en la ilustración 5.025.

Creo que si añadimos lo que se sabe de Zendejas en cuanto a su modestia y generosidad, se puede razonablemente suponer que el hecho de que la *conmesuración* en esta sección sea distinta a la empleada en el resto de la obra se debió a que la mayor parte de lo ahí representado fue hecho por la mano del maestro, no de los oficiales o aprendices de su taller. Y que lo hizo en su propio tiempo y momento, a su aire, pues. En ese caso, no es difícil que las proporciones de lo que él se auto asignó hubiesen variado si, como probaron los análisis de laboratorio y como la leyenda ha reiterado, Zendejas no hacía sobre el lienzo dibujos al carbón a manera de bocetos, ni apuntes de tareas.

Sección frontal central

Los tres pares de puertas marcados con los números 4, 5 y 6 debían ocupar la parte central del mueble que servía de soporte a *El almacén* y la primera que vería el espectador al entrar al salón de estrado de la cofradía de san Nicolás Tolentino. Son el soporte de un conjunto iconográfico que tuvo por modelo a seguir copia de un grabado que el ideólogo proporcionó al artista. El encargo era difícil: lo tenía que reproducir no en forma literal sino con modificaciones muy puntuales. Se trata de la obra intitulada *La enciclopedia*, diseñada por Charles N. Cochin como frontispicio de la obra homónima.



Il. 5.031 Charles N. Cochin. *La Enciclopedia*. Diseño de Charles Nicolas Cochin, grabado de B. L. Prevost⁹⁵

⁹⁵ *Encyclopédie, ou Dictionnaire...*, *op. cit.*, vol. 11, frontispicio. Foto: Lucero Enríquez.



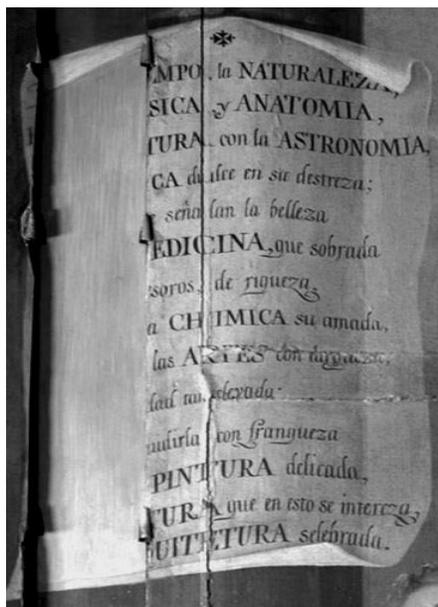
II. 5.032 *El almacén*. Sección frontal central

Sobre la conexión ideológica y gráfica que en mi opinión existe entre *El almacén* y la *Enciclopedia* escribí un artículo,⁹⁶ de reciente publicación, en el que expuse varias ideas que he retomado para este y el siguiente apartado. En éste, me limitaré al aspecto iconográfico. Cabe aclarar que las agrupaciones de figuras en *El almacén* y los nombres que les he dado se originan en el metadiscurso de la creación de Zendejas y Rodríguez Alconedo. Sin embargo, las usaré para la descripción y procederé en el mismo orden elíptico que he seguido hasta aquí, de abajo a arriba y de derecha a izquierda.

La sección frontal central está claramente enmarcada por dos columnas toscanas y por la cornisa-proscenio que comparte con el resto de la obra. Las cartelas clavadas en aquéllas enfatizan la intención de los autores de hacernos sentir que estamos en un teatro y que las cartelas con el elenco han sido apenas colocadas. Las ménsulas ornamentales, a la mitad de ese fragmento

⁹⁶ Véase: Lucero Enríquez, “Ciencia, política e ideología en una pintura novohispana del siglo XVIII”, en *El proceso creativo*. XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte, Alberto Dallal (ed.), México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2006, pp. 343-370.

de cornisa, cambian de dirección: se abren a derecha e izquierda facilitando nuestra entrada a la escena enmarcada; refuerzan la percepción de un horizonte muy alto, más que lejano, inalcanzable, donde se cruzan las líneas de la perspectiva y resplandece la luz, punto al que se dirige la mayoría de las miradas. Antes de proceder, veamos qué anuncian las cartelas.



II. 5.033 *El almacén*. Sección frontal central. Detalle. Cartela lado derecho

El texto colocado a la derecha del espectador está incompleto por cuanto le falta el inicio de cada línea:

[CA]MPO, la NATURALEZA

[FÍ]SICA y ANATOMIA,

[AGRICUL]TURA con la ASTRONOMIA,

[MUSI]CA dulce en su destreza;

señalan la belleza

[M]EDICINA, que sobrada

[te]soros de riqueza,

[l]a CHIMICA su amada,

las ARTES con [l]argueza

[cuali]dad tan elevada

[acu]dirla con franqueza

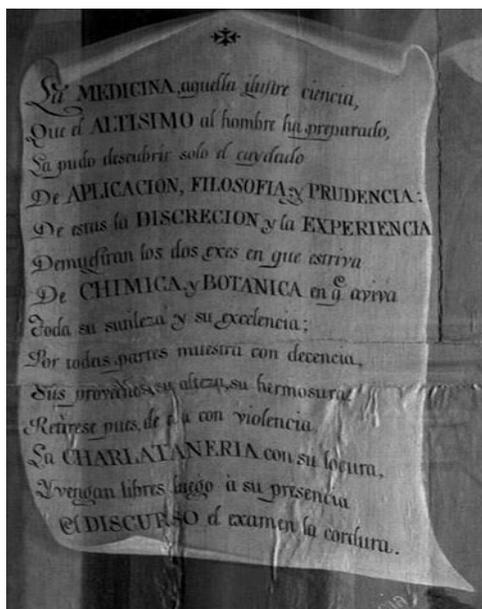
PINTURA delicada

[ESCUL]TURA que en esto se intereza [sic]

[ARQ]UITECTURA selebrada [sic]

En opinión de Arnulfo Herrera: “En este texto no hay un arreglo estrófico; algo que nos permita distinguir si los versos se agrupaban de algún modo. Tampoco existe regularidad en la medida de los versos: combina octosílabos con endecasílabos, eneasílabos y heptasílabos. Sólo [hay] rimas consonantes y tampoco éstas tiene una regularidad específica.”⁹⁷

El epigrama alude, hasta donde es posible leer, a ciencias y artes representadas en la obra. Sin embargo, las palabras que se han perdido hacen muy arriesgado el emitir cualquier comentario que vaya más allá de lo escrito.



II. 5.034 *El almacén*. Sección frontal central. Detalle. Cartela lado izquierdo

La cartela colocada a la izquierda del espectador reza:

La Medicina, aquella ilustre ciencia,

Que el ALTÍSIMO al hombre ha preparado,

⁹⁷ Arnulfo Herrera, comunicación personal, 5 de junio de 2007.

La pudo descubrir solo el cuydado
De APLICACION, FILOSOFIA y PRUDENCIA:
De estas la DISCRECION y la EXPERIENCIA
Demuestran los dos exes en que estriva
De CHIMICA y BOTANICA en q.^e aviva
Toda sutileza y su exelencia,
Por todas partes muestra con decencia,
Sus provechos, su alteza, su hermosura:
Retírese pues, de ella con violencia
La CHARLATANERIA con su locura.⁹⁸

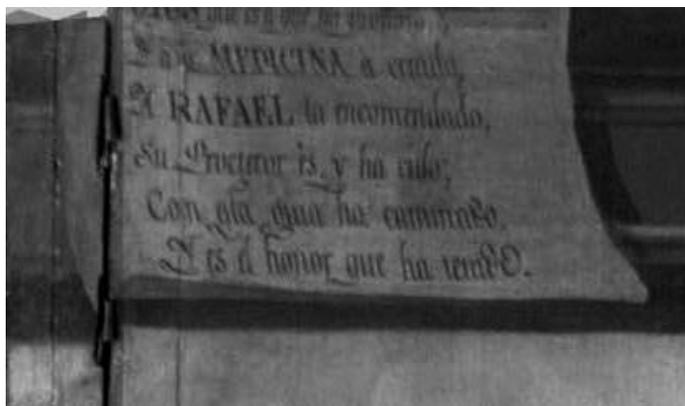
El mismo especialista me proporcionó la siguiente opinion autorizada:

En este texto hay una clara división de estrofas: tres cuartetos. También existe una medida más regular en los versos: son endecasílabos. Los juegos de rimas consonantes construyen las estrofas: A-B-B-A / A-C-C-A / A-D-A-D [...] el cuarteto final es “serventesio”, es decir, alterna las rimas. Respecto al sentido, lo único que puede cambiar para nuestra manera de entender las palabras, es “Discreción”; en esta época y desde el siglo XV significa “inteligencia”.⁹⁹

Como puede apreciarse, las cartelas nos anuncian el elenco de la escena enmarcada: la de la derecha se refiere a las alegorías ubicadas en la parte inferior de la ronda, la de la izquierda a las colocadas en la parte superior. Vemos mezcladas en aparente desorden ciencias, artes y virtudes. Un defecto ha logrado colarse: la charlatanería. Más discreta y pequeña, con menos luz qué reflejar, colocada en lo alto y a la mitad de la cornisa, justo a modo de un dístico teatral, de los que se colocaban en lo alto de la boca-escena, una papeleta anuncia:

⁹⁸ En la transcripción de los textos pintados de *El almacén*, he conservado la grafía original.

⁹⁹ Arnulfo Herrera, comunicación personal, 5 de junio de 2007.



II. 5.035 *El almacén*. Sección frontal central. Detalle. Papeleta

DIOS que es [y que fue infinito]

Y a la MEDICINA á criado,

A RAFAEL la encomendado [*sic*]

Su Protector és y ha cido; [*sic*]

Con esta guía ha caminado

Y es el honor que ha tenido

Para algún visitante ajeno a la cofradía, estos testimonios del mundo de la estampa y de la cultura emblemática superviviente en la Nueva España, aunados a los letreros que identifican cada una de las alegorías, no eran más que instrumentos didácticos a los que estaban acostumbrados los novohispanos.

Si bien para la descripción particular de las alegorías como para el estudio que haré en el apartado 5.5 la fragmentación del conjunto resulta útil, me parece necesario hacer un comentario general de esta sección frontal central dentro de los principios de Palomino.

Se trata de un gran *argumento iconológico* en el que el artista se ha valido de otras metáforas –*morales, vultuosas e instrumentales*– así como “de la expresión de afectos, la propiedad de los colores; y todos los demás signos expresivos de aquel concepto, doctrinal, fatídico, o ridículo, que se intenta demostrar.”¹⁰⁰

¹⁰⁰ Palomino, *El museo...*, *op. cit.*, tomo I, p. 158.

Por razones de *economía*, para hacer destacar lo esencial de lo accidental, Cochin y Zendejas distribuyeron el espacio jerarquizándolo. Tanto en el grabado de Cochin como en *El almacén* vemos que las figuras principales –la Enciclopedia en Cochin y la Medicina en *El almacén*– están ubicadas en el espacio dedicado a los héroes, esto es, entre las nubes/Dios, y los hombres. Se encuentran separadas, destacadas del resto de las imágenes y “transfiguradas”, gracias al manejo de los niveles espaciales, a la direccionalidad de las miradas y al uso de la luminosidad, todos ellos recursos pictóricos comunes a tradiciones culturales que además comparten ciertos mitos que, como tales, pueden sufrir modificaciones secundarias y adaptarse a circunstancias espacio-temporales específicas. Hacia ellas convergen las miradas de la mayoría de las figuras que se encuentran agrupadas, en el nivel intermedio, en un círculo un tanto ovalado: virtudes, ciencias y artes, en una y otra obra, aparecen así como un "grupo emparentado",¹⁰¹ y la bóveda, nubes y rayos solares –con Dios Padre o sin él– parecen responder a la siguiente interpretación que hace Campbell de estos elementos:

La abertura en el techo de la casa, o la corona, el pináculo o la linterna de la cúpula, es la puerta del sol... El rayo solar que enciende el fuego simboliza la comunicación de la divina energía al vientre del mundo ... Dios desciende y el hombre asciende por ella.¹⁰²

En ambas obras la figura principal nace, como héroe palingenésico,¹⁰³ como algo nuevo, púber, ni hombre ni mujer en *El almacén*, ciertamente mujer en Cochin (la Enciclopedia es sustantivo femenino...), ubicado entre Dios y los mortales.¹⁰⁴

¹⁰¹ Alice C. Fletcher, *The Hako: A pawnee Ceremony*, Twenty Second Annual Report, Bureau of America Ethnology, parte 2, Washington, 1904, pp. 243-244, citado por Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE, 1959, p. 45. En ambas obras este círculo del "grupo emparentado", puede ser visto como el contenedor del "...secreto de la transformación de las formas celestes en las terrenas...el centro de la rueda de la Tierra, el vientre de la Madre Universal...", *ibid.*

¹⁰² Campbell, *El héroe de...*, *op. cit.*, p. 46.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 23. "Palingenesia: [...] Regeneración, renacimiento de los seres. [...]": Alonso, *Enciclopedia...*, *op. cit.*, tomo III, s.v. "palingenesia", p. 3108.

- **Los peldaños del ascenso**



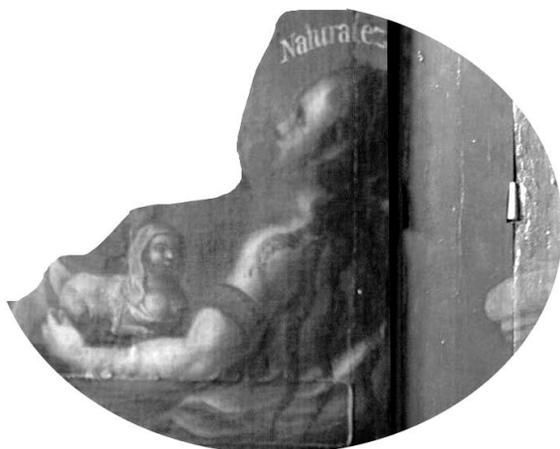
II. 5.036 *El almacén*. “Los peldaños del ascenso”

El primer grupo, integrado por la Naturaleza, el Arte y la Aplicación, constituye en *El almacén* el primer eslabón en la cadena ascendente hacia la Medicina. La Naturaleza, alegoría que también está representada en la sección lateral derecha en una posición protagónica, aquí es una más del conjunto. Vemos el perfil de una jovencita de brazo regordete adornado con exótico brazalete, la espalda en escorzo para dejarnos ver su desnudez a medias, semivestida de blanco, color que corresponde a su pureza, sosteniendo la tradicional esfinge que la caracteriza. Poco más se puede decir de una figura que aparece rutinaria, por más que sea “madre de todos los seres” a quien debe atribuirse “la existencia de todo lo que respira”.¹⁰⁴ Es probable que por esa razón sea la primera figura de la ronda. Es copia casi fiel de su equivalente en el grabado de Cochin, salvo por el seno protuberante y la mayor claridad en los trazos de la túnica drapeada que dibujó el

¹⁰⁴ “...alrededor del cual puede decirse que el mundo gira... centro umbilical al través del cual las energías de la eternidad irrumpen... símbolo de la creación continua...”, *ibid*, p. 45.

¹⁰⁵ Gravelot y Cochin, *Iconología*, *op. cit.*, p. 110.

francés. La casi literalidad de la reproducción no es sólo en sus atributos y la acción que la caracterizan sino en la colocación espacial que se le ha dado en función del conjunto.



Il. 5.037 *El almacén*. “Los peldaños del ascenso”. Detalle. La Naturaleza
 Il. 5.038 Charles N. Cochin. *La Enciclopedia*. Detalle. La Naturaleza

En comparación, la representación del Arte que hizo Zendejas es más lucida incluso que la de Cochin. Con anterioridad definí el concepto de Arte. Abundaré diciendo que se le considera “rival de la Naturaleza a la que debe todos sus recursos pero con el mérito de perfeccionarla algunas veces”.¹⁰⁶ De ahí que se le represente junto a ella, a veces al lado de un mono o sosteniendo una figurilla para significar imitación o hechura artificial a partir de algo natural. Una luz o llamas en la cabeza simbolizan el genio creador, la inteligencia e inventiva que moldea la materia. Para Ripa, el Arte lleva vestido verde y es personificado por una mujer madura.¹⁰⁷ Gravelot y Cochin hacen una distinción entre el Arte y las Artes. Dicen de éstas que “se representan mediante dos niños que tiene una llama sobre la cabeza, emblema del genio que los inspira. Deberán sostener los atributos del arte que se quiere personificar.”¹⁰⁸

¹⁰⁶ Gravelot y Cochin, *Iconología*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁰⁷ Ripa, *Baroque and rococo...*, *op. cit.*, emblema 154, s/p.

¹⁰⁸ Gravelot y Cochin, *Iconología*, *op. cit.*, p. 31.



II. 5.039 *El almacén*. “Los peldaños del ascenso”. Detalle. El Arte
 II. 5.040 Charles N. Cochin. *La Enciclopedia*. Detalle. El Arte

La representación que hizo Zendejas del Arte incluye varios de los atributos mencionados. El color bermellón del vestido parece obedecer a Alciato: da vida y rubor al semblante de un púber de sexo indefinido a pesar de que el vestido con escotadura enjorada es común a las representaciones femeninas de *El almacén*; sin embargo y como hemos visto en varias de las reproducciones incluidas en el capítulo 4, ese modelo de corpiño lo encontramos en las figuras de ángeles y arcángeles de la tradición poblana. El o la joven que simboliza al Arte está a punto de hablar, la boca entre abierta y la mirada comprometida en forma natural con algo que llama su atención. Ese algo es la personificación de la Medicina, punta y cumbre del grupo. Sostiene un muñeco y aunque no se distingue con claridad, de su discreta diadema sale un resplandor rojizo, desdibujado por deterioro de la capa pictórica. En el grabado de Cochin, en cambio, es clarísima la flama sobre la cabeza de una figura infantil y regordeta, también de sexo indefinido; la acción que desempeña –develar a la Enciclopedia– le impide sostener el muñeco.

La Aplicación, representada por Zendejas como una joven de aspecto sencillo, con el pelo suelto, vestida de azul, con un cinturón como único ornamento, es una alegoría que no tiene correspondencia en la fuente visual proporcionada al pintor por el ideólogo. Un lienzo blanco de tela vaporosa cubre el brazo derecho de la figura para después elevarse tras ella, hinchado como

vela en altamar. La forma casi redonda, los pliegues escasos, la pincelada muy cargada de pintura y, por tanto, la poca transparencia de la tela, le da un aire artificial a lo que debería ser un paño etéreo. El escorzo cumple aunque la cabeza está ligeramente desproporcionada –un poco demasiado grande y tosca– en relación con el torso. En cambio, en su mirada hay concentración y está bien dirigida al objeto principal: la representación de la Medicina. El término Aplicación no aparece ni en Alciato, ni en Ripa, ni en Gravelot. Los dos últimos definen a la Diligencia y la Perseverancia, respectivamente.¹⁰⁹ Los atributos que emplean varían, no sólo de uno a otro autor sino de edición a edición, pero el sentido permanece: laurel como símbolo de premio, ciencia y perseverancia; corona de amaranto o ramillete de tomillo porque siendo esta última hierba común y seca las abejas laboriosas pueden extraer de ella miel; el gallo, el reloj de arena, el goteo incesante que horada la piedra, la espuela que agujonea a la cabalgadura para que apresure el paso... todos símbolos de constancia, arduo trabajo, conciencia del tiempo. Esto último lo ha simbolizado Zendejas con el lienzo insuflado como vela de navío –viento en popa para apresurar la travesía– que se despliega tras la jovencita. Coronada por una diadema de amaranto y un cálamo en la diestra, ofrece con la otra mano una rama de laurel a la Botánica, sin mirarla. Insertada por los autores, esta alegoría, tanto en su *acción* como en su *conmesuración* se explica porque había que resaltar el hecho de que quien quisiera ser farmacéutico tenía que dedicar tiempo, esfuerzo y ser diligente en el estudio de esa ciencia. En una segunda instancia, la importancia de su inclusión se explica en el marco del metadiscurso.

En el grabado de Cochin no son claros ni los atributos ni la acción de la alegoría ubicada entre la Naturaleza y el Arte, la que sostiene el muñeco que debía identificar a éste. Por ello me atrevo a considerarla como la Perseverancia en la medida en que con el trabajo asiduo se puede transformar la primera en lo segundo.

¹⁰⁹ Véase Ripa, *Baroque and rococo, op. cit.*, emblema 147, s/p, y Gravelot y Cochin, *Iconología, op. cit.*, p. 44.



II. 5.041 *El almacén*. “Los peldaños del ascenso”. Detalle. La Aplicación
 II. 5.042 Charles N. Cochin. *La Enciclopedia*. Detalle. [La Perseverancia]

Si bien la inclusión de la Aplicación es la primera modificación que enfatizo, producto de la reinterpretación que Zendejas hizo del grabado de Cochin, hay otras previas, de acuerdo con el orden que sigo al describir ambas obras. Por si hubiese alguna duda de las intenciones de sus autores de darle a la Música, a la Historia y al Tiempo un papel especial en *El almacén*, creo conveniente resaltar el hecho de que esas alegorías se encuentran también en el grabado de Cochin pero en un papel nada destacado. La Historia la dibujó el grabador francés debajo del grupo que acabo de describir, apoyada sobre un Saturno que reúne las características iconográficas usuales en el Barroco: alas, apariencia sombría, actitud melancólica y rostro apesadumbrado. La Música, representada con dos alegorías, una con arpa barroca y otra con una flauta de Pan en manos de una pastora, se localiza en medio de las otras artes, sin hacer ninguna diferencia entre artes liberales y artes mecánicas.



- II. 5.043 Charles N. Cochin. *La Enciclopedia*. Detalle. La Música 1
 II. 5.044 Charles N. Cochin. *La Enciclopedia*. Detalle. La Música 2
 II. 5.045 Charles N. Cochin. *La Enciclopedia*. Detalle. La Historia

Los peldaños del ascenso hacia la Medicina continúan con la Botánica y la Química. Zendejas las representó en una pareja difícil de separar. De hecho, aunque no del todo lograda la postura, la primera abraza a la segunda. Ambas figuras fueron colocadas en caravana genuflexa – de cortesanas dignas más que de feligresas piadosas– a los pies de la Medicina, elegantemente vestidas, peinadas y enjoyadas. En verde la Botánica y en bermellón la Química, sus ropajes proliferan en pinceladas de tonalidades variadas que con destreza nos muestran una tela suave, aterciopelada, lujosa. Creo significativo que el llamativo tono y color de su vestido lo comparte la Química sólo con los del Arte, el Discurso, la Pintura y el manto flotante de Dios padre. Las alegorías de esas ciencias, sustento de la farmacopea, han sido representadas con sus atributos: la Botánica mediante una planta –higo de la India o nopal¹¹⁰ dentro de una maceta y la Química mediante una retorta de vidrio. La primera, en posición un tanto artificial, como si el pintor hubiese estado más interesado en mostrar sus galas y atributos que en perfilarla para poder mirar

¹¹⁰ “Ya que se trata de hablar sensiblemente a la vista, se han colocado cerca de la figura que representa a la Botánica plantas extrañas cuya apariencia difiere completamente de las nuestras, como la higuera de la India, el alcíbar, la planta del plátano, la palmera, etcétera.”: Gravelot y Cochin, *Iconología*, *op. cit.*, p. 34.

a la Medicina, voltea hacia la Química. Ésta, con los ojos medio en blanco según se estilaba en la tradición poblana para indicar adoración o rapto místico, mira hacia aquélla. Me interesa hacer notar que la maceta donde está el nopal tiene las características de una pieza de Talavera poblana.

He aquí un cambio múltiple de los varios efectuados por Zendejas en seguimiento de las instrucciones de Rodríguez Alconedo. Primero: sustituyó a la Filosofía por las dos alegorías que acabo de describir y que tomaron el lugar que aquélla ocupaba en el grabado de Cochin. Segundo: creó para ésta una figura adicional. Tercero: cambió de lugar a la Química y a la Botánica que en la obra de Cochin estaban en otro nivel y en otro contexto iconográfico, en medio de las otras ciencias.

En el capítulo 3 hice amplia referencia a lo que significó para los boticarios el estudio de la botánica y de la química y a que eran en 1797, año en que se pintó *El almacén*, las dos ciencias sustantivas en el estudio de la farmacopea, aquéllas que le dieron su independencia de la Medicina y su carácter de estudio científico, equivalentes de lo que la anatomía y fisiología eran para la Medicina.¹¹¹ Se entiende, pues, que Rodríguez Alconedo quisiera hacer destacar esas ciencias por sobre todas las demás, razón por la cual se comprende a cabalidad la nueva colocación dada. Es un excelente ejemplo de lo que Palomino llama *economía*. Pero la adición de otra figura y el nuevo lugar dado a ésta –la Filosofía– sólo se explican en función del metadiscurso.

¹¹¹ En el Real Colegio de Cirugía de la ciudad de México, fundado en 1768 y baluarte de las nuevas corrientes científicas, se estudiaba las materias de anatomía, fisiología, operaciones, clínica quirúrgica y elementos de medicina legal: Fernando Ocaranza, *Historia de la Medicina en México*, México, Laboratorios Midy, 1934, p. 131.



Il. 5.046 *El almacén*. “Los peldaños del ascenso”. Detalle. La Química y la Botánica

Il. 5.047 Charles N. Cochin. *La Enciclopedia*. Detalle. La Filosofía



Il. 5.048 *El almacén*. Detalle. La Filosofía

Il. 5.049 Charles N. Cochin. *La Enciclopedia*. Detalle. La Óptica, la Química y la Botánica

Si bien la Botánica está representada en ambas obras con el mismo atributo, la Química no. Es, en mi opinión, a causa de lo que Palomino llama *gracia o buena manera* por lo que Zendejas optó por una retorta pintada con veladura y que le permite a la figura alegórica sostener el atributo con elegancia a la par que hacer la caravana de admiración. Se vería torpe y de mal

gusto, estando en lugar tan prominente, atizar un horno como estipulan Gravelot y Cochin y como se representa en el frontispicio.



II. 5.050 Hubert Gravelot y Charles Nicolas Cochin. *La Química*

- **La consigna se introduce**

En ambas obras sobresale la ubicación de la Prudencia, caracterizada por la brida, símbolo de la templanza, una de las “dos virtudes eminentemente políticas y vinculadas a la representación de la *auctoritas*”.¹¹² Es la más alhajada de las figuras, la más cercana a la Enciclopedia en *La enciclopedia* y a la Medicina en *El almacén*, de hecho la única que tiene contacto corporal con la figura principal y quien después de ésta es la más cercana a las nubes o a Dios Padre, según el caso. La importancia y jerarquía que ambas obras le conceden a la Prudencia está acorde con la definición que de ella nos da la *Enciclopedia*:

Prudencia. s.f. (Moral). La prudencia acompaña de tal manera a las otras virtudes que, según un bello espíritu, sin ella, ellas pierden su nombre: se

¹¹² La otra es la Sabiduría: Jaime Cuadriello, “Entre el bastón de mando y el báculo: un espejo emblemático para don Juan de Palafox”, en Montserrat Galí Boadella (coord.), *La pluma y el báculo. Juan de Palafox y el mundo Hispano del seiscientos*, Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades-BUAP, 2004, p. 288.

podría agregar, [pierden] su naturaleza. Ella les prepara el camino para hacerlas caminar y ella lo prepara lentamente para avanzar con ellas más rápidamente. Se la define más exactamente como la virtud que nos hace tomar los medios para llegar a un fin, se sobreentiende, yo supongo, que un fin loable o razonable [...]¹¹³

Por esa razón, ambos artistas desecharon otros atributos usados en la antigüedad para representar una virtud que también fue muy cara al hombre del renacimiento. Me refiero, entre otros, al espejo rodeado de una serpiente o al báculo con una anguila enroscada, al casco de oro, a la máscara de Jano, etc.¹¹⁴ Ambos prefirieron para su iconografía una elegancia rococó e ilustrada. La de Zendejas resulta más convincente, tanto en la actitud que se observa hacia la figura principal como en la forma asaz galante de llevar el ropaje azul de sobradas telas. Las pinceladas muy bien dosificadas para dar toques de luz, resaltan las joyas y el metal de la brida. La elegante mujer porta las riendas en el brazo como si fuera una alhaja digna de lucimiento. En ambas representaciones, la *acción* es la misma: tratan de cubrir a la figura principal con el velo que lleva puesto y que el Arte, en el frontispicio, y la Filosofía, en *El almacén*, intentan quitar. En éste, el ademán de la Prudencia, pintado con amplitud y fluidez, luce muy natural dentro de la posición exagerada. No está por demás notar que Zendejas reprodujo la diadema, símbolo de magnificencia y razón¹¹⁵ de la Prudencia, casi en forma literal.

¹¹³ Traducción mía: *Encyclopédie ou Dictionnaire...*, op. cit., vol. 13, p. 527, s.v. *Prudence*.

¹¹⁴ En un artefacto ideológico pintado por Zendejas, probablemente alrededor de 1765, en el que se representa al obispo de Puebla Juan de Palafox según un grabado de Franz Regis Goetz, se observa “la conocida personificación de la Prudencia, con su espejo en mano, donde se enrosca un áspid, fiel a las recomendaciones de la palabra de Jesús según san Mateo: ‘Sed prudentes como serpientes’”: Cuadriello, “Entre el bastón...”, en *La pluma...*, op. cit., pp. 288-289. Véase Registro de obra, apéndice 4.1.1. De acuerdo con la información que proporciona Cuadriello, el tipo de artefacto ideológico y el año que doy como probable para su elaboración se enmarcan dentro de la capacidad de Zendejas para acoplarse a las necesidades del comitente y mi hipótesis sobre la categoría máxima de pintor episcopal alcanzada por Zendejas alrededor del año 1764.

¹¹⁵ Gravelot y Cochin, *Iconología*, op. cit., p. 199.



II. 5.051 *El almacén*. Sección frontal central. Detalle. La Prudencia
 II. 5.052 Charles N. Cochin. *La Enciclopedia*. Detalle. La Prudencia

- **Espacio de héroes**

Llegamos por fin a la figura principal de la obra, a la protagonista hacia donde todo y todos convergen. Como escribí al principio de la descripción, el horizonte alto y el cruce de las diagonales compositivas de la sección frontal coinciden en ella: es punto de fuga y centro de luz., a pesar del deterioro de la capa pictórica que en esta parte del soporte es muy evidente en los blancos y veladuras. En ella confluyen no sólo las miradas, sino el ademán creador de Dios y el gesto protector del arcángel. La *economía, acción, simetría, perspectiva, luz y conmesuración* fueron diseñadas para ella. Tal es su importancia. Y esa protagonista única y esencial fue representada en una figura pudorosa, virginal, de la que emana la ternura que inspira un recién nacido indefenso; que no se atreve a levantar la mirada, que con entera ingenuidad hace reposar su mano derecha sobre el lienzo que cubre la parte inferior de su cuerpo, mientras que con la izquierda, en ademán pudoroso, permite a la Prudencia que le sostenga el velo del que tira la Filosofía. El halo discreto resalta la juventud, la desnudez, el sexo indefinido de la figura: esbelta, carente de senos, con semblante delicadamente ovalado, de trazos finos. La iconografía elegida por los autores de *El almacén* para esta representación de la Medicina es del todo ajena a la

señalada por la tradición iconográfica, siempre referida a Esculapio –a través del caduceo, la serpiente, el gallo– y generalmente representada por una mujer entrada en años para simbolizar la experiencia. Es más, en *El almacén*, la identificación explícita de la figura central como la Medicina, y que como tal podría ciertamente estar representada por el púber Apolo, dios griego de la poesía, de la Medicina, de la Música y de las Artes,¹¹⁶ la pone en duda el contexto iconográfico en que está inserta: tiene a sus pies y mirándola, no a la Filosofía, ni a la Fisiología, ni a la Anatomía, sino a la Química y a la Botánica. Por tanto, la palabra Medicina que identifica a el (la) púber puede significar, tanto la ciencia-arte que previene, diagnostica y cura las enfermedades, como cualquier producto que se emplea o prescribe para curar, esto es, puede usarse como sinónimo de medicamento y, por extensión, de farmacopea o farmacia. Félix Palacios escribió en 1721 que la Farmacia: “Es un Arte que enseña, y da las reglas para elegir, preparar, y componer medicamentos [...] una de las partes mas principales de la Medicina, y á quien por excelencia llaman *manus dextera Medici* [...]”¹¹⁷

En seguida veremos como la filacteria que enarbola el arcángel san Rafael pareciera confirmar este doble sentido dado a la palabra medicina.

¹¹⁶ Pierre Chompré, *Diccionario Abreviado de la Fábula*, Madrid, Ediciones Miraguano, (Colección "Libros de los malos tiempos", núm. 52), 1995, pp. 64-65, s.v. Apolo.

¹¹⁷ Palacios, *Palestra...*, *op. cit.*, p. 109.



Il. 5.053 *El almacén*. Detalle. “Espacio de héroes”. La Medicina

Il. 5.054 Charles N. Cochin. *La Enciclopedia*. Detalle. La Enciclopedia-El entendimiento y la Verdad

La sustitución de alegorías que en este caso hicieron Zendejas y Rodríguez Alconedo no es tan drástica pero sí es significativa. La figura central de *La enciclopedia* es, en mi opinión, un caso de polisemia iconográfica. Por un lado, el grabador escogió para representarla los atributos que en su tratado de iconología le señala a la Verdad:

Esta virtud celeste se representa desnuda porque no requiere de ningún adorno. Su claridad puede compararse a la del sol que se le da como emblema, y su fuerza a la de la palma que, aunque se doble, vuelve a enderezarse. La Verdad aparta las nubes que la rodean y se remonta por encima de la tierra que es a menudo la morada del error.¹¹⁸

Por otro, en el “Sistema figurado de los conocimientos humanos” –en el que se esquematiza la jerarquía y relación de contenidos de la magna obra enciclopédica–, toda la estructura se desprende del entendimiento humano y por ende éste se halla en el sitio principal

¹¹⁸ Gravelot y Cochin, *Iconología*, op. cit., p. 157.



Il. 5.057 Hubert Gravelot y Charles Nicolas Cochin. *La Razon*

s

De tal suerte, resulta para mí clara la triple intención de Cochin de identificar a la Verdad con la Enciclopedia y darle sus atributos, ver su publicación como una palingenesia y valorar su contenido como sinónimo del Entendimiento humano. Esta figura, la principal, que en mi interpretación representa el triple concepto Verdad-Enciclopedia-Entendimiento, a pesar de estar totalmente cubierta por un púdico velo se observa claramente femenina. Me interesa recalcar que así como en *El almacén* no está presente ninguna alegoría que represente ese triple concepto alegórico o alguna de sus partes, tampoco en la obra de Cochin hay alusión alguna a la Medicina ni a nada que pudiera relacionarse con ella. Más aún, de manera por demás conspicua, Zendejas substituyó la alegoría que Cochin empleó para las Matemáticas por la de la Anatomía: misma ubicación y atributos salvo un pequeño detalle que en su momento veremos.

Desde el punto de vista iconográfico, la farmacopea y todo lo que se relacionase con ella eran lo primordial para Rodríguez Alconedo; en consecuencia, la *economía*, *acción*, *simetría*, *perspectiva*, *luz* y *conmesuración* debían usarse para destacar cualquier representación vinculada a su *asunto* principal. En forma análoga, la *Enciclopedia*, la Verdad y el Entendimiento humano

eran los *asuntos* principales para los enciclopedistas y así lo entendió Cochin. En la adaptación de la obra de éste, Zendejas se vio obligado a alterar una o varias de lo que Palomino llama “partes integrales de la pintura”; el resultado por lo que hace a la *gracia o buena manera* no siempre fue igualmente exitoso, en mi opinión.

- **Los poderes celestiales**

Hasta aquí –viendo la obra de derecha a izquierda– en el registro superior de *El almacén* sólo se han representado celajes, partes de árboles y elementos arquitectónicos. “Las recreadoras del tiempo” fueron ubicadas en el primer plano de un espacio pictórico que hábilmente transita del exterior arbolado donde se desarrollan todos los *argumentos* de la sección lateral derecha al espacio interior donde se representa el gran espectáculo al que aluden las cartelas. Esto lo consiguió el pintor mediante la representación de un fragmento de arcada pintada en segundo plano, a la distancia y perdiéndose en la bruma, hecha con buena perspectiva y movimiento, apoyada en altísima pilastra rematadas en arquitrabe con delgado friso. El rompimiento de gloria se da en dos tiempos o, mejor dicho, Dios Padre comparte el espacio celeste con su emisario y coadyuvante, el arcángel san Rafael. Por una vez, están al mismo nivel jerárquico: si Dios crea, el santo Ángel de la Guarda protege. Más aún si es el santo patrono de los boticarios.¹²⁰



Il. 5.058 *El almacén*. Detalle. “Los poderes celestiales”

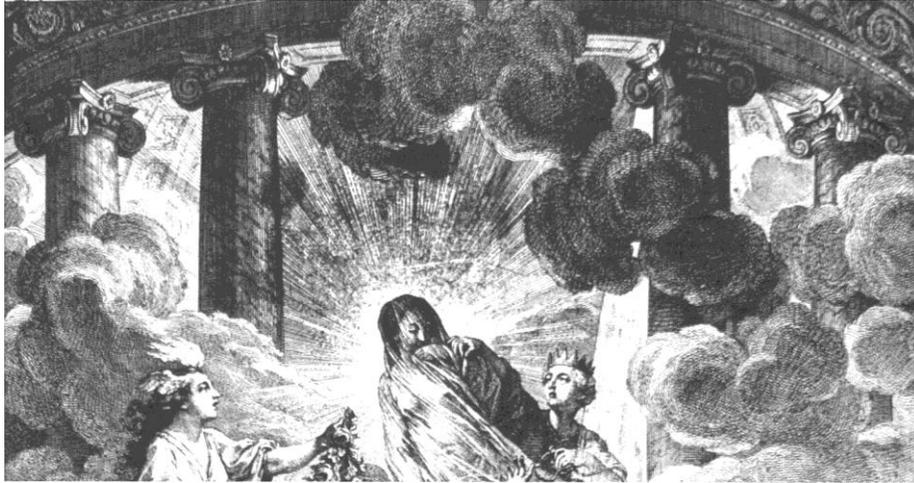
¹²⁰ Al arcángel San Rafael, como sanador del viejo Tobías, se le considera médico y, por el hecho de haber preparado una cocción curativa a base de pescado, su atributo es un pescado y se le invoca como patrono de los farmacéuticos: Réau, *Iconografía del...*, *op.cit.*, tomo 1, vol. I, pp. 77-78.

Hay partes de la obra que se han obscurecido tan notablemente que se ven figuras a punto de desaparecer. Por eso no debemos extrañarnos de que la luz detrás de Dios Padre desmerezca totalmente junto a la que rodea a san Rafael. Imposible saber cuántos repintes han contribuido a la opacidad algodonosa de las nubes de que emerge el “venerable anciano de los días”.¹²¹ Por ello, tampoco hay ya nada que recuerde el baño áureo propio del demiurgo en el momento teofánico creador, aquél que hace visible y representa las palabras evangélicas: “Este es mi Hijo muy amado, en quien tengo mis complacencias”,¹²² momento en el que el Dios Padre de *El almacén* presenta a la Medicina como hija predilecta y creación divina. En contraste, el manejo de la perspectiva para colorear y dar transparencia al entorno angelical logra que se advierta una cúpula bajo la cual tiene lugar el magno evento que presenciamos. Para quien ingresara al salón de estrado de la cofradía de san Nicolás Tolentino en el momento justo en que los rayos de sol iluminaban a la Medicina, la visión debe haber sido espectacular, literalmente. De esa partenogénesis divina que llena todos los registros a plenitud, las alegorías se desparraman en cascada y se diluyen en los extremos de la sección frontal, la primera en verse. Por supuesto que no era un efecto fortuito sino inteligentemente pensado y realizado. De ello hablé en el capítulo 1. Sin embargo, el efecto de cascada se logra mucho mejor en la obra de Cochin que en *El almacén*. El recurso plástico de usar nubes como entorno de la Enciclopedia y de todas las demás alegorías, sin otra distinción jerárquica que su colocación en el registro medio y bajo, permitió al grabador francés ubicarlas en una variedad amplia de *acciones*, en posiciones suaves y hasta voluptuosas y agruparlas de manera muy natural. La calidad envolvente de las nubes lo propició. No así las gradas que Zendejas representó y que parecen estar hechas de un material pétreo, duro, sin posibilidades de amoldarse a las necesidades jerárquicas de la iconografía encomendada por

¹²¹ El “anciano de los días”, rodeado de nubes y saliendo de una mandorla, con la diestra extendida, como sinónimo de poder, es una de las representaciones de Dios Padre más usuales de la iconografía católica. Véase *Ibid.*, pp. 28-30.

¹²² San Mateo, 3-17, *Sagrada Biblia, op. cit.*, p. 1004.

Rodríguez Alconedo. La representación tradicional de una religiosidad específica y explícita no ayudó a concebir, creo yo, un entorno compartido entre los poderes celestiales y el universo de ciencias y artes representado por las alegorías.



II. 5.059 Charles N. Cochin. *La Enciclopedia*. Detalle. Nubes

Al observar el espacio superior del grabado de Cochin vemos que no hay Dios ni ángeles. El deísmo presente en el “Discurso preliminar” de la *Enciclopedia* lo ha traducido Cochin en nubes, como lo recomienda en su *Iconología* al tratar de la Teología: “[Para] el conocimiento de Dios y la contemplación de los misterios revelados [...] la Teología abandona la tierra y busca la luz que debe alumbrarla en un rayo de la gloria celeste escondido por las nubes.”¹²³ Evita la personificación de un ente absoluto, abstracto, como el Dios en el que creían los editores de la *Enciclopedia*. Al hablar de la filosofía escriben:

Sus jefes¹²⁴ son *Dios*, a cuyo conocimiento el hombre ha sido elevado por la reflexión sobre la Historia Natural y sobre la Historia Sagrada; el *Hombre* –que está cierto de su [de él] existencia por conciencia o sentido

¹²³ Gravelot y Cochin, *Iconología*, *op. cit.*, p. 154.

¹²⁴ “Ces chefs son *Dieu* [...]”: “Discours préliminaire”, en *Encyclopédie, ou Dictionnaire...*, *op. cit.*, vol. 1, p. XLVIII. La traducción es mía.

interno-; [y] la *Naturaleza*, de cuya historia ha aprendido el hombre por el uso de sus sentidos exteriores.¹²⁵

En cambio, en *El almacén* la religión se hace figurativamente presente. Es una contundente demostración de compatibilidad entre la religión católica que profesaban ambos autores y la filosofía ilustrada de finales del siglo XVIII de que hace gala en esta obra José Ignacio Rodríguez Alconedo: poblano católico, sí; científico, también. Ante esta profesión de fe, y suponiendo como lo apunté en el capítulo 4 que Vicente Cervantes hubiese sido su mentor en filosofía de la ciencia, bien podría el botánico y farmacéutico haber hecho suyas las palabras de Diderot al criticar a los pseudo-científicos, tanto ateos como persignados, haciendo uso de la ironía:

En vez de compartir los arrobamientos de la admiración del Profeta, y exclamar durante la noche, a la // vista del sinnúmeros de estrellas que iluminan el cielo, *Coeli enarrant gloriam Dei*, se han dejado llevar por la superstición de sus conjeturas. En lugar de adorar al Todopoderoso en los seres mismos de la naturaleza, se han rendido ante los fantasmas de su imaginación. Si alguien, reprimido por los prejuicios, duda de la consistencia de mi reproche, le invito a comparar el tratado que Galeno escribió sobre el uso de las partes del cuerpo humano con la fisiología de Boer- // haave, y la fisiología de Boerhaave, con la de Haller; invito a la posteridad a comparar las ideas sistemáticas y pasajeras contenidas en esta última obra con lo que será la fisiología en los siglos venideros. El hombre atribuye al Padre Eterno el mérito de sus pequeñas ideas; y el Padre Eterno, que le oye desde lo alto de su trono, y que sabe cuál es su intención, acepta su alabanza estúpida y se sonríe por su vanidad.¹²⁶

¹²⁵ Idem.

¹²⁶ Denis Diderot, *Sobre la interpretación de la naturaleza*. Introducción y notas de Mauricio Jalon, Julián Mateo Mallorca (trad.), Barcelona, Anthropos, (Serie Textos y documentos clásicos del pensamiento y de las ciencias, núm. 16), 1992, pp. 133-135.

Esta línea de pensamiento, desde los novatores y escépticos hasta los ecléticos ortodoxos, tuvo en España adalides como Feijoo, Mayans y Piquer.¹²⁷

¿Qué mejor sustento ideológico que el texto anterior para entender un rompimiento de gloria exultante y la inclusión de Dios Padre en una obra ideada por un científico poblano de finales del siglo XVIII? Por si fuera poco, ¿podría haber mayor prueba de congruencia que representar a ese Dios demiurgo tal y como se hacía dentro de la tradición poblana a la que tanto el ideólogo como el pintor pertenecían? ¿Cómo explicar de otra manera que la jerarquización – “sacralización”– del espacio pictórico afectara –como a mis ojos lo parece– la *gracia y buena manera* del conjunto central y primordial, al no haberse permitido un recurso plástico “igualitario”, análogo al de la fuente visual, en aras de una mejor *economía, acción, simetría, perspectiva y conmesuración* de las partes y del todo?



Il. 5.060 *El almacén*. Detalle. “Los poderes celestiales”. Detalle. Dios Padre

Tal y como en el capítulo 4 describí las representaciones del Dios eterno, padre y creador de toda las cosas, la del *El almacén* se inscribe dentro de los cánones tradicionales. Sin embargo, llama la atención la falla en la *conmesuración* de la celestial figura, en especial la mano demiúrgica, desproporcionadamente pequeña, tanto más notable cuanto que de ahí “nace” la

¹²⁷ Véase Sánchez-Blanco, *La mentalidad...*, *op. cit.*, pp. 185-239, especialmente.

alegoría principal de la obra. El pintor pareciera conceder razón a sus críticos al mostrarnos que el detalle es lo de menos ante el mar de imágenes y la complejidad del encargo, aún siendo un hombre religioso y tratándose de una *metáfora moral e instrumental* de Dios...!

Por lo que hace a la representación del arcángel san Rafael, caracterizado por el pescado, patrono de los boticarios y, en general, de quienes se dedican a curar, deja ver las bondades del estilo de Zendejas y de quienes trabajaban en su taller. La *conmesuración* no tiene fallas y hay experiencia en el manejo de la luz y el color. Pinceladas muy diestras dieron toques de diferentes tonalidades y matices para lograr texturas diferentes; lo vemos en la suavidad del paño de su túnica marrón, la ligereza del velo que lo rodea como gran halo y las siempre conspicuas alas que lo sostienen. Si bien la expresión del semblante es rutinaria, el resto de la actitud corporal muestra fluidez a pesar de la acción múltiple que realiza: volar flotando en un mismo lugar, sostener un pescado con una mano, con la otra una filacteria ondulante, custodiar a la recién nacida y a quienes la acompañan y, por si fuera poco, sonreír en forma beatífica. Luce, pues, como Ángel de la Guarda, advocación sobre la que abundaré en el análisis del metadiscurso.

Creo necesario volver a transcribir el texto de la filacteria que enarbola y a la me referí en el capítulo 3:

Corpus [sic] c[re]avit Medici

-[na]m de [t]erra.

E [...] pruden[] non abhorrevit

Ea[r]a.

El Cuerpo crea los medica

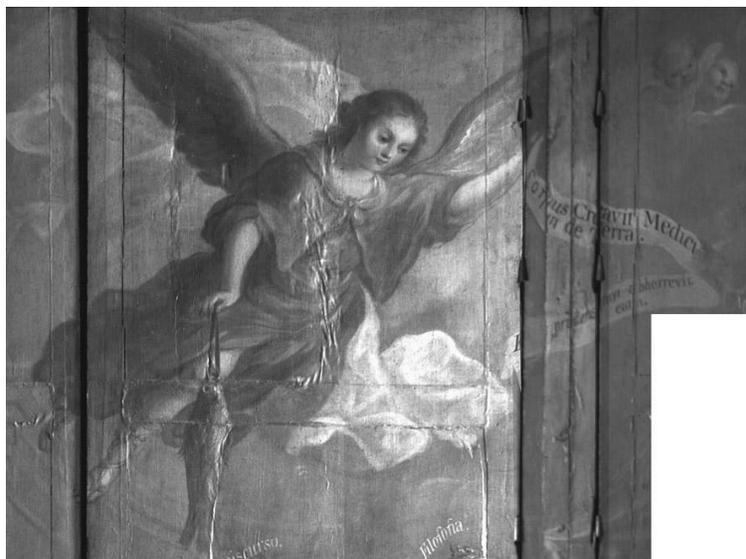
mentos de la tierra

Y [...] pruden[te] no aborrecer

los¹²⁸

¹²⁸ “El Señor hace brotar de la tierra los remedios/ y el varón prudente no los desecha”: Eclesiástico, 38-4, *Sagrada Biblia, op. cit.*, p. 755.

Además de su origen bíblico y justo por ello, en la Crónica de la Real y Pontificia Universidad de México, escrita entre 1553 y 1687, el capítulo VIII dedicado a “...la Cátedra de propiedad de Medicina y su primer Catedrático” empieza diciendo: “El Altísimo crió los medicamentos en la tierra, y el varón prudente no debe aborrecer la Medicina, así para la curación de las dolencias, como para el alivio en las enfermedades.”¹²⁹



II. 5.061 *El almacén*. Detalle. “Los poderes celestiales”. Detalle. El arcángel san Rafael

En la filacteria, llama la atención el uso de la palabra “*Corpus*” y no la de “*Altísimus*”. El texto ha sufrido repintes y grave deterioro debido a que parte del mismo está pintado sobre un doble poste de sostén y dos fragmentos de largueros de sendas puertas. Por ello luce seccionado e incompleto. En una primera interpretación, el cambio de palabras haría pensar en un error cometido al repintar la filacteria en épocas recientes. Pero si se empleó con toda intención la palabra “*Corpus*”, entonces habría que entenderla como referencia al Cuerpo místico de Cristo.¹³⁰ En este caso, podría implicar la justificación religiosa para el uso de medicamentos.

¹²⁹ Véase Bernardo de la Plaza y Jaén, *Crónica de la Real y Pontificia Universidad de México. Escrita en el siglo XVII*, versión paleográfica, prohemio, notas y apéndice de Nicolás Rangel, 2 vols., México, UNAM, 1931, vol. 1, p. 111.

¹³⁰ Agradezco a Carlos Viesca la observación.

- El mensaje estratégico



Il. 5.062 *El almacén*. Detalle. “El mensaje estratégico”

En el orden y sentido que he dado a la descripción, a partir de aquí veremos la adición, supresión, cambio de ubicación y de resignificación de figuras, es decir, cómo la iconografía de Cochin se modificó sustancialmente en virtud de las adecuaciones que de ésta hicieron los autores de *El almacén*, desde luego en función de la intencionalidad que perseguían y el metadiscurso resultante. Me limitaré en los siguientes apartados a efectuar una somera descripción comparativa y a señalar la intención formal que según estimo orientó esos cambios.

Mencioné que en el grupo central de *El almacén* sus autores hicieron modificaciones múltiples. Como hemos visto en “Los peldaños del ascenso”, agregaron la figura de la Botánica y sustituyeron a la Filosofía por la Química. Ya que deseaban conservar tanto la alegoría de la Filosofía como la ubicación relevante que tenía, crearon un nuevo nicho donde colocarla –por así decirlo– a la vez que modificaron su *acción* y, por ende, la intencionalidad del conjunto con

respecto al grabado de Cochin. En éste, la juvenil figura que representa a la Filosofía ocupa un lugar primordial a los pies de la Enciclopedia. El suave y sencillo drapeado del vestido que la cubre permite delinear los senos femeninos. Sin ornamento alguno, sobresale la Biblia abierta que sostiene con el brazo izquierdo. Su *acción* parece demostrar iluminación, arrobamiento y admiración, aunque no me es posible apreciar si esa *metáfora vultuosa* va dirigida hacia la Enciclopedia o hacia las nubes que representarían al poder superior deísta. La actitud que se percibe en ella, en cualquier caso, es pasiva, estática aunque extasiada, enteramente al margen de la *acción* que lleva a cabo el Arte. Éste en forma clara jala hacia sí el velo que púdicamente cubre a la Enciclopedia y que la Prudencia trata de mantener en su sitio. La forma en que se valió Cochin de las “partes integrales de la pintura” –*economía, acción, simetría, perspectiva y conmesuración*– me permiten interpretar que mientras la Filosofía llega a la verdad a través del estudio y se extasía con el conocimiento de un ser superior, el Arte, o sea, el proceso creativo, fruto de la imaginación, se atreve a atentar contra la razón o la verdad; será siempre la Prudencia la que velará por evitar que se consume la sinrazón.



II. 5.063 Charles N. Cochin. *La Enciclopedia*. Detalle. Develamiento

II. 5.064 Charles N. Cochin. *La Enciclopedia*. Detalle. La Filosofía



Algo muy diferente sucede en *El almacén*. La rolliza y mofletuda jovencita que representa la Filosofía está ubicada a la izquierda de la Medicina y en un nivel inferior a ésta; su *acción* demuestra una clara actividad: quitar con la diestra el velo que cubre a aquélla. En una primera

lectura análoga a la anterior es posible deducir que para los autores de *El almacén* la Filosofía puede ser conocimiento, sí, pero sobre todo es acción que conlleva descubrir a la Medicina, revelarla a los ojos de otros; ni la Verdad ni el Entendimiento (que no hay tales alegorías en la obra) tienen nada qué ver en esta acción. En cambio, la Prudencia conserva el mismo papel cautelar que en la obra de Cochin. ¿Qué es lo que intenta develar la Filosofía? ¿de qué medicina se trata? Eso lo veremos en el análisis del metadiscurso.



II. 5.065 *El almacén*. Detalle. Develamiento

II. 5.066 *El almacén*. Detalle. “El mensaje estratégico”. Detalle. La Filosofía

La representación de la Filosofía hecha por Zendejas en un lugar del soporte por demás ingrato –abarca fragmentos de dos puertas y de un poste doble– se mira muy deteriorada, repintada y con un brazo izquierdo fuera de lugar y carente de proporción. Sin alhajas pero con la diadema que puede simbolizar razón y equidad,¹³¹ y sin la nobleza, majestad y venerabilidad que también la debían adornar, está ataviada con un sencillo vestido que probablemente fuera blanco pero que hoy se aprecia de color indefinido, con pinceladas blancas de carácter lumínico en la manga, y un manto azul que descende por su espalda. Me queda la duda de si los autores intentaron representar, de acuerdo con la tradición, un vestido de lienzo de lo más fino, símbolo

¹³¹ Gravelot y Cochin, *Iconología*, op. cit., pp. 198-199.

de las sutileza de los argumentos filosóficos, cubierto de hollín para simbolizar su antigüedad, el descuido en que se suele tener al estudio de esa ciencia y la pobreza en la que viven quienes la enseñan.¹³²

En razón de la *economía* y de la *acción*, al crearle un nicho a la figura alegórica de la Filosofía y colocarla próxima a la de la Medicina, Zendejas desplazó, a la izquierda de aquélla, la del Discurso, misma que en el grabado de Cochin se encuentra contigua a la Enciclopedia, alegoría principal de su obra. Aunque en el tratado de Gravelot-Cochin no hay alegoría para aquél, se puede aplicar para la figura referida lo que estos autores escriben para la Elocuencia: “Las cadenas de flores que lleva en una mano significan el poder de la razón y el encanto del sentimiento que la Elocuencia sabe emplear equilibradamente”.¹³³ El sentido que le dio el grabador francés a esa figura se hace aún más claro si consideramos dos de las “partes integrales de la pintura” de acuerdo con Palomino: la *simetría* y la *perspectiva*.¹³⁴ Justamente se observan grandes diferencias entre ambas obras si tomamos como puntos de valoración que la *simetría* es “la conmesuración, y proporción de las partes entre sí, y del todo con las partes, según la naturaleza de la figura”, y la *perspectiva*, “el alma, y la vida de la Pintura”.¹³⁵ En la obra de Cochin, la *acción* de la figura alegórica tiene muy claramente como objetivo a la figura principal: de perfil, muy bien escorzada, levanta la mano izquierda para colocarle la guirnalda de flores, vestigio de la representación renacentista que hacía de las palabras que cautivan “cadenicas muy delgadas hechas de oro” que iban de la boca del orador a los oídos de sus devotos, quedando éstos atados a aquél.¹³⁶ Gracias a un buen manejo de la perspectiva y de la iluminación, parece venir de atrás hacia delante, presurosa, o al menos así lo sugiere la cauda flotante de la vestimenta

¹³² Ripa, *Baroque and rococo...*, *op. cit.*, emblema 198, s/p.

¹³³ Gravelot y Cochin, *Iconología*, *op. cit.*, p. 53.

¹³⁴ Palomino, *El museo...*, *op. cit.*, tomo I, pp. 164, 168.

¹³⁵ *Idem.*

¹³⁶ Alciato, *Emblemas*, *op. cit.*, p. 222.

que la arropa. En cambio la alegoría de Zendejas se observa estática, colocada de frente, plana, con una mirada más bien fría y reticente, dejándonos ver la tira de rosas, tulipanes y dalias sin mayor significado en su *acción* que el de simplemente mostrarnos sus atributos.



Il. 5.067 Charles N. Cochin. *La Enciclopedia*. Detalle. [La Elocuencia]

Il. 5.068 *El almacén*. “El mensaje estratégico”. Detalle. El Discurso

El pintor, de acuerdo con los cánones iconográficos y como concesión al público poblano, vistió a ésta –como a casi todas las figuras del gran conjunto alegórico de la sección frontal– a la manera de una dama noble del Renacimiento, estereotipo novohispano del decoro en la vestimenta femenina cuando se quería representar historicidad.



Il. 5.069 Juan Correa. *Santa Catalina de Alejandría*¹³⁷

En esta representación podemos observar ciertos detalles que caracterizan el vestido femenino de las representaciones novohispanas a las que se les desea conferir dignidad y carácter histórico: corpiño ajustado, amplias mangas, camisa ajustada para cubrir el antebrazo, escotadura bordada y resaltada por un lazo en color contrastante que remata en un moño prendido con broche enjoyado, capa de gran amplitud, entre otros.

Zendejas pintó el vestido de el Discurso en llamativo color bermellón, como lo hizo con todas las otras representaciones a las que quiso dar preeminencia; le dio, al igual que lo hizo con el Arte, fuego en la cabeza y alas, como símbolos de genio y agilidad; le puso en las manos una florida y rica guirnalda multicolor para significar lo galano del discurso, Sin embargo, si no fuera

¹³⁷ Jaime Cuadriello, “Obras comentadas”, en *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*, México, Museo Nacional de Arte-Conaculta-INBA, 1999, tomo I, p. 86.

por ese llamativo aspecto formal, la alegoría pasaría inadvertida en cuanto que su *acción* no se vincula con ninguna otra; es una representación estática y aislada. Parece haberle faltado al artista poblano imaginación alada y fogosa para comprender la intencionalidad de esta figura en el metadiscursos del ideólogo Rodríguez Alconedo.

En sentido contrario, muy bien interpretó Cochin el lugar prominente que ocupa en el “Sistema figurado de los conocimientos humanos” el arte de comunicar que da origen a los instrumentos y cualidades del discurso –gramática y retórica, respectivamente–. En su obra, el Discurso existe casi que sólo para la Enciclopedia y en un registro pictórico superior a todas las demás artes y ciencias representadas. La intención es clara: la elocuencia está al servicio y en función de la verdad y del conocimiento, es decir, en función de la Enciclopedia. Además, artes y ciencias requieren de las cualidades del discurso para poder comunicar su verdad, difundirla y extenderla.



Il. 5.070 “Système figuré des connaissances humaines.” Detalle

En *El almacén*, la Experiencia es la figura alegórica situada a la derecha del Discurso y está representada por otra jovencita mofletuda, ubicada de perfil y ataviada con vestido azul y túnica color palo de rosa de amplísimos pliegues. Diadema, gargantilla y zarcillos la adornan. La diadema sobre la cabeza anuncia su dominio sobre los espíritus ya que “la Experiencia debe regir no solamente a las ciencias y a las artes, sino a todo aquello que es relativo a los conocimientos

humanos.”¹³⁸ Mira fijamente a la figura principal y sostiene en la mano izquierda y pegada al cuerpo una enorme copa de color marrón, atributo que la caracteriza; probablemente alguna vez tuvo toques de luz para representar metal por cuanto que simboliza la hermosa copa áurea de Néstor, que reflejaba el cielo y que sólo cuando viejo y experimentado pudo comprender sus múltiples significados y alzarla.¹³⁹ Esta alegoría no se encuentra como tal en el frontispicio de Cochin pero Zendejas se basó en la que aquél diseñó para representar a Melpómene, la musa que rige la tragedia, “mujer majestuosa, triste, altiva”¹⁴⁰ que en la tradición iconológica se identifica, entre otros atributos, por una copa y un puñal. Usó de la *economía, la simetría y la perspectiva*: la cambió de registro y la sacó del grupo de musas que en la obra de Cochin representan las bellas letras,¹⁴¹ esto es, le dio una jerarquía mayor y un nuevo significado en función del metadiscurso que Rodríguez Alconedo buscaba construir. Al respecto y por el momento, sólo vuelvo a mencionar que tener experiencia como aprendiz y oficial por lo menos durante cuatro años bajo la dirección de un maestro boticario, era fundamental para aspirar a ser examinado, como lo vimos en el capítulo 3. La *acción* de la alegoría recreada por Zendejas se mira un tanto estereotipada; carece de la espontaneidad de la Melpómene de Cochin pero el hecho de que realmente haya conseguido hacer que tuviese la mirada fija en la Medicina ayuda a vincular esa figura con el todo.

¹³⁸ Gravelot y Cochin, *Iconología, op. cit.*, p. 61.

¹³⁹ Alciato, *Emblemas, op. cit.*, p. 135.

¹⁴⁰ Gravelot y Cochin, *Iconología, op. cit.*, p. 106, Chompré, *Diccionario abreviado..., op. cit.*, p. 301.

¹⁴¹ Los editores de la *Enciclopedia* distinguieron entre las bellas artes –pintura, escultura, arquitectura, música y danza– y las bellas letras –tragedia, comedia, drama, poesía, prosa–.

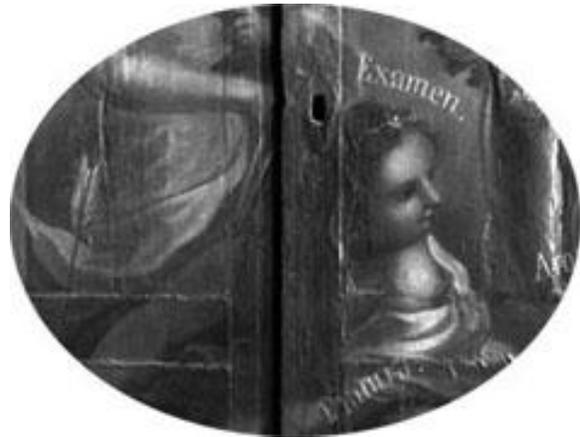


Il. 5.071 Charles N. Cochin. *La Enciclopedia*. Detalle. [Melpómene]
 Il. 5.072 *El almacén*. “El mensaje estratégico”. Detalle. La Experiencia

En este punto se hace evidente que las tres figuras que he agrupado bajo el título de “El mensaje estratégico” –la Filosofía, el Discurso y la Experiencia– forman un grupo ubicado en un mismo registro y constituyen parte de una de las líneas diagonales compositivas de la sección frontal de *El almacén*. Entre ese grupo y el que integra una segunda diagonal paralela en el registro inferior, Zendejas representó una alegoría a la que identificó como el Examen, misma que tampoco se encuentra en el grabado de Cochin. Volvió a emplear los mismos recursos que en el caso anterior: sacó del grupo de musas diseñado por Cochin a Erato, rectora de la poesía lírica, “joven ninfa alegre”¹⁴² vinculada a Cupido, y por ello caracterizada por flores, amorcitos, carcaj y flechas. El dibujo de la postura que pintó Zendejas para su alegoría del Examen se parece a la de Erato pero la *acción* dista mucho de ser la misma. La musa, desenfadada y natural, está sentada e inclinada hacia el frente. Parece dirigir la intención de su mirada a un objetivo inmediato, situado a su izquierda y debajo de ella y hacia allá dirige la cabeza; más bien parece volcarse en esa dirección. En sentido contrario, su brazo derecho, extendido, esgrime una flecha, dejando ver con

¹⁴² Gravelot y Cochin, *Iconología, op. cit.*, p. 55, Chompré, *Diccionario abreviado..., op. cit.*, p. 179.

toda amplitud y generosidad medio torso desnudo. Zendejas hizo del atributo amoroso una herramienta para la escritura en la alegoría del Examen: a manera de larga pluma lista para entrar en acción, permite cerrar el compás de apertura de los brazos y cubrir el seno de la imagen con unos paños blancos de forma indefinida. En lugar del regodeo voluptuoso y travieso de la musa, puso a trabajar a la jovencita rubicunda a la vez que le hacía distraerse y asombrarse (¿o hablar?).



Il. 5.073 Charles N. Cochin. *La Enciclopedia*. Detalle. Erato
 Il. 5.074 *El almacén*. “El mensaje estratégico”. Detalle. El Examen

La ubicación de esta figura que abarca fragmentos de dos puertas y los largueros correspondientes no contribuyó a que el artista lograra el mejor de los resultados en una torsión ya de por sí difícil de representar. Una vez más, los brazos mal plantados, desproporcionados, en una palabra, “jerigonceados”,¹⁴³ se hacen notar. El autoritario ¿solemne? índice de Calíope, musa de la elocuencia y la poesía heroica, que impone silencio a la inspiradora de poesías amorosas, resulta imposible de imitar en la nueva ubicación y resignificación de la imagen. Esta figura era importante si consideramos cuánto énfasis se dio a lo largo del periodo virreinal al hecho de ser maestro examinado en un arte, como lo era la farmacopea. Sólo el examen le permitía a un boticario abrir tienda pública y tener a su cargo oficiales y aprendices. Además de las prerrogativas sociales que empezaban por la forma en que se dirigía uno a un maestro examinado.

¹⁴³ Palomino, *El museo...*, *op. cit.*, tomo II, p. 240.

A la luz de la obligatoriedad de examinarse en botánica para poder acceder al título de maestro en el arte de la farmacopea, punta de lanza en la litis que sostuvieron los boticarios poblanos en contra del Real Tribunal del Protomedicato, se puede comprender la necesidad de inventar una alegoría para representar el Examen y poder satisfacer la petición de Rodríguez Alconedo en vista del metadiscurso que se había propuesto comunicar.

- **Las nobles recreadoras del espacio**

El título que he dado a este grupo es en razón de pensar que la escultura, arquitectura y pintura, más que artes visuales, son creadoras y recreadoras de espacios. Aún la pintura, que simula la tridimensionalidad, existe en el espacio y en él se despliega. Y son nobles porque así lo hicieron valer, por sí y por quienes les precedieron –como Palomino–, quienes por siglos tuvieron que arrostrar la afrenta de ser considerados artífices mecánicos, manuales, y no artistas con intelecto.

De acuerdo con el sistema que he seguido en la descripción de *El almacén*, esto es, proceder en forma elíptica de abajo a arriba y de derecha a izquierda hasta completar la elipsis de una sección, corresponde ahora el turno al grupo de alegorías que representan las artes visuales en *El almacén* y al que he denominado “La nobles recreadoras del espacio”.

Este grupo, con variantes, está inspirado en uno análogo diseñado por Cochin para el frontispicio de *La Enciclopedia*. Por razones de *economía* que responden a la categorización y jerarquía dada a las bellas artes en esa obra,¹⁴⁴ Cochin agrupó las alegorías que representan la escultura, pintura, arquitectura y música en un conjunto compacto y en un nivel inferior al que les

¹⁴⁴ Tanto en el “Discurso preliminar” como en el “Sistema figurado”, los editores de la *Enciclopedia* agruparon y redefinieron las artes de acuerdo con el criterio del siglo de las luces. Lo hicieron a partir de varias posturas: 1. Una abierta y comprometida reivindicación de las llamadas artes mecánicas (artes menores, artesanías, oficios) a las que definieron como aquéllas que usan y se sirven de los productos que brinda la naturaleza. 2. Una revaloración de las antes así llamadas (pintura, escultura, arquitectura) a las que consideraron bellas artes en tanto que imitan la naturaleza y que requieren de la imaginación poética para hacerlo. 3. Una reclasificación de la música como bella arte ya que antaño se agrupaba con las artes llamadas liberales (divididas, a su vez, en *trivium* –lógica, gramática, retórica– y *quadrivium* –matemáticas, geometría, astronomía y música). 4. La inclusión de la danza como bella arte. 5. Un agrupamiento de los géneros literarios y escénicos. A ese conjunto lo denominaron bellas letras (poesía, prosa, teatro: drama, tragedia, comedia) en tanto que imaginan y recrean la naturaleza por medio de la palabra.

dio a las musas. Zendejas a su vez, y por el metadiscurso del ideólogo Rodríguez Alconedo, suprimió el conjunto de las musas y omitió del grupo de las bellas artes la representación de la música pero conservó la *acción, simetría y conmesuración* de las otras tres.



s

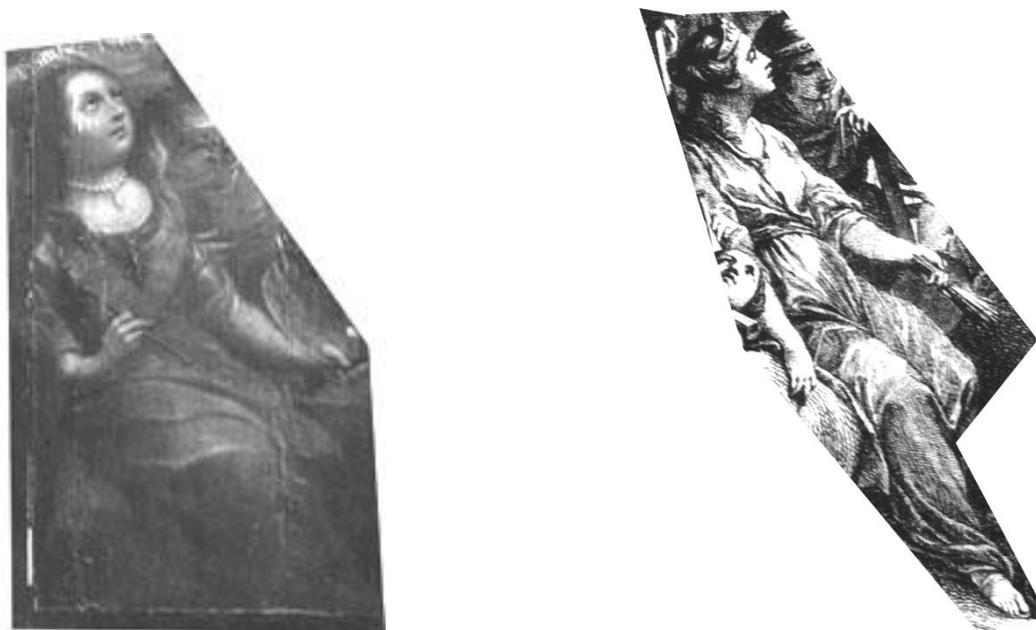
II. 5.075 Charles N. Cochin. *La Enciclopedia*. Detalle. Las bellas artes: escultura, pintura, arquitectura y música

II. 5.076 *El almacén*. Detalle. “Las nobles recreadoras del espacio: escultura, pintura, arquitectura”



Como bien puede observarse en *El almacén*, se trata de tres *metáforas instrumentales* a las que se les dio sus correspondientes figuras mofletudas y rubicundas, enjoyadas y vestidas de forma muy parecida. La Pintura, ubicada en medio de las otras dos, con la paleta y los pinceles sostenidos con la mano izquierda, destaca, más que por su vestido bermellón o por el collar de gruesas perlas, por ser la única de las tres figuras que dirige sus ojos –verdes, por cierto– hacia la Medicina. También en la obra de Cochin la Pintura está representada por una figura que sobresale de las otras: una matrona noble, digna, con elegante y sobria diadema, sentada cómodamente y

mirando con atención hacia la figura principal. Extiende, de manera ostensible y un tanto altiva, el brazo izquierdo para mostrar a quienquiera verlo el hato de pinceles que sujeta.



Il. 5.077 *El almacén*. Detalle. “Las nobles recreadoras del espacio”. Detalle. La Pintura
 Il. 5.078 Charles N. Cochin. *La Enciclopedia*. Detalle. La Pintura

En la obra de Zendejas, es notable el parecido del rostro de las otras dos representaciones: Escultura y Arquitectura. La primera, enjoyada con un aderezo de brillantes del que sobresalen unos larguísimos zarcillos, se caracteriza por la cabeza de estilo griego, un vaciado en yeso, los estiques que sobresalen de la base que sostiene entre sus brazos y que hace reposar sobre su pecho. La segunda, sin joyas pero con un vaporoso lacillo bermellón que ornamenta su peinado y después cae sobre su pecho, sostiene en forma extremadamente delicada los instrumentos que le son propios. Tanto es así que salvo la regla –sobre la que posa su muñeca izquierda–, resulta difícil identificar los otros dos, que debieran ser escuadra y compás. Se agrava la dificultad debido al deterioro en que se encuentran tanto la capa pictórica como el soporte.

- **La gran enemiga**

Llegamos a una figura importante por varias razones: por lo que representa, por la ubicación que le dio Zendejas en el espacio pictórico y por la iconografía que usó. Es la

Charlatanería. No existe tal en el frontispicio de Cochin. Si embargo, la inclusión de esa alegoría se comprende cabalmente al recordar, la casi obsesión histórica, que las autoridades virreinales tuvieron en contra de quienes practicaran cualesquiera de las actividades relacionadas con la salud sin tener los conocimientos teóricos ni la práctica supervisada por un profesional. Fue para los boticarios poblanos su peor enemiga en tanto que era la principal bandería del Real Tribunal del Protomedicato para atacarlos. Para un boticario ilustrado como Rodríguez Alconedo, que además era botánico y por ende universitario, la impostura, el engaño, la ignorancia, en fin, todo lo que implicara charlatanería en el ejercicio de la profesión debía merecer un lugar especial, con denotación claramente negativa, casi un airado mentís, en el discurso visual de *El almacén*.

Para comprender la ubicación e iconografía que Zendejas le dio a esa alegoría es pertinente hacer un par de observaciones. La primera es en relación con la supresión *sui generis* que hizo el artista poblano de todo un conjunto que en la obra de Cochin ocupa un lugar relevante. Me refiero al grupo de cinco figuras que en el frontispicio de Cochin representan las musas regidoras de la música y de las bellas letras, ubicado en un registro superior al que ocupa el conjunto de alegorías que representan las bellas artes. Digo supresión *sui generis* en tanto que como grupo no existe en *El almacén* pero el espacio pictórico que le hubiese correspondido y algunas de sus imágenes fueron redistribuidos y re-significados por Zendejas, como si ese conjunto se hubiese constituido en una especie de repositorio iconográfico para él. Por un lado, ya vimos cómo transformó a Melpómene en la Experiencia y a Erato en el Examen; por otro, cómo empleó el espacio pictórico a la derecha de la figura principal –la Medicina– “recorriendo” la imagen del Discurso, insertando entre ambas la de la Filosofía y agregando en diagonal descendente a la derecha del Discurso las dos imágenes re-significadas.



II. 5.079 Charles N. Cochin. *La Enciclopedia*. Detalle. Las musas griegas



II. 5.080 *El almacén*. Detalle. “El mensaje estratégico y espacio de héroes”

Para la Charlatanería, Zendejas tomó la imagen que Cochin diseñó para Talía, musa que presidía la comedia, representada tradicionalmente por “una joven sonriente, coronada de hiedras, sosteniendo una máscara” y, en su cercanía, el cetro de la locura con el bufón que “indica que la alegría y la broma deben caracterizar las acciones de esta musa.”¹⁴⁵



II. 5.081 Charles N. Cochin. *La Enciclopedia*. Detalle. Talía

Los cambios que le hizo a la imagen de Cochin son aparentemente pequeños pero muy significativos. Si bien reprodujo la postura reclinada, sugerente y engañosa, desmembró a la figura de cualquier grupo. La colocó aislada, entre sombras. En lugar de sostener la máscara con la mano izquierda de tal manera que el brazo, doblado en ángulo debajo de un bien modelado seno, dejara éste al descubierto, Zendejas lo ocultó desdoblado la extremidad a fin de sostener un gran libro abierto –con tachaduras, símbolo de mentiras escritas–; mantuvo, eso sí, la postura erguida del antebrazo derecho, lado sobre el que se reclina la figura, a fin de mostrar con claridad el cetro de la locura que enarbola. Pero la dulce y recatada *acción* de la figura de Cochin la transformó el artífice poblano en una de alerta y frialdad y el sonriente y gentil semblante juvenil,

¹⁴⁵ Gravelot y Cochin, *Iconología*, *op. cit.*, p. 152.

en uno de mujer biliosa, enjuta y cetrina. No se alcanza a percibir ningún seno pero bien podría haber sido uno seco, como el de la Envidia que se consume a sí misma.¹⁴⁶



II. 5.082 *El almacén*. Detalle. La Charlatanería

Ubicó a la Charlatanería en medio de dos conjuntos, el de las artes y el de las ciencias, en el mismo registro pero en un plano posterior. A pesar de ser el punto más elevado del segmento inferior, ondulante, de la elipsis que describo y que se integra por los conjuntos mencionados, no es equidistante ni está en el centro, lo que disminuye su importancia visual. El pintor le dio una túnica blanca como ropaje pero le negó más luz de la que podía desprender el paño que cubre su desnudez. Si por la *economía* tiene un lugar importante, por la *conmesuración* y la *luz* se ve aislada, se percibe torva. Esta imagen fue pintada sobre uno de los peores lugares del mueble: abarcando fragmentos de un poste doble y de dos puertas correspondientes a secciones diferentes del mueble modular. De ahí que sea tan notable el deterioro del soporte y tan lamentable la forma en que ese hecho ha afectado a la imagen. Cabe recordar que lo mismo sucedió con la alegoría de

¹⁴⁶ Ripa, *Baroque and rococo...*, *op. cit.*, tomo I, pp. 341-343: “Mujer delgada, vieja, fea y de lívido color [...] de cuerpo seco y enjuto y ojos bizcos.”

la Filosofía pero, en el caso de la Charlatanería, es el semblante de la figura y no los brazos la parte de la representación más perjudicada por esta ubicación. Por si fuera poco, ha sufrido varios repintes y pierde visibilidad conforme pasa el tiempo, como se puede observar en la ilustración.



Il. 5.083 *El almacén*. Detalle. Artes, Charlatanería y Ciencias

Hay algunas consideraciones que me parece pertinente hacer en relación con la obra de Cochin y el uso que de ella hicieron los autores de *El almacén*, en función de las intenciones y del metadiscurso. La inclusión en la obra de Cochin de un grupo de musas patronas de géneros literarios y escénicos, así como la razón de la jerarquía otorgada a ese grupo se deben, en mi opinión, tanto al hecho de que los editores de *La Enciclopedia* concibieran ésta como “la obra de una sociedad de gentes de letras”¹⁴⁷ como a la intención de hacer una especie de homenaje al arte griego. En apoyo a esta interpretación señalo que en ese grupo se encuentra la musa que preside la música, Euterpe, aunque ciertamente atrás y en un tamaño reducido, representada como una pastorcita que se apoya en un cayado y que apretuja contra su pecho una flauta de Pan, vestigio iconográfico de Marsias y de la música rústica y dionisiaca. Por *economía* y *conmesuración*, Cochin le dio una importancia muy secundaria. Por otro lado, la música vuelve a estar representada en el grupo de las bellas artes, pero en forma “moderna”, atrás de la Escultura y

¹⁴⁷ “[...] l’ouvrage d’une société de gens de lettres.” “Discours préliminaire”, en *Encyclopédie, ou Dictionnaire...*, op. cit., vol. 1, p. I. La traducción es mía.

parcialmente cubierta por la Pintura; se hace visible, sin embargo un arpa contemporánea que sostiene con la diestra, remanente simbólico de Apolo y su lira.

De las nueve musas griegas, Cochin no incluyó en este grupo a Terpsícore (danza), Polimnia (retórica), Clío (historia) y Urania (astronomía). Sin embargo, salvo la danza, el resto de las artes o ciencias que auspiciaban esas musas está presente en el frontispicio en otros contextos iconográficos, como hemos visto y veremos. El porqué ese grupo se convirtió en repositorio iconográfico de los autores de *El almacén* me parece claro. Primero, no compartían ninguna de las dos intenciones que he atribuido a Cochin –explicitar plásticamente la sociedad de letras y la admiración por el arte griego–. Por tanto, ese grupo era prescindible. Segundo, necesitaban otras alegorías para el metadiscurso. ¿Qué mejor que re-significar figuras ya imaginadas y que habían sido parte de un todo que servía de fuente iconográfica principal? Tercero, requerían del espacio pictórico para representarlas. Si las alegorías de los franceses eran prescindibles en función del metadiscurso del poblano, ¿por qué no suprimir el grupo y re-distribuir el espacio pictórico que ocupaba?

- **Novedades y tradiciones: las creaciones de natura**

El último conjunto de la sección frontal de *El almacén*, conforme a la dirección contraria a las manecillas del reloj, esta integrado por las representaciones alegóricas de tres ciencias: física, anatomía y astronomía.

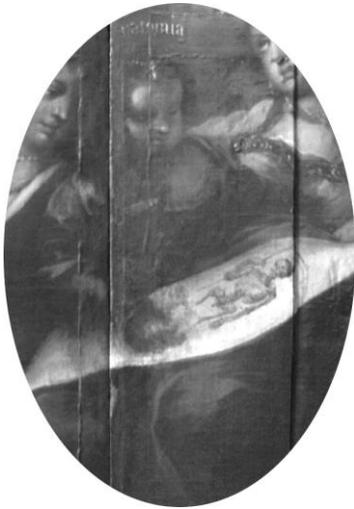
La Física, ciencia que en el siglo de las luces empezó a hacer grandes progresos y a generar artefactos que deslumbraron a ciudadanos y súbditos –como los globos aerostáticos y los pararrayos–, está caracterizada por una dama cuya *acción* permite percibirla tranquila y sobria, envuelta en paños de tonos y colores discretos, que extiende el brazo y posa su mano sobre una máquina neumática, notable por el diseño rococó del soporte de madera que sostiene la campana de cristal. La dama voltea apaciblemente a mirar algo que se encuentra abajo a su izquierda. Su contraparte en el grabado de Cochin, en igual *acción* y *conmesuración*, se percibe displicente y

menos interesada en lo que mira. En el fragmento alegórico de Zendejas todo está en orden, arreglado conforme al *buen gusto, gracia y manera*; se ha hecho un uso correcto de la *economía, perspectiva, conmesuración, luz y color* para comunicarnos la importancia y actualidad de esa ciencia. Si observamos con cuidado, podemos ver que las “partes integrales de la pintura” nos indican que es el brazo derecho de la figura el que ha extendido hacia la campana de cristal y que se ha perdido todo indicio de brazo o mano izquierdos. No es posible ver si se trata de otra “jerigonza” o si es producto del obscurecimiento y pérdida de la capa pictórica.



Il. 5.084 *El almacén*. Detalle. “Novedades y tradiciones: las creaciones de Natura”. Detalle. La Física
 Il. 5.085 Charles N. Cochin. *La Enciclopedia*. Detalle. La Física

La figura que cubre el costado izquierdo de la Física y que podría justificar el ocultamiento del brazo o, mejor aún, requerir su visibilidad en un afectuoso gesto dirigido a ella, es la que representa la Anatomía. Esta *metáfora instrumental*, como todas las de este grupo, vuelve a estar representada por una mofletuda y rolliza jovencita que recuerda una de las firmas iconográficas de Zendejas usada en querubines.



Il. 5.086 *El almacén*. Detalle. “Novedades y tradiciones: las creaciones de Natura”. La Anatomía
 Il. 5.087 *Tránsito de san José*. Detalle. Retablo de san José. Parroquia de san José. Puebla, Pue.¹⁴⁸

Desconcierta el que tenga tan juvenil figura la alegoría de una ciencia de añejo estudio, puntal de la profesión médica. Su inclusión, un tanto conspicua por cuanto pasaría casi inadvertida de no ser por el gran folio que despliega ante sí, se comprende en función del metadiscurso. En ese sentido, su *acción* es importante: está totalmente embebida mirando lo que se despliega sobre su regazo, sin importarle la figura principal; es más, le da abiertamente la espalda. En ese sentido, se entiende que Rodríguez Alconedo la hubiese preferido a la alegoría de las matemáticas representada en el grabado de Cochin. Zendejas recurrió en este caso a un mero “trueque instrumental”, diría yo, ya que sustituyó el atributo de caracterización: en lugar de la figura que representa el teorema de Pitágoras, pintó, en el folio de grandes dimensiones que por su blancura y tamaño atrae la atención del espectador, la del esqueleto humano pero con una guadaña. Detalle muy significativo por cuanto que más que un esqueleto para el estudio científico representa un dibujo de academia, el de la muerte, metáfora visual de la anatomía caduca que defendía el Real Tribunal del Protomedicato. Por extensión, la figura alegorizada que se embebe

¹⁴⁸ Foto: Lucero Enríquez.

en su contemplación representa el ensimismamiento en un pasado muerto que vuelve la espalda y niega lo nuevo, lo recién nacido.



Il. 5.088 Charles N. Cochin. *La Enciclopedia*. Detalle. Las Matemáticas

La última figura del grupo dedicado a las ciencias en *El almacén* es la *metáfora instrumental* que representa la Astronomía y para la cual Zendejas dio una figura cuya *acción* y *conmesuración* se parecen a las que empleó para representar la Historia. En uso de la *economía* y de la *perspectiva* efectuó varios cambios a fin de concluir el segmento inclinado ascendente de la elipsis compositiva y cerrarla, formando, además, una diagonal importante en la sección central frontal. Rotó la figura coronada de estrellas –Urania– que en Cochin da la espalda al espectador y le quitó ese atributo –propio de las representaciones novohispanas de la virgen María–. Para equilibrar el grupo en relación a sí mismo y en relación al todo, esto es, por razones de *conmesuración* –aunque no sólo por ellas– le dio importancia a la figura. La colocó de frente y la cambió de lugar: la ubicó en el extremo derecho del grupo, en un nivel ligeramente superior a las otras dos alegorías y en un plano más próximo al espectador, por lo que se aprecia ligeramente más grande. Usó un *color* azul brillante para vestirla, tono y color usados para el mundo sobre el que descansa la mano de Dios Padre y la aderezó con joyas llamativas. Colocó su mano izquierda

sobre una esfera “según el sistema de Copérnico”¹⁴⁹ y, cómo no, le pintó los ojos con la mirada dirigida hacia la Medicina, en contraste con sus vecinas, ocupadas en observar el esqueleto.



II. 5.089 Charles N. Cochin. *La Enciclopedia*. Detalle. La Astronomía
 II. 5.090 *El almacén*. Detalle. “Novedades y tradiciones: las creaciones de Natura”. Detalle. La Astronomía

La importancia que le dieron los autores a esta alegoría desde luego rebasa las razones formales antes expuestas. La astronomía, al igual que la farmacopea, fue víctima de la ortodoxia filosófica y religiosa que:

[...] representada por la escolástica, continuaba apegada a las teorías aristotélicas y afirmaba por medio de publicaciones de diversa índole – filosóficas, científicas, religiosas, jurídicas y aun históricas– su credo geocentrista del más puro corte medieval.¹⁵⁰

El desarrollo científico de esa ciencia en la Nueva España, gracias al rigor de las investigaciones y entrega al trabajo de científicos como Joaquín Velázquez de León y Antonio de León y Gama, tuvo efemérides análogas y casi sincrónicas con las de la química y la botánica, ciencias que dieron a la farmacopea su carácter científico moderno. La importancia dada a esta

¹⁴⁹ Gravelot y Cochin, *Iconología*, *op. cit.*, p. 33.

¹⁵⁰ Elías Trabulse, *Ciencia y tecnología en el Nuevo Mundo*, México, El Colegio de México coeditado con Fideicomiso Historia de las Américas: FCE, 1994, p. 115.

alegoría, como todo en *El almacén*, obedeció a una intencionalidad precisa; para lograrla, el artífice se valió de la *conmesuración, la luz y el color* .

Sección frontal izquierda

Desde el punto de vista de la unidad plástica dentro de la diversidad de argumentos que caracteriza a la sección frontal central de *El almacén*, la frontal izquierda es la contraparte de la derecha: ésta prepara el movimiento y saturación de la sección central en tanto que aquélla lo diluye, a manera de preludio y postludio. Desde el punto de vista de la vertebración del discurso, hay otras funciones, distintas también, que cumplen ambas secciones extremas en relación con la central, como lo veremos en el siguiente apartado.

Si bien podría titularse a esta sección como “Usos de natura”, haciendo explícito que se trata de un solo argumento y un solo conjunto, en mi opinión no es así. A diferencia de la frontal derecha –“Las recreadoras del tiempo”–, considero que en esta sección se representaron dos *argumentos* en sendos conjuntos.



Il. 5.091 *El almacén*. Sección frontal izquierda

- **El arte esencial**

En aras del método descriptivo que he seguido hasta ahora, empezaré por la gruesa pilastra ubicada en segundo plano, detrás de la columna toscana y de la repisa que funcionan como marco de proscenio de *El almacén*. No porque sea de mucho interés en sí sino porque la representación de elementos arquitectónicos es uno de los recursos usados por Zendejas para crear la continuidad plástica transeccional. Desde la mirada del espectador, la pilastra funciona del lado derecho como soporte de uno de los arcos de ese recinto bajo cuya cúpula ha tenido lugar un acto demiúrgico; del lado izquierdo es soporte de un vano arqueado desde el que observamos un exterior arbolado. La *conmesuración* y el uso de la *luz* crean proporciones monumentales en los elementos arquitectónicos. Por eso se percibe íntimo el conjunto de frutas dispuesto sobre el antepecho del vano: en el registro medio y en segundo plano, ambienta el espacio que preside una matrona serena y reflexiva, en vestimenta extrañamente bicolor, cuya mirada va más allá del tulipán que sostiene.

Sentada majestuosamente en el palco-balcón que ocupa, cual madre tierra y moderna Juno, dirige su mirada –más de observadora distante que de espectadora interesada– al escenario de la representación principal. A comunicarnos esa *acción* contribuye la postura mayestática pero relajada, de sabia *auctoritas*. Su semblante de perfil afilado, boca pequeña y grandes ojeras, típicos rasgos de los semblantes femeninos de Zendejas, podría constituir una *metáfora vultuosa* de su estilo.



Il. 5.092 *El almacén*. Detalle. “El arte esencial”

Esta figura, claramente distinta de las mofletudas, representa a la Agricultura, de ahí la diadema de espigas que ata a su cabeza un lazo rojo. De ahí, también, la gravedad reflexiva del semblante, puesto que en sus manos está el orden que debe imperar en el cultivo de la naturaleza vegetal ya que la agricultura es “el arte de cultivar la tierra. Este arte es el primero, el más útil, el más extendido y, quizá, el más esencial de las artes.”¹⁵¹ Parecería que todo eso lo sabe la majestuosa figura y que por eso mira con benévola displicencia la compleja representación de la palingenesis que tiene lugar frente a ella. Contribuye a esta lectura el gran vano frente al cual se recorta su figura y que “implica la mirada del interior hacia el exterior (es decir, de la cultura

¹⁵¹ Encyclopédie, ou Dictionnaire..., op. cit., vol. 1, p. 183, s.v. agriculture. La traducción es mía.

hacia la naturaleza)”.¹⁵² Si el bodegón representa el “‘aquí’ de la pintura, el paisaje, por el contrario, tiene su génesis en el ‘allí’ del cuadro.”¹⁵³ En *El almacén* no hay paisaje detallado. Sólo la lontananza que nos dice que “allá fuera” está la casi infinitud de la naturaleza. Es, en la obra, un respiro visual y conceptual alcanzado gracias a la manera en que usó Zendejas la *economía, acción, conmesuración, luz y color*, esto es, todas las partes integrales de la pintura.

Como sustitutos del cuerno de la abundancia, que también es atributo de la alegoría, el pintor poblano representó frutos de la tierra:¹⁵⁴ sandía, granada, prisco, manzana panochera, plátano, uvas, jinicuiles y un mamey dispuestos informalmente sobre el antepecho del vano. La matrona, Flora y Pomona en conjunción, preside ese pequeño e íntimo banquete y nos permite disfrutar de una discreta y elegante manera de representar lo que se llama un bodegón. Bastante bien logrado, por cierto: otra muestra de la diversidad de recursos teórico-prácticos de que disponía Zendejas.



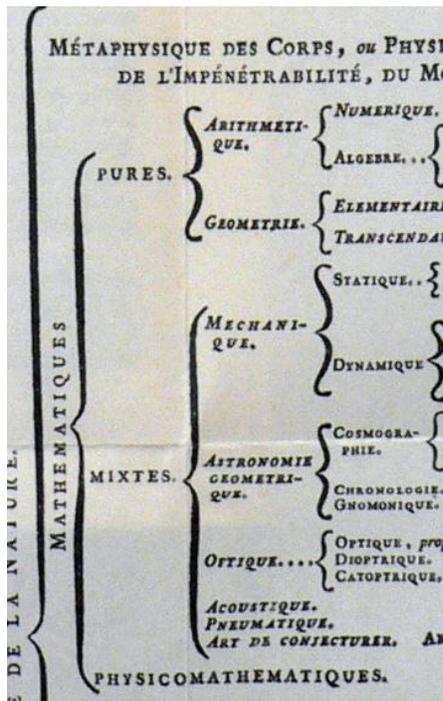
II. 5.093 *El almacén*. Detalle. “Arte Esencial”. Detalle. Bodegón

¹⁵² Stoichita, *La invención...*, *op. cit.*, p. 52.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 44.

¹⁵⁴ Abigail Aguilar me hizo la observación que los jinicuiles y mameyes se dan en el bosque tropical (selva) de la sierra norte del estado de Puebla en tanto que el prisco y la manzana “panochera” son de la región central del estado. Así mismo, me informó de las cualidades del hueso de mamey para fortalecer el cabello.

Los ilustrados del siglo XVIII dieron gran importancia a la agricultura y la redefinieron. Aquí me limito a recordarlo a fin de comprender la traducción plástica que al respecto hicieron Rodríguez Alconedo y Zendejas. En el “Sistema figurado” de la *Enciclopedia*, se clasifica a la agricultura como una ciencia de la naturaleza que al igual que la jardinería se deriva de la botánica. Como todas las ciencias, se rige por la razón y por tanto y en última instancia se vincula a la filosofía. Dice el “Discurso preliminar”: “La Filosofía, o la porción del conocimiento humano que se relaciona con la Razón, es muy extensa. Casi no hay objeto percibido por los sentidos de cuya reflexión no se haya hecho una ciencia.”¹⁵⁵



Il. 5.094 “Sistema Figurado”. Detalle. Ciencias de la naturaleza. Las matemáticas y sus ramas
 Il. 5.095 Charles N. Cochin. *La Enciclopedia*. Detalle. La Física, la Astronomía y las Matemáticas

Cochin, en la libre interpretación que hizo en su grabado del “Sistema figurado”, ideó dos grupos de ciencias naturales: el que se encuentra en un registro superior contiguo al de las bellas en el que representó a la Física, la Astronomía y las Matemáticas y un segundo grupo, en un

¹⁵⁵ “Discours préliminaire”, en *Encyclopédie, ou Dictionnaire...*, *op. cit.*, vol, I, p. XLVIII.

registro inferior, que integró con las alegorías de la Óptica, la Química, la Botánica y la Agricultura, esta última con espigas en la cabeza y un instrumento de labranza entre brazo y pierna. A la izquierda de esta alegoría y en el registro inferior, representó varios oficios: relojería,¹⁵⁶ platería, imprenta, entre otros.



Il. 5.096 “Sistema Figurado”. Detalle. Ciencias de la naturaleza. La ciencias de la física particular

Il. 5.097 Charles N. Cochin. *La Enciclopedia*. Detalle. La Óptica, la Química, la Botánica y la Agricultura.



Il. 5.98 Hubert Gravelot y Charles Nicolas Cochin. *La Agriculturas*

¹⁵⁶ “El reloj es evocación de muchas cosas en el periodo de la Ilustración; en el siglo XVIII, en México, Puebla y Guadalajara se desarrolló la construcción de relojes de arena, de sol y de medición para el trabajo científico”: Carlos Viesca, comunicación personal, 21 de junio de 2007.

En su momento, realcé lo que hicieron Rodríguez Alconedo y Zendejas con las representaciones de la química y la botánica. Lo que me interesa destacar ahora es el papel singularísimo que le dieron a la agricultura, sustrayéndola de la sección central o de cualquier grupo y haciéndola destacar como lo hicieron con la de la música. Al igual que Cochin con la figura principal de la Enciclopedia-Entendimiento-Verdad, los autores de *El almacén* le dieron a la imagen de la agricultura un carácter polisémico: Agricultura-Arte Esencial-Naturaleza.

Además de tomar en cuenta su calidad de ciencia, fruto del entendimiento, vinculada a la filosofía y de la importancia que tuvo en el mundo ilustrado del siglo XVIII como palanca de desarrollo de los pueblos, hubieron otros aspectos prioritarios para los creadores de *El almacén*. El primero fue la vinculación de esa ciencia–arte con la botánica. El segundo, el criterio compartido con los enciclopedistas de que “este arte es el primero, el más útil, el más extendido y, quizá, el más esencial de las artes.”¹⁵⁷ Hay que recordar que en el siglo XVIII, en los documentos novohispanos, la farmacopea era considerada un arte –por cuanto requería del trabajo manual–, a diferencia de la medicina, a la que se veía como ciencia que se ejercía con el intelecto. De ahí la polisemia: la Agricultura es la más importante de las artes manuales y, también, una ciencia derivada de la botánica. Pero además, hay un equívoco bien construido: si todas las artes y oficios consisten en los diferentes usos que se les da a los recurso que la naturaleza brinda al hombre, entonces agricultura puede ser sinónimo de naturaleza.

Por todo ello, los autores de *El almacén* la hicieron presidir la sección y la vincularon con el conjunto ubicado en el registro inferior que representa las artes y los oficios y con el paisaje que a través del vano se mira en lontananza. Con este empleo de la *economía* y la *conmesuración*, los autores tradujeron con recursos plásticos los conceptos enciclopédicos dándole a la alegoría de la Agricultura un lugar de honor en la obra. Por supuesto, también lo hicieron en función del metadiscurso.

¹⁵⁷ Encyclopédie, ou Dictionnaire..., op. cit., vol. 1, p. 183, s.v. agriculture. La traducción es mía.

A la diestra de tan digna y honorífica figura, un gran cortinaje adyacente de color bermellón, pintado en primer plano, drapeado en forma de caída natural, parcialmente alzado, que se pierde en lo alto, nos obliga a percibir, por si lo habíamos olvidado, que estamos frente a una escena teatral, el cuadro-teatro. Sombras y pinceladas de luz delinean el fragmento del plinto y del muro rococó moldurado sobre el que se iza el telón-cortinaje; es también monumental, con entradas y salientes a manera de repisa, friso y zoclo. Su contundente presencia deja atrás y a lo lejos a mayestática dama y abajo y en primer plano, compartiendo el espacio con nosotros, desde el proscenio, a un grupo que he denominado:

- **Un mosaico social**

Una de las características más notables de la Enciclopedia Francesa fue la reivindicación que hizo –integral, diría yo– de lo que antes de su aparición se consideraban artes mecánicas, artesanías, artes menores, etc. La rectificación fue filosófica, lógica, ética, social, histórica y económica en tanto que el punto de partida de los enciclopedistas consideró injusta, desde muchos puntos de vista, la superioridad que se había dado a las artes liberales sobre las artes mecánicas y el desprecio con que éstas habían sido tratadas, tanto por la repetición mecánica de sus procesos como por haberseles asignado a las “clases inferiores”, “menospreciando la sagacidad de espíritu, de la paciencia y de los recursos” de quienes las ejercían.¹⁵⁸ La Enciclopedia hizo el análisis histórico y filosófico de esa situación, definió y redefinió conceptos, creó categorías –conceptuales, no discriminatorias–, valoró y resaltó la inteligencia y creatividad humana empleadas en los procesos de manufactura –artesanales o industriales–, los describió al detalle, los ilustró, en fin... por algo se preció de ser una enciclopedia o diccionario razonado de ciencias, artes y oficios. En el “Sistema figurado” coloca éstos en la columna de la Memoria, de la que depende la Historia Natural; de ésta se derivan los usos de la naturaleza que dan origen a

¹⁵⁸ Encyclopédie, ou Dictionnaire..., op, cit., p. XIII y passim. La traducción es mía.

las artes –artesánías diríamos hoy–, los oficios y las manufacturas, génesis del capitalismo industrial.



Il. 5.99 “Sistema Figurado”. Detalle. Historia natural. Usos de la naturaleza: artes, oficios y manufacturas

En *El almacén*, el conjunto que representa la clasificación enciclopédica está integrado tanto por *metáforas vultuosas, morales y naturales* como por retratos.

Moral es la del individuo de piel oscura, barba espesa y recortada, nariz afilada, tocado con turbante y vestido con una especie de túnica. Interactúa con otro –también *metáfora moral*– de tez rosada, ojos azules y vestido con elegante casaca azul de cuello volteado, camisa con cuello alto y gorguera. Si es peluca la que porta entonces ésta es muy natural.



Il. 5.100 *El almacén*. Detalle. “Mosaico social”. Detalle. Rostro oriental
 Il. 5.101 *El almacén*. Detalle. “Mosaico social”. Detalle. Rostro español del norte



Il. 5.102 *El almacén*. Detalle. “Mosaico social”. Detalle. El comercio

El primero extiende frente al segundo un brocado floreado. Esta *acción* aunada a la *metáfora vultuosa* conferida a la fisonomía y a la expresión de los semblantes nos dice que representan el comercio entre dos hombres de distinta raza y cultura; la intención pudiera haber sido pintar la imagen de un español del norte y alguien del cercano Oriente en un acto de compra-venta de un paño fino, objeto suntuario reservado a miembros de las elites.¹⁵⁹ El lenguaje de las manos al estilo Zendejas complementa la percepción. Las *metáforas morales* están logradas a tal punto que pudieran tratarse de retratos que hacen las veces de *metáforas naturales*.

¹⁵⁹ Para aspectos demográficos y económicos de Puebla en el siglo XVIII, véase Liehr, *Ayuntamiento...*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 48-58.

El grupo de tres hombres que se encuentra al lado de los anteriores no sólo representa las artes mecánicas en general –por el objeto que cada uno de ellos porta como atributo distintivo del arte que practica. Al igual que el grupo de dos, va más allá al hacer visibles aspectos raciales y socioeconómicos. Para ello, Zendejas también utilizó la vestimenta y el color de la piel de cada uno de los tres hombres. En ese sentido serían *metáforas morales* si no fuera porque son retratos a los que les dio la función de *metáforas naturales*. En el capítulo 4 hablé de la calidad de cuadros de castas debidos al pincel de su maestro Magón y a la propia capacidad de Zendejas de observar y plasmar en sus telas el colorido mosaico social en el que se movía. Por ello no sorprende que estos antecedentes salieran a relucir en *El almacén* y que en lugar de un conjunto de *alegorías instrumentales* estereotipadas, a la manera de los de las mofletudas figuras representadas en el sección frontal central, haya optado por una miniatura de género, análoga a la del bodegón. Por otro lado, el espíritu de los enciclopedistas de reivindicar las artes mecánicas y las manufacturas no pudo encontrar mejor terreno ideológico que el ofrecido por un farmacéutico ilustrado, hermano de orfebre y nieto de carpintero. De la misma manera que en “El ejercicio de la profesión”, en este “Mosaico social” la realidad irrumpe saliéndose, tanto de la escena teatral como del marco del cuadro, mediante los retratos de hombres de carne y hueso.

Como representantes de las Artes, y aunque no hayan sido todas intenciones de los autores, hoy tenemos tres semblantes, tres castas, tres estados de deterioro del soporte y de la capa pictórica y tres calidades de retrato.

Del primer personaje del grupo no alcanzo a distinguir su oficio o arte. La manera en que se hizo el escorzo no permite distinguir entre el cuerpo y el paño que cubre el brazo; tampoco, la forma de los objetos ni la manera en que el hombre los sostiene. Según el esquema enciclopédico, pudiera ser la representación de un talabartero o peletero o sedero o...; dependería de si se trata de un retazo de cuero teñido o de un estuche blanco de madera o piel lo que sostiene con su mano izquierda. El oscurecimiento de la capa pictórica, el deterioro del soporte y los repintes de esta

sección son impedimento para una correcta apreciación esta figura. Sin embargo, se alcanza a ver un perfil bien caracterizado y, aunque muy oscurecido por causa del deterioro, parece haber sido la intención el que representara una casta con piel más oscura que los otros. Un mulato, por ejemplo.



Il. 5.103 *El almacén*. Detalle. “Mosaico social”. Detalle. ¿Mulato talabartero?
Il. 5.104 Anónimo. *De mulato y albina, grifo*. Detalle. Mulato¹⁶⁰

La segunda figura es un buen logrado retrato de un sujeto que muestra una copa de vidrio de Puebla como divisa de su oficio. No obstante lo tenue del colorido, se alcanza a percibir la personalidad del retratado. Pareciera tratarse de un mestizo.

¹⁶⁰ Katzew, *Casta Painting...*, op. cit., p. 152.



Il. 5.105 *El almacén*. Detalle. “Mosaico social”. Detalle. Vidriero
 Il. 5.106 Miguel Cabrera. *De mestizo y de india, coyote*. Detalle. Mestizo¹⁶¹

El último personaje, retratado en primer plano y el que mejor se conserva, es, en mi opinión, el menos logrado. Se trata de José Luis Rodríguez Alconedo, orfebre, representante en este “Mosaico” de la raza española y del arte de la platería. Es bastante evidente que fue hecho por la misma mano que pintó las alegorías mofletudas. Lo vistió al último grito de la moda,¹⁶² “a la *Werther*”, con sombrero de castor aderezado con cintillo de satín y *frac* de grueso paño con solapas volteadas contrastantes. La forma como sostiene los objetos del arte que representa denota una torpeza notable en el dibujo en perspectiva. Se trata de una bandeja de plata ornamentada con unas agarraderas en forma de cisnes y unos platos dibujados y coloreados a punto de caerse. No deja de extrañar que tratándose de un colega del pintor, Zendejas hubiese delegado la factura de este retrato a uno de sus oficiales. Quizá el hecho de que José Luis fuese un criollo de espíritu inquieto, ocupado en varios asuntos que agitaban por esas épocas a los habitantes de la capital del virreinato, hiciese difícil el que fuera a la Puebla a posar para la gran obra que su hermano había encargado. Esta es, sin embargo, una argumentación lógica pero

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 105.

¹⁶² Henry Harald Hensen, *Historia gráfica de la moda*, Barcelona, Juventud, 1959, pp. 69-81 y 138-143. Véase también <http://museodeltraje.mcu.es>, consulta efectuada el 5 de abril de 2007.

endeble. La intromisión de esta imagen en el mundo del espectador es ambigua. Por un lado, comparte nuestro espacio en tanto que se recarga sobre la columna toscana que sirve de sostén a la repisa del proscenio, pero elude mirarnos. Es algo más que un trampantojo o una bambochada. Desde la intertextualidad, se trata de una polisemia iconográfica: ni retrato ni alegoría sino “la representación de la escenificación de una alegoría”.¹⁶³

Creo necesario comentar que en el espacio pictórico donde Zendejas ubicó lo que he llamado “Un mosaico social” es donde el análisis de laboratorio detectó el único palimpsesto de toda la obra: en segundo plano, entre el que supongo talabartero y el vidriero.



Il. 5.107 *El almacén*. Detalle. “Mosaico social”. Detalle. Platero: José Ignacio Rodríguez Alconedo
 Il. 5.108 José Ignacio Rodríguez Alconedo. *Autorretrato*¹⁶⁴

¹⁶³ Véase Stoichita, *La invención...*, *op. cit.*, pp. 246-248.

¹⁶⁴ Merlo y Morales, *Estudio, devoción...*, *op. cit.*, p. 137.

Sección lateral izquierda



Il. 5.109 *El almacén*. Detalle. Sección lateral izquierda

De acuerdo con mi hipótesis, el soporte de esta sección de *El almacén* cubría la pared a la izquierda de quien ingresara al salón de estrado de la cofradía de san Nicolás Tolentino. En el apartado 1.2.4 del capítulo 1 describí las implicaciones de esa ubicación por lo que no abundo más al respecto.¹⁶⁵ Hacía, pues, ángulo recto con la sección frontal. Es la única sección unitemática de la obra donde se observa una congruencia espacio-temporal que si bien es convencional no está rota, por ejemplo, con bambochadas. A primera vista, parecería no tener nada qué ver con los discursos plásticos y conceptuales de las otras dos. Veremos en los apartados dedicados a la vertebración y el metadiscuro que no es así.

¹⁶⁵ Escribí: “[...] dadas las características de desgaste, corte horizontal de la hoja que aún existe, y ubicación de las cerraduras y chapa, el lado cuyas puertas miden hoy 2,52 podría corresponder al de una pared divisoria entre el salón que nos ocupa y una habitación de la casa, con alacena arquitectónica en la esquina, abierta hacia el salón principal pero cubierta por la puerta marcada por el número 7 (la única que mide 85 cm.), y con un claro de aproximadamente 92 cm. que estaría cubierto por uno de los módulos del mueble; sus puertas serían dos o tres de las pequeñas hojas con corte horizontal de las cuales sólo queda el par marcado con el número 8. La hoja inferior de este par es la única que presenta una cerradura por la parte posterior lo que podría ser indicio de que se trataba de una puerta de paso a la habitación contigua.”

- **Espacio de fe: la piscina probática**

El pintor se encargó de dar continuidad a esta sección, aparentemente dislocada, mediante los recursos plásticos usados en el resto de la obra: celajes y plantas en tercer plano para dar profundidad y representar lejanía; elementos arquitectónicos –columnas, pilastras, escalones, pedestales– en segundos y primeros planos para dar perspectiva y movimiento a la colocación de las imágenes; recursos escenográficos –cortinajes y repisa con ménsulas– para ubicarnos como espectadores en un teatro.



Il. 5.110 *El almacén*. Detalle. Transición y continuidad longitudinal [donde hace ángulo recto la obra]¹⁶⁶
 Il. 5.111 *El almacén*. Detalle. Transición y continuidad transversal [mismo caso]¹⁶⁷

La intención de dar continuidad longitudinal a las secciones en ángulo se observa en un exterior que se representa compartido, a lo lejos. Cielo y zona arbolada que en la “ventana de Alberti” servía de fondo a la figura alegórica de la Agricultura, en esta sección se convierten en el

¹⁶⁶ Versión tridimensional: Ricardo Alvarado.

¹⁶⁷ Idem.

entorno exterior donde se desarrolla el *argumento*. Falta el doble poste equivalente al U 2 A y U 2 B que une el ángulo contrapuesto (secciones lateral derecha y frontal derecha) y que sirve de soporte al extremo izquierdo de “El gabinete”, justo donde “da vuelta” el pedestal, el brazo y el árbol del primer plano. Como se ve, si bien las dimensiones de esa superficie pudieran considerarse muy reducidas –12.5cm– resultan nada despreciables para quien requiere dar continuidad plástica y tiene los recursos técnicos para hacerlo en un soporte que hace ángulo recto.

Esa pieza faltante de la que no queda rastro me parece fundamental para poder hacer una descripción sensata de cómo el muro rococó y el cortinaje dieron paso al hemiciclo que rodea la piscina. Ante su falta, sólo puedo hacer notar que el movimiento circular cóncavo de ese muro tiene su equivalente en el convexo de la columnata semicircular.

No está por demás hacer notar que esta sección lateral izquierda es la única en la que las ménsulas figuradas de la repisa escenográfica no cambian de dirección a la mitad de la sección. Dado que la calidad de esa representación es mucho menor en ésta –profundidad de la repisa, detalle de las molduras que rodean a las ménsulas en la parte superior y que se continúan en el fondo de la repisa en la parte posterior, juego de sombras y luces para dar volumen– me atrevo a suponer que hubo un repinte poco acertado de la repisa pintada sobre el par de puertas marcado con el número 9, fruto de una lectura equivocada en lo que al ritmo e intención direccional de las ménsulas se refiere.



II. 5.112 *El almacén*. Detalle. Repisa sección lateral derecha



II. 5.113 *El almacén*. Detalle. Repisa sección frontal central



II. 5.114 *El almacén*. Detalle. Repisa sección lateral izquierda

Como puede observarse, hay bastante diferencia en la calidad de la representación de la repisa escenográfica. La intención del pintor fue reforzar la percepción en el espectador de que se adentra al cuadro: en la medida en que la vista converge con el punto de fuga “dentro” del cuadro, la percepción del campo visual lateral percibe que las ménsulas se abren en dirección divergente, hacia “fuera” del mismo.

Una vez más, discreta y a la vez protagónica –como el ajenjo agigantado– vemos la representación de una planta medicinal en primer plano y en el registro más bajo: el llantén, de la que se obtiene una tizana para curar la diarrea. Éste y el geranio detrás de él, ambos con toques de luz “flamenquistas” a lo Diego de Borgraf, así como la esbelta columna toscana que se yergue sobre un alto y delgado pedestal nos introducen a la escena representada. La arcada inicial se transforma en una arquitrabe semicircular con doble moldura que conduce la vista a la ciudad que se mira muy lejos, en lontananza: es Jerusalén. El *argumento*, siguiendo a Palomino, es *histórico* puesto que “está ceñido a la puntualidad de la historia”¹⁶⁸ y es de historia *sagrada* en tanto que la iconografía corresponde, casi literalmente, a la descripción que hace san Juan de la piscina de Betzata. Según el evangelista:

Hay en Jerusalén, junto a la puerta Probática, una piscina, llamada en hebreo Betzata, que tiene cinco pórticos. En éstos yacía una multitud de enfermos [...] que esperaban el movimiento del agua, porque el Ángel del señor descendía de tiempo en tiempo a la piscina y agitaba el agua, y el primero que bajaba después de la agitación del agua quedaba sano de cualquier enfermedad que padeciese.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Palomino, *El museo...*, *op. cit.*, tomo I, p. 151.

¹⁶⁹ Juan, 5, 2-4, *Sagrada Biblia*, *op. cit.*, pp. 1111-1112.

Zendejas se valió de la representación *mixta*, tal y como lo hizo con “Los anfitriones”. A diferencia de éste que es un *argumento* de *historia humana* para el que usó retratos, en el de *historia sagrada* se valió de una *metáfora vultuosa* –la del enfermo– y una *metáfora moral* –la del ángel. Me parece que la variedad, lo agradable y deleitoso que caracterizan, de acuerdo con Palomino, este tipo de *argumentos mixtos*, fueron objetivos alcanzados por el pintor poblano. Los certeros toques de luz –logrados con sueltas y hábiles pinceladas blancas sobre el azul de la piscina– logran representar el movimiento que el ángel le imprime al agua. Al igual que el san Rafael de la sección frontal, aquél constituye un buen ejemplo del “estilo Zendejas”, con su dulce semblante, su enorme halo formado por una nube conspicuamente personalizada o un manto etéreo de figura caprichosa –según se prefiera– y unas alas especialmente largas y delgadas. Por lo que hace a la *metáfora vultuosa* del enfermo, está tan bien lograda que me parece posible que sea un retrato. La disparidad de tonos en la capa pictórica y los diferentes grados de desgaste de esta sección me hacen dudar si el rosado de la cantera que recubre la piscina y los escalones fue realmente el color original, aunque hubiese variado el tono. Esto lo digo porque la representación del material pétreo usado en los otros elementos arquitectónicos de *El almacén* es gris oscuro, como la cantera basáltica usada en la arquitectura civil poblana de la época virreinal que se extraía de las cercanas minas de Loreto y Guadalupe.¹⁷⁰ Representar cantera rosada querría decir, entonces, que se trataba imitar una piedra foránea. Sin embargo, la torre y la cúpula que en el tercer plano encabezan los edificios de la ciudad bíblica, así como la alta cerranía que se divisa en el horizonte, parecen un tanto extraños para ser jerosolimitanos. Pensaría uno que son más bien poblanos que asiáticos. La parihuela representada en el primer plano con una estera raída –que mucho recuerda a un petate–, da un toque de realismo a la escena: mediante el juego de luces y sombras, se figura el hueco dejado por un cuerpo que esperó 38 años a que alguien lo subiese a la piscina para poder ser aliviado. La mancha roja a un lado de la parihuela es el almagre de la

¹⁷⁰ Véase Bühler, *Puebla...*, *op. cit.*, pp. 117-120.

imprimatura que ha quedado al descubierto al perderse la capa pictórica, no sangre, como pudiera pensarse.

Esta iconografía tiene un antecedente muy importante, al menos en algunos de sus componentes. Me refiero al cuadro de grandes dimensiones del también pintor episcopal Luis Berrueco que se encuentra en el transepto de la catedral de Puebla y que representa el milagroso surgimiento del manantial curativo de san Miguel de Milagro, en la región de Puebla-Tlaxcala.



Il. 5.115 Luis Berrueco. *San Miguel del Milagro*¹⁷¹

Vemos al arcángel san Miguel, patrono de la ciudad de Puebla, con su pértiga dirigida hacia donde brotan las aguas milagrosas, gracias a la intervención divina, representada ésta por el haz luminoso que desciende en forma vertical. Sin imagen de Dios Padre, la atención se concentra el arcángel patrono y en el milagro obtenido gracias a su mediación.

La importancia dada a esta escena, creo yo, es por si hubiese alguna duda acerca de la fe católica que profesaban los autores de *El almacén*. Tanta ilustración podía confundir hasta a los

¹⁷¹ Merlo (et al), La basílica catedral..., op. cit., p. 267

espíritus mejor intencionados, no digamos a los reales enemigos que tenía José Ignacio en el Real Tribunal del Protomedicato. Esta sección es una ferviente declaración de fe en revelaciones, actos milagrosos, manifestaciones divinas, en fin, en todo aquello que negaba el deísmo ilustrado.

Hay, además, otra intencionalidad discursiva que veremos en el metadiscurso que permite comprender el porqué del uso de la iconografía bíblica a la luz del antecedente poblano de la obra de Berrueco.

El enfermo, en languidez enfermiza y sin esperanza, es un protagonista social, el último objeto de los desvelos de cofrades y boticarios, aquél que da sentido a su quehacer. Postrado, llagado, es la imagen del pueblo desvalido, que vive de caridad en espera de la buena voluntad que le permita sobrevivir. Y las aguas que le rodean deben ser agitadas porque, milagro aparte, las aguas sulfurosas y las que hoy sabemos tienen componentes radioactivos requieren la acción del oxígeno para liberar las sustancias químicas curativas. Eso lo sabían los boticarios novohispanos de finales del siglo XVIII, hijos científicos de Lavoisier, reformulador de la química y desarrollador de la teoría de la combustión y de las propiedades del oxígeno.¹⁷²

5.4 Estrategias visuales

Zendejas tenía la habilidad desarrollada para pintar artefactos dentro de la tradición iconográfica y plástica católica, postridentina, contrarreformista y poblana. Sin embargo, el reto que le planteó Rodríguez Alconedo fue mayúsculo por cuanto los recursos ideológicos y visuales se los proporcionó él y provenían de una tradición distinta a la que pertenecía el pintor. La mayoría eran propios de la *Enciclopedia Francesa*¹⁷³ y emanados de un quehacer laico. Para la representación de su discurso, el ideólogo le proporcionó al pintor tres principios organizadores de carácter conceptual: el grabado de Charles Nicolas Cochin, *La Enciclopedia*, el “Sistema figurado de los conocimientos humanos” de la misma *Enciclopedia* y la estructura retórica de un

¹⁷² Thomas S. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, Carlos Solís Ramos (trad.), México, FCE, (Breviarios, núm. 213), 2006, pp. 132-136.

¹⁷³ Encyclopédie, ou Dictionnaire..., op. cit., vol. 11, frontispicio.

discurso según los cánones de la oratoria. Hemos visto lo que concierne al primero. Pasaré ahora al esquema que los enciclopedistas idearon para resumir, en forma visual, su sistema de pensamiento.

5.4.1 Vertebración “enciclopédica”

En la forma llana y directa que con toda intención emplearon los editores de la *Enciclopedia*, introducen el “Sistema figurado” con una “explicación detallada” de la que cito un fragmento:

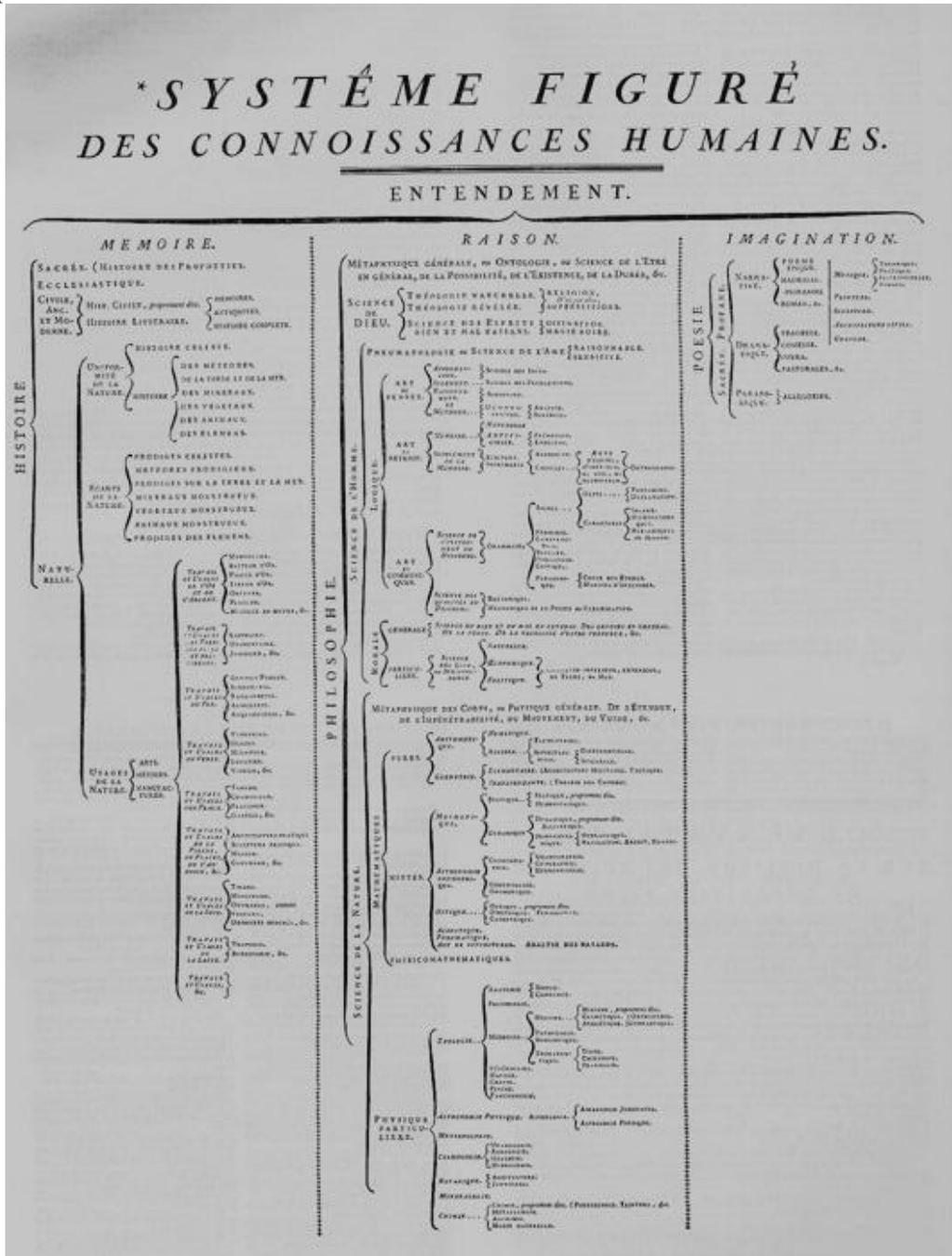
Los seres físicos actúan sobre los sentidos. Las impresiones de esos seres excitan las percepciones del entendimiento. El entendimiento se ocupa de las percepciones de tres maneras, de acuerdo con las tres facultades principales: la Memoria, la Razón y la Imaginación. De la enumeración pura y simple de esas percepciones se ocupa la Memoria; la Razón las examina, compara y asimila; es en la Imaginación donde se complace en imitarlas y contrahacerlas. De donde resulta una distribución general del Conocimiento humano, que parece bastante bien fundada, en Historia, que se relaciona a la Memoria; en Filosofía, que emana de la Razón; y en Poesía, que nace de la Imaginación.¹⁷⁴

En consecuencia, en el gran cuadro sinóptico que comprende todas las formas del conocimiento humano según lo concibieron los enciclopedistas, observamos tres columnas, una para cada modalidad de entendimiento. La columna de la izquierda es para la Memoria, origen de la Historia, sea ésta Sagrada, Eclesiástica, Civil o Natural. En la columna central vemos que en la Razón encuentra su origen la Filosofía y la división de ésta en Metafísica General, Ciencia de Dios, Ciencia del Hombre y Ciencia de la Naturaleza. Y en la columna de la derecha observamos que la Imaginación da lugar a la Poesía, tanto sacra como profana en sus diversas formas, entre

¹⁷⁴ “Discours préliminaire”, en *Encyclopédie, ou Dictionnaire...*, op. cit., p. XLVII. La traducción es mía.

ellas la parabólica-alegórica y la narrativa, sea musical, pictórica, escultórica, arquitectónica o grabada.

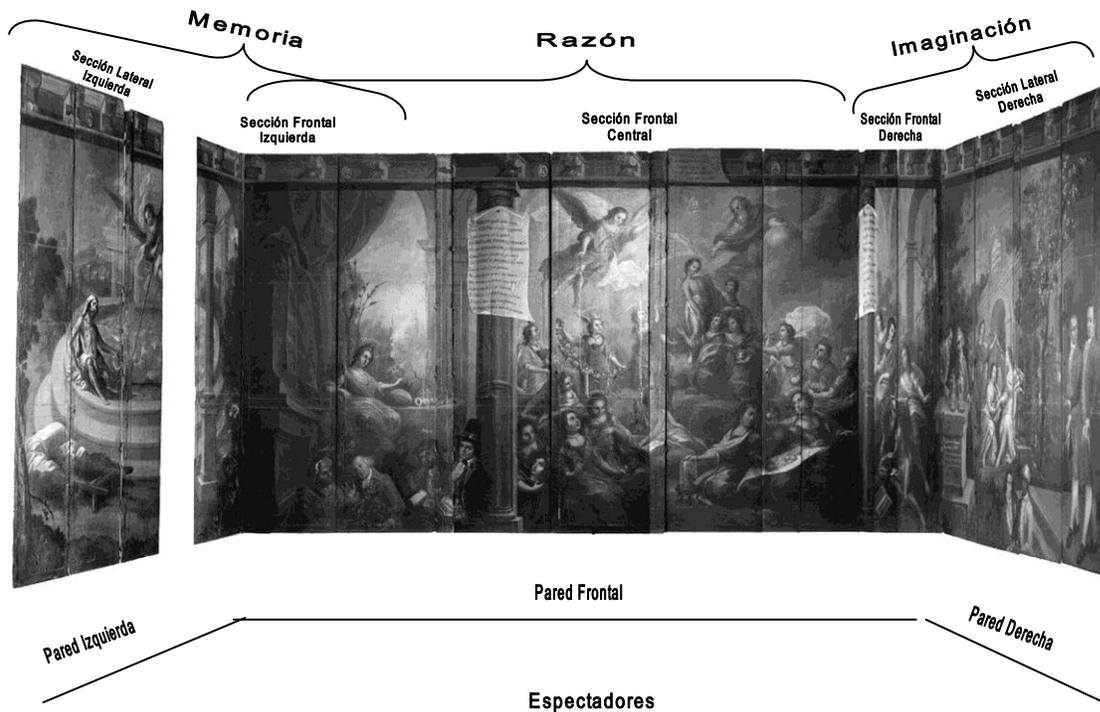
II. 5.116 *Système Figuré des Connoissances Humaines* Esquema del conocimiento humano según los enciclopedistas



Para mí, fue este esquema el que dio lugar a la organización de *El almacén* en tres grandes secciones, cada una dedicada a una forma de conocimiento. Si bien la obra debía cubrir tres muros del salón de estrado –según la hipótesis que he sustentado en el capítulo 2–, el pintor no le

dio a cada columna del “Sistema” una sección ni destinó cada sección a un sólo muro. De manera por demás ingeniosa y hábil, traslapó las secciones conceptuales sobre los muros e invirtió el orden de lectura.¹⁷⁵ Esto fue resultado tanto de organizar la representación de conceptos de acuerdo con la categorización “enciclopédica” que de ellos hizo el ideólogo como por las dimensiones y características de las superficies a pintar. De tal suerte, empezó con la Imaginación cuyas representaciones abarcan parte de la sección lateral derecha y la frontal derecha de la obra; cubriría –según mi hipótesis– la pared a la diestra del espectador que ingresara al salón, “prolongándose y dando la vuelta” al extremo derecho del muro frontal. Continuó con la columna de la Razón: la representó en la sección frontal central del artefacto mediante los conceptos alegorizados propios de esa facultad del entendimiento; la porción revestiría la parte análoga del muro. La representación de la columna de la Memoria la inició en el extremo frontal izquierdo, tanto de la obra como de la construcción arquitectónica, “le daría la vuelta” y la concluiría en la pared a la izquierda del espectador. Gracias a la polisemia que dieron los autores de *El almacén* a la figura de la Agricultura, en ésta se traslaparon la Razón y la Memoria.

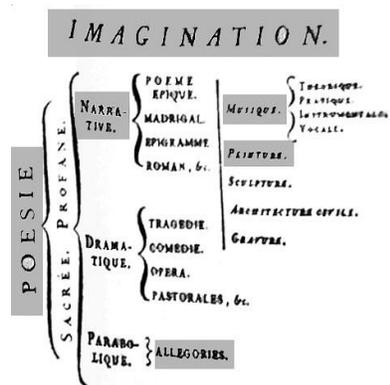
¹⁷⁵ De acuerdo con la hipótesis que elaboré en el capítulo 1, de los tres muros susceptibles de respaldar la alacena sobre la que se pintó *El almacén* el segundo en dimensiones era el que el visitante tendría a su derecha al entrar al salón de estrado. Para la multiplicidad de asuntos que debía representar, es claro que el pintor eligiese, de los dos laterales, el muro más grande. En el apartado 1.2.4 señalé que el espacio rectangular formado por la obra mide en su parte más larga 6,36 metros, 2,52 el lado adyacente izquierdo y 3,21 el derecho. De ahí que invirtiese el orden de lectura y empezara por el lado derecho. Por si había duda, numero las puertas.



II. 5.117 *El almacén*. Vista general con esquema y proyección de muros¹⁷⁶

Según mi interpretación, pues, a la columna de la Imaginación del esquema enciclopédico corresponden los conjuntos que he denominado “Espacio de emblemas”, “El gabinete” y “Las recreadoras del tiempo” representados en dos pares de puertas –los numerados por el pintor con los dígitos 2 y 3–. Insisto en que se trata de una parte de la sección lateral derecha porque las representaciones que he denominado “Los anfitriones” y “El ejercicio de la profesión”, pintadas sobre el par de puertas marcado con el número 1, son fruto del tercer principio vertebrador que trataré en el siguiente apartado: el retórico.

¹⁷⁶ Versión tridimensional: Ricardo Alvarado.



II. 5.118 La imaginación. Fragmento del esquema enciclopédico y sección lateral derecha de *El almacén*

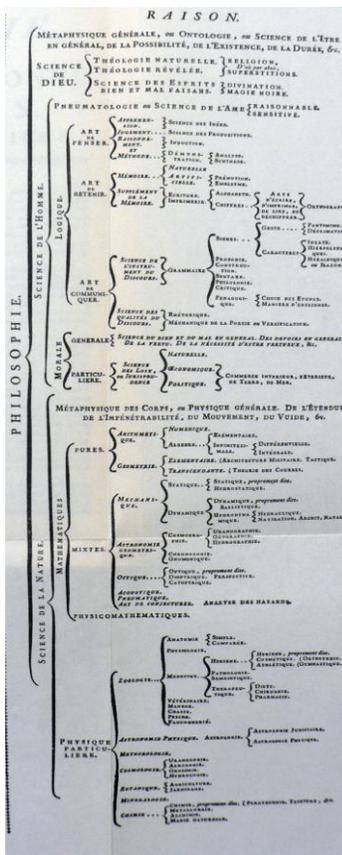
Para los enciclopedistas, gracias a la Imaginación nos formamos ideas de seres semejantes a aquéllos que podemos percibir en forma directa por medio de los sentidos: “Aquello que se llama imitación de la naturaleza, tan conocida y recomendada por los antiguos.”¹⁷⁷ ¿Qué puede traducir mejor ese concepto que representar el exterior de un jardín botánico que aún no existe pero que se intenta crear, a imagen de otros existentes? En la sección lateral derecha, los escalones del primer plano, la estructura arquitectónica del segundo plano, los árboles que enmarcan el arco del emblema y este mismo son la representación de un sueño a futuro: el jardín botánico que Rodríguez Alconedo y Antonio de la Cal y Bracho tenían la intención de crear en Puebla.

Del fragmento del esquema dedicado a la Imaginación, casi podría interpretarse que la Poesía y la Imaginación eran sinónimos para los enciclopedistas. No sorprende que con los nuevos criterios se incluyera en esta columna a las bellas artes: pintar con sonidos y palabras, hacer poesía con colores, son, entre otras, ideas recurrentes en el “Discurso preliminar”. En este esquema, vemos que se considera como una forma de poesía profana a la parábola y, derivada de

¹⁷⁷ “C’est ce qu’on appelle l’imitation de la Nature, si connue & si recommandée par les Anciens.”: *Encyclopédie, ou Dictionnaire...*, op. cit., vol. 1, p. XI. La traducción es mía.

ella, a la alegoría. Es claro que la representación “Espacio de emblemas” responde a dos formas de poesía: textual y visual, *res picta* y *res significans* y responde al mismo principio de la parábola: comunicar mediante un discurso metafórico una lección moralizante.

Por lo que hace a “El gabinete”, es una lección de botánica imaginada, alegorizada a partir de la realidad, no un retrato de la misma, como el que dibujó Boissieu y que hice notar en su momento. Lo propio sucede con la imitación que hizo Zendejas de los instrumentos musicales griegos y ponerlos en manos de dos alegorías contemporizadas en “Las recreadoras del tiempo”. Nada más que esta sección frontal derecha, en particular, cumple una función muy importante en la vertebración retórica y en el metadiscurso, más aún que la de formar parte del espacio dedicado a la Imaginación.



Il. 5.119 La razón. Fragmento del esquema enciclopédico y sección frontal central de *El almacén*

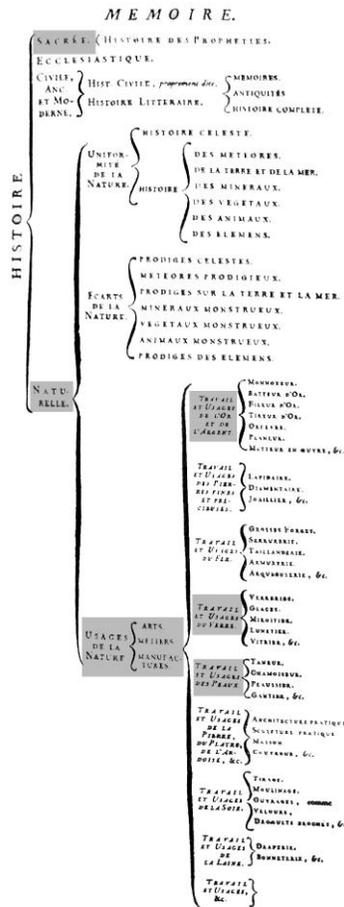
La sección frontal central, construida sobre dos pares de puertas, corresponde a la columna de la Razón, representada por los conjuntos que he denominado “Los peldaños del ascenso”, “La consigna se introduce”, “Espacio de héroes”, “Los poderes celestiales”, “El mensaje estratégico”, “Las nobles recreadoras del espacio”, “Novedades y tradiciones: las creaciones de natura”, “La gran enemiga” y, en su polisemia, “El arte esencial” .

En el discurso iconográfico de carácter axiológico¹⁷⁸ la asignación espacial en términos de los niveles superior, medio e inferior no es fortuita; *El almacén* y el “Sistema figurado” no son la excepción. En el “Sistema figurado”, encontramos en la columna central dedicada a la Razón la división filosófica de las ciencias en Metafísica General, Ciencia de Dios, Ciencia del Hombre y Ciencia de la Naturaleza, esto es, lo divino en la parte superior, lo humano en medio y lo físico en la parte inferior. En *El almacén*, las representaciones de Dios Padre, creador, su coadyuvante, el arcángel san Rafael, patrono de los boticarios, y el ángel que agita las aguas con una pértiga en la última sección de la obra, son imágenes de la iconografía católica y las tres únicas figuras ubicadas en el espacio superior de la misma. En el nivel medio del “Sistema figurado”, en la columna dedicada a la Razón se encuentran las ciencias del hombre. Me interesa destacar, dentro de las ciencias del hombre, las artes lógicas del pensar, recordar y comunicar y dentro de esta última la retórica y el discurso. Aunque no hay mención específica de la prudencia, sí se incluyen, también como ciencias del hombre, las ciencias morales del bien, del mal, de los deberes y de las virtudes. En *El almacén*, el Arte, la Aplicación, el Discurso, la Experiencia y el Examen también se encuentran en el registro medio. En ambas obras las ciencias se encuentran en el nivel inferior. Las excepciones son, en *El almacén*, las ubicaciones de la Medicina –en el lugar más cercano a Dios– la Química, la Botánica y la Filosofía. Pero esto es en función del metadiscurso, como veremos.

¹⁷⁸ Geoltrain y Schmidt, "Para una historia...", en *Historia de las...*, op. cit., p. 136.

Las artes, según los intereses ideológicos de cada obra, se encuentran en distintas columnas y localizaciones. Las hemos visto en ambas como frutos de la Imaginación y en *El almacén*, además, las artes visuales también aparecen dentro de la parte correspondiente a la Razón, al lado de las ciencias y en forma similar a como interpretó Cochin el pensamiento enciclopédico.

El traslape sección plástica-columna enciclopédica se hace en los conjuntos que he llamado “El arte esencial” y “Un mosaico social” representados en el par de puertas marcado con el número 6. Por cuestiones ideológicas, como lo señalé en su momento, los autores de *El almacén* modificaron la importancia y jerarquía de la figura de la Agricultura y le dieron una polisemia que se refleja en ese traslape: el arte-ciencia más importante de todos, axioma del siglo XVIII. Se observa que está incluida en el “Sistema figurado” en la columna de la Razón como ciencia derivada de la botánica pero las representaciones de las artes y oficios, como usos de la naturaleza pertenecientes a la historia natural, están en el “Sistema figurado” en la columna de la Memoria. Eso nos da nuevas luces sobre la polisemia de la figura: además de ser ciencia-arte, por sinonimia representa a la naturaleza y, como tal, de los usos de ella dependen todas las artes y oficios. De la intención de dar a la Agricultura esa preeminencia se pasó a la polisemia y de ahí al traslape estructural. Éste también obedece a la vertebración retórica.



II. 5. 120 Traslape sección plástica-columna enciclopédica. Fragmentos del esquema enciclopédico y sección frontal izquierda de *El almacén*

La columna de la izquierda del “Sistema figurado” está dedicada a la Memoria y los diferentes tipos de Historia: la Historia Sagrada, la Historia Eclesiástica, la Historia Civil y la Historia Natural. A un pasaje de historia sagrada dedicó Zendejas toda la sección lateral izquierda de *El almacén*: el conjunto representado en los pares de puertas 7, 8 y 9 que he denominado “Espacio de fe: la piscina probática”.



II. 5.121 La Memoria. Fragmento del esquema enciclopédico y sección lateral izquierda de *El almacén*

5.4.2 Vertebración retórica

Si bien se podría escribir una tesis completa sobre la retórica de y en *El almacén*, en este apartado señalaré lo más relevante en función de la vertebración formal de la obra y que explica los conjuntos y traslapes que desde el punto de vista de la vertebración enciclopédica no tienen clara justificación.¹⁷⁹

Rodríguez Alconedo sabía muy bien qué iba a tratar en la obra que le encargaría a Zendejas. Desde luego sería una obra grande y compleja, reveladora de lo que él era y del momento que le tocaba vivir: un farmacéutico poblano ilustrado, administrador de una cofradía y

¹⁷⁹ Para este apartado me he basado en Romera, *Manual de retórica ...*, *op. cit.*

de una botica importantes, acosado, como todos sus colegas poblanos, por el Real Tribunal del Protomedicato. Lo que iba a exponer, de acuerdo con Aristóteles, era un argumento de autoridad.

La *inventio* o *heuresis* –invención del discurso pictórico– estaría a cargo de Zendejas; los *argumentos* que le iba a proporcionar el ideólogo, diría Palomino, serían de personas y cosas, según la clasificación de Quintiliano. Personas: los farmacéutico poblanos, su educación, su profesión, las circunstancias que los afectaban –pasadas, presentes, futuras–. Cosas: la farmacopea –qué era, cómo se aprendía, en qué consistía–; la curación –las distintas formas de curación, antiguas, modernas, milagrosas.

Las motivaciones de Rodríguez Alconedo eran varias: no sólo exponer sus puntos de vista para propiciar la deliberación y la reflexión en quienes verían la obra; también alimentar los sentimientos de pertenencia y cohesión para remediar injusticias. Por ello, el género discursivo sería deliberativo (razonamientos sobre valores de utilidad e inutilidad dirigidos a un público informado que toma decisiones a futuro), epidíctico (razonamientos sobre valores y anti-valores éticos y estéticos dirigidos a un público que no tiene capacidad de influir sobre los hechos) y judicial (razonamientos sobre la justicia y la injusticia buscando defender o acusar ante un público especializado que puede incidir en la realidad judicial). De ahí las dimensiones de *El almacén* y su complejidad.

Para la *dispositio*, esto es, para el orden de exposición de los argumentos, los autores se basaron en dos principios. El primero fue el esquema enciclopédico que, en este caso, equivale a un *ordo artificialis*: una organización del discurso derivado de la materia del interés de los autores. El segundo fue el *ordo naturalis* u ordenamiento propio de la retórica que divide el discurso en las cuatro partes que a continuación detallo.

1. El *exordium* o exordio, donde se captura el interés del público y por lo mismo llamado *captatio benevolentiae*. Esa importante función discursiva está a cargo de “Los anfitriones” en *El almacén*. Uno con su mirada, el otro con su gesto argumentativo,

son ellos los que nos invitan a recorrer los varios espacios donde se desarrollará el discurso pictórico. Al ser retratos de personajes vivos, nada menos que los dos mayordomos de la cofradía de san Nicolás Tolentino, estar representados en primer plano y elegantemente ataviados, despiertan interés y dan autoridad a su invitación. Nada mejor para un exordio exitoso.

2. La *narratio* o exposición de los temas a tratar. Según enumeré en la *heuresis* –temas para la invención del discurso pictórico– eran: los farmacéuticos poblanos y las circunstancias en el ejercicio de la profesión, la curación y la farmacopea–. Está integrada por el “Espacio de emblemas”, “El gabinete”, “El ejercicio de la profesión” y “Las recreadoras del tiempo”. Estos conjuntos son, a su vez, figuras retóricas.

- El “Espacio de emblemas” es una alegoría que de hecho resume los argumentos de la *narratio*. Representa el principio ético y razón de ser de la curación –la salud– y cómo ejercerla: mediante el conocimiento de la naturaleza humana, animal, vegetal, mineral y el dominio de los procedimientos para usarla y transformarla, esto es, el arte. Por ello, como lo señalé en la descripción, la luz va dirigida a incidir en el lema sobre el arco.
- “El gabinete” es una sinécdoque por antonomasia (*pars pro totu*: designar un todo con el nombre de una de sus partes) ya que representa a la botánica, uno de los estudios indispensables en la farmacopea, a más de ser la ciencia que distinguía a los farmacéuticos del resto de profesiones relacionadas con la salud. De ahí la importancia dada al pedestal que hace las veces de mesa de laboratorio.
- “El ejercicio de la profesión” es una metonimia (*pars pro parte*: designar una cosa con el nombre de otra tomando el efecto por la causa o viceversa, el signo por la cosa significada, etc.) del principal problema para los boticarios en

relación con el Real Tribunal del Protomedicato: la elaboración de medicamentos y su despacho bajo prescripción médica. El problema, de enorme actualidad en el momento en que se pinta *El almacén*, se presenta al espectador en forma contundente y de interlocución ineludible. Esa es la función de los dos retratos, nada menos que el del ideólogo y el de un cofrade, en forma de intrusas bambochadas.

- “Las recreadoras del tiempo” es una metáfora paradigmática: representa al método griego de curación que usaba la música como elemento terapéutico. Es también una “autoproyección contextual” en cuanto que se trata de “la representación del autor inserta en el seno de la obra de la que se declara, de una u otra forma, creador.”¹⁸⁰

Se comprende ahora el porqué del aparente exceso temático y dislocamiento espacio-temporal en estas secciones de *El almacén*. Pueden resultar todo menos aburridas: evitar la monotonía es uno de los objetivos que se busca alcanzar en la *narratio*.

3. La *confirmatio* o valoración de los argumentos, la parte del discurso donde se aducen las pruebas que confirman la propia postura, está contenida en la sección frontal central de *El almacén*. Por ello está enmarcada y teatralizada. Los argumentos lógicos que expone Rodríguez Alconedo a través del pincel de Zendejas son los siguientes:

- la farmacopea es un arte y una ciencia modernos: “Espacio de héroes”, “Nobles recreadoras del espacio”, “Novedades y tradiciones: las creaciones de natura”;
- requiere aplicación en el estudio de la botánica y de la química: “Los peldaños del ascenso”;

¹⁸⁰ Stoichita, *La invención...*, *op. cit.*, p. 195.

- además de los conocimientos teóricos que proporciona el estudio de estas nuevas ciencias es necesaria la experiencia: “El mensaje estratégico”;
 - sólo así puede realizarse el examen que acredita que se es un farmacéutico y no un charlatán: “La gran enemiga”.
4. La *refutatio*, donde se presenta un postulado que contradice, en apariencia, la argumentación lógica, es la función que desempeñan en la obra “El arte esencial” y “Un mosaico social”: en la *confirmatio* se elogia sobre manera a la farmacopea pero se olvida que el arte principal es otro, la Agricultura. La polisemia de esta figura la convierte también en sinónimo de naturaleza, de una Venus generadora, de la que dependen todas las artes, incluyendo la farmacopea, ya que éstas y los oficios usan de los productos que proporciona. De ella viven todos, sin importar raza o posición social.
5. La *peroratio* o epílogo, donde se concluye el discurso y se dispone al auditorio para el fin previsto, donde se suscitan sus afectos para lograr su participación, está manifestada en “Espacio de fe: la piscina probática”: más allá de las formas antiguas y modernas de curar, ha existido y existirá la curación milagrosa.

5.5 La intención o los metadiscursos

He llegado al final de esta tesis. A lo largo de cinco capítulos he hilado y tejido una línea que, me doy cuenta, debe terminar en círculo: la hipótesis del principio debe corresponderse con la lectura final de *El almacén*, esto es, con el metadiscurso. Éste fue, por paradójico que parezca, el que me llevó a la hipótesis. Se trata, pues, de una tesis capicúa para mi propia sorpresa.

5.5.1 El mensaje público

Un primer metadiscurso habla de dos posiciones científicas enfrentadas a lo largo del siglo XVIII y de la defensa de una de ellas, apasionada pero muy racional. La una, representada y resumida por un emblema con un mote en latín igual al que llevaban grabadas las medallas de los miembros de la Real Academia de Medicina, alude a la profesión médica tal y como se enseñaba en la Real y Pontificia Universidad y como se practicaba en el Protomedicato de la Nueva España. Esta medicina era conservadora, se fundaba en la escolástica y era enemiga de la anatomía, de las nuevas ciencias y de todo precepto que no se hubiese heredado de Hipócrates, Galeno o Aristóteles. Es la medicina que Flores llama metafísica. Se la representó en la figura de un emblema, elemento iconográfico de gran tradición entre los letrados. Esa medicina era la que practicaban los miembros del Real Tribunal del Protomedicato. En el ejercicio de su profesión, sin embargo, éstos atentaban contra la ética y negaban su lema o principio rector puesto que estaban más ocupados en defender sus privilegios que en honrar sus principios.

La otra postura científica era la moderna, la ilustrada, la que se sustentaba en el empirismo, en la práctica, en la observación, en la percepción de los sentidos, en el cuestionamiento y análisis de todo lo que es el hombre y todo lo que lo rodea. De acuerdo con los documentos disponibles, esa era la postura de José Ignacio Rodríguez Alconedo y de algunos más de los farmacéuticos poblanos.

Dentro de esa posición científica, la farmacopea había elevado su *status* académico y profesional, hecho que en forma contumaz se encargó de negar o menospreciar el Real Tribunal del Protomedicato. Recordemos el cambio de atributo que hicieron los autores de *El almacén* de la alegoría de la Geometría por el de la Anatomía, conservando su *acción y economía*: da la espalda a la figura principal, de hecho la ignora, y además distrae a otras figuras del objeto que todas veneran, la Medicina-Farmacopea. Así, en *El almacén*, esa medicina quedó relegada a un

lugar secundario, sin mayor relevancia. La alegoría de la Anatomía, ese dibujo académico del esqueleto con guadaña, de hecho representa la Medicina facultativa, la odiada y temida, la vetusta y ya superada por los nuevos conocimientos aportados por la cirugía y la fisiología. Es una representación a modo de *memento mori*.

Se entiende así la defensa apasionada con carácter de reivindicación que de esa nueva ciencia se hace en *El almacén*. Es el texto de la filacteria que despliega el ángel patrono el que resume la esencia del enfrentamiento y emite sentencia para ambos bandos.¹⁸¹ Guerra de textos que representa una postura ética: el texto del emblema es deshonrado por los médicos en tanto que el de la filacteria es enaltecido por los boticarios.

Mencioné que en el discurso iconográfico de carácter axiológico la asignación espacial en términos de los niveles superior, medio e inferior, no es fortuita. Si Dios y los ángeles están en el nivel superior, los hombres de carne y hueso están en el inferior. Y en el nivel medio, entre lo divino y lo humano, las virtudes, ciencias y artes, representadas en un círculo un tanto ovalado, donde también actúan la jerarquía y la direccionalidad, además de la luminosidad y la nitidez.¹⁸² Por ello destaca, en el sitio más elevado de la sección principal de *El almacén*, en el lugar más cercano a Dios, la figura identificada como la Medicina que nace como algo nuevo, púber, ni hombre ni mujer, ubicado entre Dios y los mortales, como el Hijo del Padre. Pero... ¿es la Medicina? ¿O es la innumerable, la omnipresente en ausencia, porque sin estar, está en todo *El almacén*, esto es, la Farmacia?

La Farmacia, señor excelentísimo, es delicada. Al médico no le toca conocer los simples o compuestos aunque deba saber sus virtudes.¹⁸³

¹⁸¹ Véase “Los poderes celestiales”: “El Altísimo crió los medicamentos en la tierra, y el varón prudente no debe aborrecer la Medicina, así para la curación de las dolencias, como para el alivio en las enfermedades.”

¹⁸² Baxandall, *Modelos...*, *op. cit.*, pp. 98-110.

¹⁸³ AGN, Protomedicato, vol. 4, exp. 6, fs. 200f-200v, 26 de octubre de 1805.

Tan delicada como una figura púber y, como ciencia independiente, poseedora de una cualidad de recién creada, de recién nacida, que no compartía con la medicina. Hemos visto cómo en España, apenas en 1780, se había liberado del yugo de sumisión a la que académica y jurisdiccionalmente la había condenado la medicina. También he mencionado cómo y porque la identificación explícita de la figura central como la Medicina se pone en duda por el contexto iconográfico en que está inserta. La reglamentación y el estudio de la botánica¹⁸⁴ había sido el detonador de los cambios recién habidos para academizar y profesionalizar el antiguo arte de la farmacopea. La importancia iconográfica que en *El almacén* se da a la que llamé ciencia moderna es prueba fehaciente de que en última instancia esta obra es una gran alegoría, una apología si se quiere, de la farmacopea y no de la medicina.

Además del reconocimiento a su catolicidad, explicitado en los “Poderes celestiales” que crean y protegen a la Medicina-Farmacopea, Rodríguez Alconedo y sus colegas estaban convencidos de que el ser científico y moderno no impedía tener fe y reconocer que podía haber curaciones más allá de la ciencia, milagros divinos hechos a través de los intermediarios del Dios creador. Aun cuando las aguas de la piscina de Betzata fueran curativas gracias a algún componente químico que requería ser agitado para su efectividad, lo cierto es que no se podía negar la mano divina en esa clase de milagros. Como otros referidos en los evangelios. De hecho, en el pasaje de san Juan, es Jesús el que sana al enfermo sin necesidad de que éste se sumerja en las aguas curativas. De aquí que atribuya yo a esta iconografía una polisemia, como lo veremos en el siguiente apartado.

Este primer metadiscurso podía ser leído y comprendido en forma pública, es decir, por todo aquel que ingresara al salón de estrado de la cofradía. Me refiero, desde luego, no al gran

¹⁸⁴ El nuevo estudio de la farmacopea se organizó a partir de 1788 en la Nueva España, a raíz de la obligatoriedad de estudiar botánica y de la exigencia de contar con la certificación del catedrático de botánica del Jardín Botánico de la ciudad de México: Huerta, *Los boticarios...*, *op. cit.*, pp. 42-47.

público de la calle sino a las personas que usualmente podían concurrir a ese lugar: autoridades de la ciudad, de la iglesia, del convento, rectores de la cofradía, algunos boticarios, proveedores, cobradores...

5.5.2 El mensaje privado:¹⁸⁵ estrategia política

El segundo metadiscurso era de carácter privado, esto es, para ser leído en el mismo sitio público pero comprendido por un reducido grupo de personas enteradas de los problemas profesionales, éticos y jurídicos que enfrentaban en esos momentos los boticarios de Puebla. La denominación que doy de “privado” de ninguna manera excluye el gran potencial político del metadiscurso que hace de *El almacén* un artefacto ideológico. No son muchos los individuos capaces de detectar y leer ese tipo de discursos pero, casi siempre, son aquéllos que detentan el poder y que por lo mismo son muy sensibles a cualquier indicio que pueda constituir una amenaza para su ejercicio. Tan fue así en el caso de Rodríguez Alconedo que le mereció persecución con saña, dos veces cárcel y exilio.

Hemos visto que desde 1797¹⁸⁶ se presagiaba una situación de rompimiento entre ellos y el Real Tribunal del Protomedicato. A esa situación se le podría aplicar lo que menciona Campbell refiriéndose a Toynbee¹⁸⁷ respecto de los cismas en un cuerpo social: el cisma que en los hechos se dio entre ambas instituciones hubiese necesitado resolverse mediante el nacimiento

¹⁸⁵ En relación con la terminología que uso para el discurso público, privado e íntimo, copio un párrafo del capítulo 2: “Suele haber en estas pinturas murales al menos dos niveles de significado. Uno, aparentemente de fácil desciframiento, “representacional”, dirigido a los receptores para quienes supuesta y explícitamente se ha diseñado la obra, o sea, a quienes se pretende educar, adoctrinar o convencer; el otro, verdaderamente un discurso cifrado, “simbólico”, dirigido a un muy reducido grupo de receptores, conocedores de la hermenéutica de su contenido, pares del autor y con quienes éste establece una comunicación “íntima” en un contexto “público”. Para este párrafo me basé en Gombrich, *Imágenes simbólicas...*, *op. cit.*, pp. 2-3 que habla de significado *representacional*, de *ilustración* de un mito y de *símbolo*, y en González Mello, “Diego Rivera...”, en *Hacia otra...*, *op. cit.*, tomo III, pp. 39-64, pp. 54-55.

¹⁸⁶ Año en que como lo he mencionado, se le había concedido a los farmacéuticos de Querétaro que las visitas de inspección a las boticas fueran realizadas por la autoridad regional y no por los enviados del Protomedicato, uno de los asuntos del litigio entre los farmacéuticos poblanos y el Real Tribunal de la ciudad de México: Huerta, *Los boticarios...*, *op. cit.*, p. 206.

¹⁸⁷ Arnold J Toynbee, *A Study o History*, Oxford University Press, 1934, vol. VI, pp. 169-175, citado por Campbell, *El héroe de...*, *op. cit.*, p. 23.

de algo nuevo, en este caso, una facultad y una audiencia para el estudio y arbitraje de todo lo relacionado con la farmacopea, independiente de la medicina y, además, con jurisdicción regional. Si hubiesen integrado un colectivo científico, habrían llegado a coincidir en un nuevo paradigma: “logros científicos universalmente aceptados que durante algún tiempo suministran modelos de problemas y soluciones a una comunidad de profesionales.”¹⁸⁸ Pero no eran una comunidad científica; se trataba de profesionales de las ciencias de la salud integrados en grupos antagónicos. Me parece que si nos referimos a paradigmas, el de los boticarios y cofrades poblanos era más un paradigma político que científico. Estaban conscientes de las dificultades y obstáculos que enfrentarían en su lucha por la autonomía. De ahí que se prepararan con inteligencia y antelación, congraciándose primero con las autoridades locales, civiles y religiosas, al presentarles planes y proyectos mediante los cuales se beneficiaba, no sólo a los cofrades, sino a los habitantes de Puebla. El desarrollo de dichos planes requería de la reorganización y fortalecimiento de la Cofradía de San Nicolás Tolentino. La lucha por su separación del Protomedicato vendría después.

Si aceptamos como válidos los conceptos de Adorno en relación con la vida y veracidad de una obra de arte, en *El almacén* estarían representadas algunas imágenes que nos hablarían de las virtudes estratégicas que los farmacéuticos y cofrades poblanos requerirían en la batalla jurídica y política por venir. Dice Adorno que las obras de arte son “vivas por su lenguaje y de una manera que no poseen ni los objetos naturales ni los sujetos que las hicieron [...] no mienten ni disimulan la literalidad de cuanto habla desde ellas.”¹⁸⁹

Sólo con Filosofía, esto es, con sabiduría y conocimiento se podía descubrir la suplantación iconográfica y representativa de la Farmacopea por la Medicina, además de todos los discursos y metadiscursos de la obra. Con Filosofía, valga repetir, con sabiduría y

¹⁸⁸ Kuhn, *op. cit.*, p. 50.

¹⁸⁹ Adorno, *Teoría...*, *op. cit.*, pp. 14-15.

conocimiento se podía y se debía acercar a la medicina para conocer sus secretos y, también, para desnudar jurídicamente al Protomedicato. De ahí los cambios iconográficos que hicieron los autores de *El almacén* para insertar esa figura, colocarla donde la colocaron y la *acción* que le hicieron representar.

A mayor abundamiento, el texto de una de las cartelas, en un despliegue de ingenio, parece ocultar lo máspreciado –la farmacopea– suplantándolo con malicia por lo más odiado –la medicina–:

La Medicina, aquella ilustre ciencia,
 Que el ALTÍSIMO al hombre ha preparado,
 La pudo descubrir solo el cuydado
 De APLICACION, FILOSOFIA y PRUDENCIA:
 De estas la DISCRECION y la EXPERIENCIA
 Demuestran los dos exes en que estriva
 De CHIMICA y BOTANICA en q.ª aviva
 Toda sutileza y su exelencia,
 Por todas partes muestra con decencia,
 Sus provechos, su alteza, su hermosura:
 Retìrese pues, de ella con violencia
 La CHARLATANERIA con su locura,
 Y vengan libres luego à su presencia
 El DISCURSO el examen la cordura.¹⁹⁰

Del primero al sexto verso el texto tiene un sentido ambivalente, según se le de a la palabra **medicina** uno u otro de los dos significados mencionados. El sentido es más claro y se

¹⁹⁰ Véase figura 4, cartela, escena 5, puerta izquierda.

corresponde con la verdad histórica si se trata del desarrollo de la ciencia farmacéutica. En mucho menor grado es aplicable a la medicina. Es a partir del séptimo verso que la intencional omisión de la palabra farmacopea hace del texto no sólo un texto incomprendible sino hasta ajeno a la verdad científica. Estamos, pues, frente a un lenguaje que no es jerga ideológica sino herramienta de una ideología pluricultural y a la que el ingenio y la agudeza le imprimen una característica singular.

Una vez más me refiero a la jerarquización y distribución axiológica de los niveles espaciales para recordar que en la sección frontal central de *El almacén* sobresale la ubicación de la Prudencia, la única figura que tiene contacto corporal con la Medicina y quien después de ésta es la más cercana a Dios Padre. “La consigna se introduce”, la llamé, porque es con Prudencia como los farmacéuticos poblanos debían acercarse a la medicina-protomedicato para librar la batalla que les esperaba. Tenían que abrir, lentamente, el camino que les permitiera avanzar rápidamente hacia el fin que perseguían. El camino lo construirían mediante un Discurso inteligente y elocuente, una amplia Experiencia comprobable y un Examen de conocimientos aprobado exitosamente. Solamente al cumplir estos requisitos indispensables podrían ser reconocidos y “revalidados” como farmacéuticos con grado e intentar su separación del Protomedicato. Y es lo que hicieron. De ahí que haya yo titulado este conjunto de figuras como “El mensaje estratégico”. Al Ángel de la Guarda –san Rafael, que también era su patrono– se habrán encomendado más de una vez para que velara por sus acciones, cual jóvenes Tobías que emprendían la salida del hogar paterno.

El Real Tribunal del Protomedicato era una autoridad virreinal que se negaba a aceptar la jurisdicción de la ciudad de Puebla sobre las visitas de boticas, como reiteradamente hemos visto. El amor a su patria “la Puebla” y los agravios sufridos por el centralismo no sólo eran sentido por los autores de *El almacén*. La exaltación de esa patria quedó patentizada en el conjunto “Espacio de fé: la piscina probática”. La iconografía bíblica, me parece a mí, está sutilmente acoplada e

integrada a una de carácter local de fuerte contenido emotivo en la región de Puebla y Tlaxcala: la que representaba la aparición del arcángel san Miguel en Nativitas y el manantial milagroso que, según la leyenda, hizo brotar ahí en 1631.¹⁹¹ Para los poblanos no podía haber mucha duda de que se trataba de una representación de esas aguas y de ese milagro. En términos de dimensiones físicas, integra la tercera parte del total de la obra. En términos de unidad temática es la única que no comparte espacios discursivos. Y en términos retóricos vimos que cumple la función de *peroratio*: mover los sentimientos ¿de indignación? ¿de afán de justicia? ¿de orgullo regional? En la paráfrasis que a continuación haré de Filón de Alejandría, equivaldría a representar a la patria. Entendemos así que pintar una maceta de Talavera o una copa de vidrio, ambos productos poblanos muy apreciados en el mercado, o frutos y plantas de las variadas zonas climáticas de esa rica provincia, no fue un simple detalle sino parte de un espíritu de orgullo y exaltación regionales manifiestos en la obra.

Es probable que por modernos que hubiesen sido, o por informados que hubiesen estado los autores de *El almacén*, y aún cuando hubiesen conocido el proyecto de 1796 de Destutt de Tracy sobre la creación del *Institut National*, no habrían estado del todo conscientes de que la obra que estaban creando era una obra con ideología, en el sentido que de Tracy le dio a la después tan vilipendiada palabra: “[...] la más grande de las artes ... la de regular la sociedad de tal modo que el hombre encuentre en ella la máxima ayuda y la menor perturbación posible por parte de sus semejantes.”¹⁹²

Virtudes morales, conocimientos científicos, creencias religiosas, educación, política, moral, historia ... todo ello está representado de una u otra manera en *El almacén*.

¹⁹¹ Véase acuarela (1790-1791) de Juan Manuel Yllanes del Puerto, contemporáneo y coterráneo de Zendejas, cuyo tema es la aparición del arcángel San Miguel del Milagro al indio Lázaro: Jaime Cuadriello, “Obras comentadas”, en *Catálogo comentado...*, *op. cit.*, tomo 1, pp. 212-213.

¹⁹² Destutt de Tracy, “Memoire sur la faculté de penser”, en Emmett Kennedy, *A ‘Philosophe’ in the Age of Revolution: Destutt de Tracy and the Origins of ‘Ideology’*, Filadelfia, The American Philosophical Society, 1978, citado por John B. Thompson, *Ideología y cultura moderna*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, 1998, p. 47.

El almacén, además de hablarnos por ella misma y de lo que ella misma contiene, nos ofrece la posibilidad de ver y entender un fragmento de la realidad empírica de un pasado acotado en tiempo, lugar y circunstancia. En ese sentido, coincido enteramente con Adorno en cuanto a la contundente veracidad de una obra de arte. Por ello, en la medida en que nos sea posible identificar sus imágenes y lo que éstas representan, percibir la articulación de las mismas, y deducir o inferir de todo ello algún sistema de valores y de creencias, en esa medida podremos ver si en *El almacén* está representada alguna ideología y, probablemente, identificar ésta, en el sentido del término que le da Villoro.¹⁹³

Las representaciones que pintó Miguel Jerónimo Zendejas, bajo la dirección de José Ignacio Rodríguez Alconedo, fueron articuladas en discursos coherentes, distintos y simultáneos, individuales y colectivos, y nos proporcionan una visión del mundo, un sistema de valores y creencias. Ello le da la categoría de obra ideológica. Su ideología, como tal, contiene algunas de las características que señala Duby,¹⁹⁴ entre ellas, la de estar anclada en las tradiciones pero no en forma estática sino con proyecto a futuro y, en ese sentido, práctica. En el contexto histórico en que surgió, resultaría ser una ideología contestataria.¹⁹⁵ Compartida con aquellos que podían leer y entender su discurso de carácter privado.

5.5.3 El mensaje íntimo: una comunidad imaginada, artefacto y memoria

¿Quiénes, sino sólo dos o tres ilustrados –algún boticario, jerarca de la cofradía de San Nicolás Tolentino, autoridad civil o religiosa– podrían haber entendido aquellos elementos iconográficos de *El almacén* que pueden considerarse destellos de un artefacto cultural que me atrevo a darle el nombre de identidad profesional, cuando ésta se encontraba dando sus primero

¹⁹³ Véase 3.3.2, capítulo 3 y nota al pie de página número 2 del presente capítulo.

¹⁹⁴ Georges Duby, “Historia social e ideologías de las sociedades”, en Jacques Le Goff y Pierre Nora (Dir.), *Hacer la Historia*, 3 vols., Barcelona, Laífa, vol. I, 1979, p. 159.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 164.

pasos, tan joven profesión que aún no tenía su propio léxico para reafirmar su identidad? Ese, en mi concepto, es parte del mensaje íntimo de la obra.

El almacén contiene elementos iconográficos que pueden considerarse destellos de lo que Anderson llama artefacto cultural¹⁹⁶ y al que me atrevo a dar el nombre de identidad profesional, análogo al *ethnos* de Filón. Sin tener el *status* social del nacionalismo, la identidad profesional reúne, a mi entender, algunas de las características que Anderson señala para los artefactos culturales, en tanto que proporciona sentidos profundos de legitimidad emocional y pertenencia, y en cuanto que puede ser transplantado a diversos terrenos sociales y mezclado con distintas corrientes políticas e ideológicas.

Esta identidad profesional, en el caso de los farmacéuticos poblanos, fue no sólo consecuencia natural del desarrollo científico que se dio en la farmacopea a lo largo del siglo XVIII, sino que se acrisoló en la lucha por la dignidad, el reconocimiento y la autonomía profesionales que dieron en contra del Real Tribunal de Protomedicato de la ciudad de México.

Si a esa lucha agregamos el antecedente de solidaridad y hermandad de quienes habían sido cofrades, podremos vislumbrar lo que este artefacto cultural representaba para ellos. Las luchas de los farmacéuticos fueron contra los médicos y se dieron tanto en el terreno ético como en el científico y el económico y desde una posición muy desigual. La ferocidad de la lucha, en el caso de la Nueva España, se dio por las implicaciones que tenía para los médicos el reconocimiento de la identidad profesional de los farmacéuticos en lo que respecta al control político, la economía y la división del trabajo.

El almacén no fue un encargo superfluo, vuelvo a decir. Fue el acta de nacimiento de una asociación ilustrada integrada por algunos cofrades elitistas y boticarios medio burgueses poblanos, “la nación” de boticarios poblanos, tal y como define Anderson a la nación: una “comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana.” Es imaginada porque

¹⁹⁶ Anderson, *Comunidades...*, *op. cit.*, p. 21.

aunque jamás se vean o conozcan “en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión”. Se imagina limitada “porque tiene fronteras finitas, aunque elásticas”. Se imagina soberana “porque el concepto nació en una época en que las naciones sueñan con ser libres y con serlo directamente en el reinado de Dios”. Se imagina como comunidad “porque, independientemente de la desigualdad, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal”.

Dice Anderson que “la esencia de una nación está en que todos los individuos tengan muchas cosas en común y también que todos hayan olvidado muchas cosas”.

Así se adquieren nuevas luces al pensar en la unión entre cofrades y boticarios, repasar las relaciones de estos últimos con otros colegas del país y de España, adentrarse en su litis para ser autónomos, constatar sus lecturas francesas, al observar cómo eran árbitros unos de otros y se perdonaban las multas y castigos impuestos.

Artefactos culturales semejantes generan apegos profundos.

A la luz de lo anterior se puede entender porqué se había conservado 116 años, intacta, secreta, una obra como *El almacén*.

Pero además, la lectura del discurso pictórico de pronto adquiere nuevos significados al reflexionar sobre los antecedentes históricos que revisa Anderson.

1. El uso del latín en la filacteria y el emblema, a pesar de las cartelas en castellano, remite a los antecedentes de las grandes comunidades religiosas que se ven a sí mismas como cósmicamente centrales, por medio de una lengua sagrada ligada a un orden de poder ultraterrenal. El signo como emanación de la realidad, no su representación fabricada al azar. Rodríguez Alconedo y algunos de sus colegas y cofrades eran letrados, *intelligentsia* bilingüe, estrato estratégicos de una jerarquía cosmológica cuya cúspide era divina. De ahí la posición de la figura que representa la Medicina.

2. Esa posición, además, es una exaltación de la profesión lo que remite, a su vez, a las raíces culturales de las comunidades imaginadas. Una vez guillotinado el reino dinástico, la legitimidad tenía que ser defendida en forma agresiva y consciente.

3. Quizá lo que más llamó mi atención de las raíces culturales que analiza Anderson fue lo que se refiere a las aprehensiones del tiempo y a las representaciones pictóricas del pasado. En *El almacén*, se puede ver con claridad lo que Anderson dice: el aquí y el ahora no es un simple eslabón más en una cadena terrenal de acontecimientos, sino que es simultáneamente algo que no ha sido siempre y que se cumplirá en el futuro; y estrictamente, a los ojos de Dios, es algo eterno, algo omnitemporal, algo ya consumado en el reino de los sucesos terrenales fragmentarios. Los anfitriones, el emblema, el boticario y el paciente, el gabinete de estudio, con ojos de siglo XXI, parecen verdaderamente inexplicables, no hay forma de que cuadre la temporalidad. Con Anderson en mente es posible entender una idea de simultaneidad que es enteramente ajena a nosotros. “Contempla el tiempo como algo semejante a lo que Benjamín llama tiempo mesiánico, una simultaneidad del pasado y el futuro en un presente instantáneo.”¹⁹⁷

Esto último completa el mensaje íntimo que sólo dos o tres muy allegados a José Ignacio Rodríguez Alconedo habrían visto y entendido de *El almacén*. Un mensaje visionario.

Mas no sólo el ideólogo emitió mensajes íntimos. También lo hizo el pintor. Con “valentía pictórica”, usó “otra técnica de la representación, que se traduce en pintura por la pintura y para la pintura”¹⁹⁸ al emplear recursos propios del grabado y la tipografía en el emblema, las cartelas, la filacterias y el esquema del esqueleto humano.

En su autorretrato disfrazado de *Cronos*, “dios desnudo del Tiempo” [...]“cuya función principal era la destrucción fatal de todas las cosas terrenales, junto con el rescate de la verdad y

¹⁹⁷ Walter Benjamin, *Illuminations*, Londres, Fontana, 1973, p. 265, citado por Anderson en *Comunidades...*, *op. cit.*, p. 46.

¹⁹⁸ Stoichita, *La invención...*, *op. cit.*, p. 249.

la conservación de la fama,”¹⁹⁹ Zendejas representó un género de añeja y rica tradición conocido como *vanitas*: la reflexión del pintor sobre la transitoriedad y vanidad del mundo frente a la muerte. Zendejas-Cronos se arroga el derecho de ser representado en el contexto de la búsqueda de la verdad que persiguen filósofos y científicos.²⁰⁰ En una actitud melancólica en el sentido de “conciencia intensificada del propio yo”,²⁰¹ su autorretrato pareciera cumplir a cabalidad con la veracidad que exige Palomino en esas representaciones. También, con la tradición construida por discípulos y admiradores en cuanto a sus virtudes y al sentimiento interior que despertó. Razones suficientes del porqué Rodríguez Alconedo decidió crear *El almacén* con él:

Es constante. Por eso somete su sensibilidad a principios. [...] Es buen guardián de sus secretos y de los ajenos. La verdad es sublime, y él odia las mentiras y el engaño. Tiene un convencimiento profundo de la nobleza de la naturaleza humana [...] No tolera la sumisión vil, antes bien respira libertad en un pecho noble. [...] Es juez severo de sí mismo y de los demás; y no pocas veces se hastía de sí mismo y del mundo.²⁰²

Si hablamos de metadiscurso, entonces también podemos referirnos a metarúbrica. Esta es la que en mi opinión nos dejó Zendejas en esa *vanitas*: *Ars longa, vita brevis*, lema atribuido nada menos que a Hipócrates.

Coyoacán, 8 de abril de 2007

¹⁹⁹ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Versión española de María Luisa Balseiro, Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 213- 214.

²⁰⁰ Francis Haskell, “La apoteosis de Newton en el arte”, en *Pasado y presente en el arte y en el gusto. Ensayos escogidos*, versión española de Javier Mígueles García, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 31-32.

²⁰¹ Klibansky (*et al*), *Saturno y...*, *op. cit.*, p. 226.

²⁰² Emanuel Kant, *Observaciones sobre el sentido de lo bello y lo sublime* citado por Klibansky (*et al*), *Saturno y...*, *op. cit.*, p. 135. La cita está referida al temperamento melancólico.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

“No hay realidad sin representación”.¹

El almacén representa una realidad de hace 200 años cuando cofrades y boticarios poblanos fueron actores de acontecimientos en los que mediaron instituciones virreinales. La articulación de creencias, intereses económicos, convicciones científicas y preocupaciones sociales de esos actores dio como resultado una asociación que tradujo y sustituyó valores de unos y otros. Esa realidad quedó inscrita en *El almacén*.

La obra también representa el capital simbólico de una comunidad imaginada que lo guardó y protegió, así como la violencia que sufrió a manos de otros actores que, a falta de comprensión, lo mutilaron y le impusieron sus propias proposiciones en el discurso.

Las características del soporte de *El almacén* y el peregrinaje al que se vio sometido me obligaron tanto a investigar el lugar para el que había sido hecha la obra como los distintos sitios por donde había pasado. Quizá por ello, nunca dudé que el origen, forma y destino de *El almacén* habían estado ineluctablemente ligados al espacio que, por un lado, había determinado su estructura física y, por otro, había sido a su vez estructurado por la obra misma. Y al decir espacio digo espacio cerrado, arquitectónico, que presupone habitantes y usuarios, esto es, individuos y comunidades receptores de su contenido discursivo. Al estudiar puntos muy concretos relacionados con la arquitectura urbana y civil de Puebla y con los individuos y grupos que habían hecho uso de los espacios donde se había ubicado la obra a lo largo de 200 años pude reconstruir, más allá de la duda razonable, las características generales tanto de unos como de otros, a pesar de la escasa documentación disponible sobre algunos de ellos.

¹ Latour, *La esperanza...*, *op. cit.*, p. 363.

Tal fue el caso de la vinculación del espacio y la obra con la cofradía de san Nicolás Tolentino, de Puebla, los orígenes de esta corporación y su relación con la botica de su propiedad y con los boticarios de la ciudad. Varios puntos me resultaron sorprendentes. Por ejemplo, que esa corporación se hubiese visto sujeta a cambios: de ser una cofradía para la devoción del santo y esplendor del culto llegó a convertirse en una especie de caja de ahorros para medicamentos y gastos de defunción. Al indagar sobre sus orígenes auspiciados por los agustinos y reconstruir su historia, tuve que descartar otra hipótesis: la del acoplamiento de orígenes, intereses y destinos de la dicha cofradía con los boticarios poblanos. Es más, cuando consideré y valoré que una de las características de la orden agustina en la Nueva España, especialmente de la provincia del Santísimo Nombre de Jesús a la que pertenecían los conventos e iglesias de Puebla, fue su estrecho contacto con las elites criollas, entendí porqué la junta directiva de la cofradía de san Nicolás Tolentino poco o nada tuvo que ver con la práctica de la farmacopea y con quienes la ejercían. Los miembros de aquella pertenecían a la elite poblana, ajena a éstos últimos. Y si no hubiera sido por José Ignacio Rodríguez Alconedo, tampoco hubiera tenido nada que ver con *El almacén*. Este personaje fue un “hombre bisagra” debido a su doble personalidad, profesional y jurídica, y a su muy probable parentesco político con uno de los mayordomos.

En los años en que se gestó e hizo la obra, tanto la cofradía como los boticarios poblanos vieron amenazados sus intereses y su futuro. En función de ello compartieron brevemente su destino a través y por medio de Rodríguez Alconedo. En la búsqueda de información sobre este pro hombre poblano nuevamente la evidencia me obligó a descartar otra hipótesis: la que suponía que había sido un científico, a la par que Antonio de la Cal y Bracho. Pues bien, ninguno de los dos lo fue, hasta donde los datos confiables y disponibles me mostraron. Es más, los boticarios poblanos y los cofrades de san Nicolás Tolentino, parafraseando a Thomas S. Kuhn, no integraron una comunidad alrededor de un paradigma científico: el paradigma que los agrupó fue antes que nada político, aunque sustentado en

argumentos científicos. Los polos entre los que construyeron ese paradigma de doble vía fueron, por un lado, las reformas borbónicas impuestas a las cofradías y el autoritarismo del Real Tribunal del Protomedicato y, por otro, la creación de un jardín botánico para el estudio de las plantas en función de la farmacopea y de la salud. Rodríguez Alconedo, seguido muy, pero muy de lejos por Antonio de la Cal y Bracho y sus otros colegas, fue quien encarnó el paradigma: prosecretario de la Cofradía, farmacéutico ilustrado, católico, boticario muy eficiente dedicado a servir al público que acudía a la farmacia que él administraba, criado en el seno materno de un cacicazgo indígena –entorno propicio para el litigio–, con gustos y aficiones eclécticos, dueño de una ideología de acuerdo con la cual vivió y actuó, Rodríguez Alconedo fue el líder que tanto cofradía como boticarios necesitaban. Si bien no logró crear una comunidad científica, sí constituyó y dio vida y paradigma a una comunidad política imaginada, como la que describe Benedict Anderson. Lo que me obligó a reconocer y a probar la existencia de ésta fue, a su vez, resultado de descartar otra hipótesis. Mediante el estudio del soporte, de los espacios, individuos y comunidades, las evidencias demostraron que no era la ubicación en un entresuelo lo que había hecho posible que *El almacén* sobreviviera más de 200 años a la vez que permanecía oculta y desconocida durante casi 150 años. Tuve que concluir, muy a mi pesar, que no había sido un espacio más o menos clandestino sino una comunidad imaginada la responsable de su conservación y ocultamiento. Por ello, ya concluida la tesis cambié el orden original de los capítulos: el género se entiende sólo después de conocer el contexto. Así que Baxandall volvió a salir como hilo conductor en esta etapa conclusiva.

Fuera de la clandestinidad y dado que ya no existe el edificio donde más allá de la duda razonable creo haber probado que estuvo ubicada la obra, tuve que reconstruir el espacio para el que fue creada. No sólo en sus dimensiones sino en su función, consideré que ese espacio había sido determinante y a su vez determinado por ella. Llegué a una conclusión inesperada por cuanto no había yo planteado ninguna hipótesis para el género al que aquella correspondía. Es la

siguiente: puede configurarse un género de pintura, que he llamado de “estrado corporativo”, cuando se trate de una obra de gran formato, cualesquiera que sean los materiales o técnicas empleados, destinada a cubrir los muros de la sala donde tiene su sede una autoridad colegiada, que plasma su ideología mediante recursos iconográficos susceptibles de varias lecturas.

Una obra como *El almacén* sólo es posible cuando hay una ideología que hacer valer, circunstancias políticas que requieren de su manifestación pública, dinero para costearla y arte para realizarla. La conjunción de esas condicionantes se dieron en el año de 1797, cuando cofrades y boticarios vieron amenazados sus intereses. Tuvieron que demostrar quiénes eran y cuánto valían, aquello en lo que creían y por lo que luchaban. Habían puesto su confianza en un hombre que pertenecía a ambos cuerpos colegiados, con características de líder, que tenía acceso a recursos económicos y que contaba con un bagaje intelectual e ideológico representativo. Este hombre, hermano de pintor, tenía claro que la pintura era un arte noble capaz de representar su ideología y recurrió a un pintor, a uno de los mejores y más reconocidos del entorno, que disponía del arte necesario para realizar sus propósitos.

Al tratar de hacerme de información relacionada con Zendejas y su obra, llegué también a conclusiones inesperadas. Una de ellas fue la de que el máximo rango que un pintor podía alcanzar en Puebla en el siglo XVIII era la de pintor episcopal y que Miguel Jerónimo Zendejas había alcanzado ese status. Otra, la de que una tradición plástica e iconográfica estática produce obras inéditas cuando se nutre de elementos provenientes de una tradición que le es ajena. Si bien esta afirmación podría parecer una tautología, *El almacén* prueba que no lo es. Lo anterior me llevó a una tercera conclusión: esta obra es una creación de dos personas, una de ellas pintor y la otra ideólogo. Ninguno de los dos por separado hubiese podido hacer algo semejante. Ante la repetición estática de una tradición pictórica, como el caso de la tradición poblana heredada y a su vez nutrida por Zendejas, la aportación de recursos iconográficos y conceptuales de otra

tradición –la enciclopédica, laica, francesa– que hizo el ideólogo José Ignacio Rodríguez Alconedo, dio por resultado una obra única como lo es *El almacén*.

Desde el primer intento de análisis iconográfico y que resultó elemental (prácticamente limitado a reconocer y describir atributos de las alegorías y relacionar éstas con las contenidas en los tratados de Ripa y Gravelot-Cochin), me pareció indispensable proceder de manera rigurosamente sistemática habida cuenta del gran número de imágenes a estudiar. Tomé como punto de partida el método que siguieron los autores de *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural* en lo que se refiere al orden, secuencia y dirección de la lectura para hacer el análisis iconográfico de los retablos. Lo adecué a las necesidades de la obra y el método que diseñé me resultó útil:

- dividí la obra en secciones de acuerdo con su localización espacial en relación con el espectador;
- di nombre a figuras aisladas o a grupos de figuras atendiendo a consideraciones formales de ubicación, composición y gestualidad;
- procedí nivel por nivel, empleando siempre el mismo orden, secuencia y dirección tanto en lo que a secciones se refiere como en lo que atañe a la dirección de la lectura: empezando de derecha a izquierda, de abajo hacia arriba y siguiendo una elipsis hasta concluir donde se inicia la lectura.

Al final, y casi como colofón del análisis iconográfico, me pareció que *El almacén* era un gran emblema en el que la *res picta* la constituyen las tres secciones que despliegan un sistema iconográfico complejo, la *res significans*, los lemas ARS CUM NATURA AD SALUTEM CONSPIRANS y DEUS CREAVIT MEDICINAM DE TERRAE, los epigramas, sendas cartelas.

La intencionalidad de *El almacén* y los alcances políticos de su meta discurso parecen confirmarse con las dos acusaciones por conspiración, sendas aprehensiones, juicio y exilio que sufrió José Ignacio Rodríguez Alconedo. Cada vez me acerco más al convencimiento que la saña

con la que se persiguió y severamente se castigó al botánico y farmacéutico, no fue por el envío a su hermano de materiales acusatorios –cartas e ilustraciones “pro francesas” que constituyeron pruebas en el juicio–, sino, sobretodo, por la guerra jurídica que había dado como representante de los farmacéuticos poblanos en contra de una de las instituciones más representativas del régimen de privilegios colonial.

El sueño por el que lucharon los farmacéuticos poblanos quedó hecho añicos en 1809² pero su lucha puede considerarse como uno de los muchos riachuelos que llevaron a los procelosos mares de la revolución de Independencia de 1810. *El almacén* es una idónea representación plástica de los momentos que les tocaron vivir: la ilustración, los agravios y la conjura, como bien lo vio Guadalupe Jiménez Codinach cuando diseñó la curaduría para la sala de la pre-independencia del Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec, lugar que ha visto la reintegración de la obra, sitio que permite su apreciación y desde donde posiblemente siga inquietando y produciendo psicopercepciones diversas y encontradas.

Uno de los objetivos que me planteé al hacer el proyecto de tesis fue que la obra pudiera reintegrarse y, de preferencia, exhibirse de acuerdo con una de las hipótesis que había yo esbozado y que se veía como de muy probable confirmación y de necesaria instrumentación para una mejor lectura y comprensión de la obra. El objetivo se cumplió pero no de la manera que a mí me hubiera gustado. De hecho, me sentí traidora a Rodríguez Alconedo y a Zendejas, ambos orgullosamente regionalistas, por más que como alguien me dijera, los poblanos hubiesen dejado perder la obra. Es un hecho que en 1913 José Juan Tablada la adquirió, “rescató” y evitó, según su dicho, que se fuera al extranjero. Al adquirirla el Museo Nacional de Antropología en un momento anterior a 1917, pasó a formar parte de las colecciones de origen del hoy Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec.

² AGN, Protomedicato, tomo 4, exp. 6, fs. 208-209.

Así como el Real Tribunal del Protomedicato y su centralismo autoritario prevalecieron por sobre los razonamientos ilustrados expuestos con tesón e inteligencia por el representante de los boticarios poblanos, así hicieron sentir su peso los intereses centralistas de nuestras instituciones gubernamentales actuales. En estricto sentido, *El almacén* debió ser ubicada en Puebla, en un salón que reprodujera el estrado de la cofradía y en un edificio donde se reconstruyese una botica como la que tuvo la de san Nicolás Tolentino. Todo ello susceptible de realizarse dentro de los planes que había en el INAH de celebrar el próximo aniversario de la independencia creando nuevos museos. No pierdo las esperanzas.

Por lo pronto, considero que he podido comprobar la hipótesis que dio origen al presente trabajo:

***El Almacén* representa, tanto la postura científica e ideológica de un grupo de boticarios y cofrades ilustrados de Puebla a finales del siglo XVIII, como su estrategia a seguir en la batalla jurídica para obtener su autonomía del Real Tribunal del Protomedicato de la ciudad de México. Es, a la vez, declaración de principios y representación política, expresadas en una composición pictórica cuyo mensaje iba dirigido a un reducido grupo de enterados, pares y cofrades de quien la concibió.**

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES DOCUMENTALES

Archivo Histórico de la Facultad de Medicina (AHFM)
Protomedicato, legajo 2, exp. 2

Archivo del Sagrario Metropolitano de Puebla (ASMP)
Libro de Entierro de Españoles, libro 27

Archivo Histórico Municipal de Puebla (AHMP)
Actas de cabildo, libros 5, 6, 8, 10, 13, 23, 39, 40
Expedientes, Sanidad, tomos 78, 79, 80, 81, 222,
Expedientes, Aguas, vol. 42,
Expedientes, Hacienda, tomo 485
Expedientes, Padrones de estadística, tomos 137, 148
Consolidación, vols. 3, 4

Archivo General de Notarías de Puebla (AGNP)
Notaría 1, libro 1842
Notaría 2, cajas 140, 141, 142, 143, 157, 185
Notaría 3, año 1845
Notaría 4, años 1823-1829
Notaría 7, año 1848

Archivo General de la Nación (AGN)
General de Parte, vol. 82, exp. 116,
Historia, vol. 108, Insurrección; vol. 159, exp. 8;
Inquisición, vol. 1280, exp. 1
Inquisición, vol. 1326, exp. 6
Cofradías y Archicofradías, vol. 15, exp. 9; vol 18, exps. 4, 6
Tierras, vol. 2972, exp. 30
Protomedicato, vol. 2, exp. 1; vol. 3, exp. 2; vol. 4, exp. 6;
Reales Cédulas, vol. 138
Vínculos, vol. 266, exp. 5

Archivo Histórico de la Dirección del INAH
Serie CNCR Chiapas, exp. 1; caja 2, exp. 5,

Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología (AHMNA)
Vol. 21, exp. 27,

Archivo Histórico del Museo Nacional de Historia (AHMNH)
Caja s/n, exp. "Informes mensuales 1947-1948. Dirección",

Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia (AHINAH)
Vol. 25

Centro INAH Puebla, Área de Depósito de Bienes Culturales (archivo interno del depósito)

Expediente s/n

Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, Fototeca
Taller de caballete, carpeta 3

Registro Público de la Propiedad, Puebla (RPPP)

Libro Índice de Predios Mayores

Libros de censos 39, 40, 41

Libro 45,

Vols. 10, 18

Tomos 51 libro 1, 56 libro 1

Tomo 29, libro Copias de Comercio

FUENTES BIBLIOGRAFICAS

ABBAGNANO, Nicola, *Diccionario de filosofía*, Alfredo N. Gallet (trad.), México, FCE, 1980.

ACEVEDO, Esther, "Hermenegildo Bustos: un pintor del siglo XIX activo en el siglo XX", en *La materia del arte. José María Velasco y Hermenegildo Bustos*. México, INBA, 2004.

ADORNO W., Theodor, *Teoría Estética*, versión castellana de Fernando Riaza revisada por Francisco Pérez Gutiérrez, Madrid, Taurus Ediciones, (Serie Ensayistas, núm. 150), 1980.

ALAMÁN, Lucas, *Historia de Méjico*, México, Editorial Jus., (Colección México Heroico, núm. 78), tomo I, 1942.

ALCALÁ, Luisa Elena (*et al*), *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*, Madrid, El Viso, 2002.

ALCIATO, *Emblemas*, edición y comentarios de Santiago Sebastián, prólogo de Aurora Egido, traducción actualizada de emblemas de Pilar Pedraza, Madrid, Editorial Akal, 1985.

ALONSO, Martín, *Enciclopedia del Idioma*, 4ª reimpresión, 3 tomos, México, Aguilar, 1998.

ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Eduardo L. Suárez (trad.), México, FCE, (Colección Popular, núm. 498), 1997.

ARELLANO, Francisco, *La casa del deán. Un ejemplo de pintura mural civil del siglo XVI en Puebla*, México, Coordinación de Humanidades-UNAM, (Colección de Arte, núm. 48), 1996.

ARISTÓTELES, *Política. Ética Nicomaquea*, traducción e introducción de Antonio Gómez Robledo, México, Editorial Porrúa, (Colección "Sepan Cuántos...", núm. 70), 2000.

Arte y Mística del barroco, México, Conaculta coedición UNAM y el Departamento del Distrito Federal, 1994.

BARGELLINI, Clara, "Consideraciones acerca de las firmas de los pintores novohispanos", en *El proceso creativo*, XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte, Alberto Dallal (ed.), México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, (Estudios de Arte y Estética, núm. 59), 2006.

_____, "Sacristía de la catedral de México", en *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714*, México, Fomento Cultural Banamex, A.C., Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, Grupo Modelo S.A de C.V., Conaculta, 1997.

BAXANDALL, Michael, *Modelos de Intención*, Carmen Bernardez Sanchis (trad.), Madrid, Hermann Blume Central de Distribuciones, S.A., (Serie Arte, Crítica e Historia), 1989.

BELLO, José Luis y ARIZA, Gustavo, *Pinturas poblanas (siglos XVII-XIX)*, México, Editorial Atlante, 1943.

BERISTAIN DE SOUZA, José Mariano, *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, 3 vols., Amecameca, Tip. Del Colegio Católico, 1883.

BERNDT, Beatriz, "Memoria pictórica de la fiesta barroca en la Nueva España", en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana 1756-1860*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2000.

Bobbio, Norberto y Nicola Matteucci, *Diccionario de Política*, 2 vols., México, Siglo XXI editores, 1984.

BOURDIEU, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, versión española de Ma. Del Carmen Ruiz de Elvira, Madrid, Taurus Humanidades, 1988.

BRADING, David A., *Orbe indiano. De la monarquía criolla católica a la república criolla, 1492-186.*, 3ª reimpresión, Juan José Utrilla (trad.), México, FCE, (Colección Sección de Obras de Historia), 2003.

BÜHLER, Dirk, *Puebla, Patrimonio de arquitectura civil del virreinato*, Cristina Guillén Royo y Timo Hoderlein (trads.), München, Deuteches Museum/ICOMOS, 2001.

BURKE, Marcus, *Pintura y Escultura en Nueva España, El Barroco*, presentación de Virginia Armella de Aspe, Italia, Grupo Azabache y Leonardo-De Luca Editori, s.r.l., (Colección Arte Novohispano, tomo 5), 1992.

BUTLER, Alban, *Vida de los santos*, Thurston, Herbert y Donald Attwater (eds.), Wifredo Guinea (trad.), Kingsport, Collier's International-John W. Clute, S.A., vol. III, 1969.

BUTLER, Alban, *Vies des pères, martyrs: et autres principaux saints, tirées des actes originaux et des monuments les plus authentiques/ avec des notes historiques et critiques, ouvrage tr. librement de l'anglais d'Alban Butler, par l'abbé Godescard*, vol. VII: *Traité des fêtes mobiles*, Bruxelles, M. Vanderborght, 1846-1850.

CALVO SERRALLER, Francisco, *La teoría de la pintura en el siglo de oro*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1981.

CALLAHAN, William J., “Las cofradías y hermandades de España y su papel social y religioso dentro de una sociedad de estamentos” en *Cofradías, capellanías y obras pías en la América Colonial*, Ma. del Pilar Martínez López-Cano, Gisela Von Wobeser y Juan Guillermo Muñoz (coords.), México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, (Serie Historia Novohispana, núm. 61), 1998.

CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE, 1959.

CARREÑO, Alberto María, *Efemérides de la Real y Pontificia Universidad de México, según sus libros de claustros*, tomo II, México, UNAM, (Publicaciones de la coordinación de humanidades y del Instituto de Historia), 1963.

CARRILLO Y GARIEL, Abelardo, *Autógrafos de pintores coloniales*, México, UNAM, (Colección Estudios y fuentes del Arte en México, núm. XXXII), 1972.

_____, *El pintor Miguel Cabrera*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1966.

_____, *Técnica de la pintura de Nueva España*, 2ª edición, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1983.

CARRIÓN, Antonio, *Historia de la ciudad de Puebla de los Ángeles*, edición, prólogo y notas de Efraín Castro Morales, Puebla, edición de la viuda de Dávalos e hijos, 1897.

Cartilla Vieja de la Nobilísima ciudad de Puebla (1781), edición e índices de José I. Mantecón, México, Imprenta Universitaria, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1961.

CASSIRER, Ernst, *La filosofía de la Ilustración*, Eugenio Imaz (trad.), México, FCE, (Colección Sección de Obras de Filosofía), 2000.

CASTELLÓ YTURBIDE, Teresa y MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, Marita, *Biombos mexicanos*, México, INAH, 1970.

CASTRO GUTIÉRREZ, Felipe, *La extinción de la artesanía gremial*, México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, 1986.

CASTRO MORALES, Efraín, “Ordenanzas de pintores y doradores de la ciudad de Puebla de los Ángeles” en *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 9, México, 1989.

_____, “Un grabado neoclásico”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, vol. IX, núm. 33, 1964.

CIPOLLA, Carlo M., *¿Quién rompió las rejas de Monte Lupo?*, Francisco Martín (trad.), Barcelona, Muchnik Editores, 1984.

_____, *Contra un enemigo mortal e invisible*, Mireia Carol (trad.) Antonio Gil Ambrona (rev.), Barcelona, Grijalbo Comercial (Crítica), (Colección Historia y Teoría), 1993.

CONCHA Y BURGO, Juan de la, *Obligación sagrada, desempeño glorioso, religios culto, y plausible festexo que al patron de su mineria S. Nicolas Tolentino consagro el año de 1672, el real de Guanaxuato, a solicitud de un religioso agustino, hijo de la provincia de Castilla*, México, Por la viuda de Bernardo Calderón, 1673.

COOK, Sherburne y BORAH, Woodrow, *El pasado de México. Aspectos sociodemográficos*, 2ª edición, México, FCE, (Colección Sección de Obras de Historia), 1996.

CORDERO Y TORRES, Enrique, *Diccionario Biográfico de Puebla*, 2 vols., México, Centro de Estudios Históricos de Puebla, 1972.

COUTO, José Bernardo, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. Edición, prólogo y notas de Manuel Toussaint, México, FCE, (Colección Conmemorativa 70 Aniversario, núm. 54), 2006.

COUTURIER, Edith, "Plata cincelada y terciopelo carmesí: una casa para el conde de Regla", en Pilar Gonzalbo Aizpuru (dir. y coord.), *Historia de la vida cotidiana en México*, tomo III, México, El Colegio de México-FCE, 2005.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Felipe C.R. Maldonado (ed.), Manuel Camarero (rev.), Madrid, Editorial Castalia, (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica), 1995.

COX, Patricia, *Alconedo el artífice insurgente*, México, Editorial Jus, 1975.

Crónicas de la Puebla de los Ángeles según testimonios de algunos viajeros que la visitaron entre los años 1540-1960, Ignacio Ibarra Mazari (comp.), Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, V Centenario Comisión Puebla, 1990.

CUADRIELLO, Jaime, "Entre el bastón de mando y el báculo: un espejo emblemático para don Juan de Palafox", en Montserrat Galí Boadella (coord.), *La pluma y el báculo. Juan de Palafox y el mundo Hispano del seisciento*,. Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades-BUAP, 2004.

CUADRIELLO, Jaime, "Obras comentadas", en *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*, II tomos, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM/Patronato del Museo Nacional de Arte/Conaculta/INBA, 2004.

_____, *Las glorias de la República de Tlaxcala o la conciencia como imagen sublime*, México, Museo Nacional de Arte-INBA-Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, (Colección Monografías de Arte, núm. 30), 2004.

CUÉ, Ana Laura, en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática en la Nueva España*, México, Conaculta, 1994.

CURIEL, Gustavo y RUBIAL, Antonio, “Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal”, en *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex, 1999.

CURIEL, Gustavo, “Dos ejemplos de arquitectura habitacional del siglo XVII en la Ciudad de México: las casas de Alonso de Villaseca y la de Juan Guerrero en la calle de Moneda”, en *Muchas moradas hay en México*, México, Coordinación de Humanidades-UNAM, 1993.

_____, “El efímero caudal de una joven noble. Inventario y aprecio de los bienes de la marquesa doña Teresa Francisca María de Guadalupe Retes Paz Vera (Ciudad de México, 1965)” en *Anales del Museo de América*, 8, Madrid, Ministerio de educación, cultura y deporte, 2000.

_____, “Fiesta, teatro, historia y mitología: las celebraciones por la paz de Aguas Muertas y el ajuar renacentista de Hernán Cortés. 1538”, en *El arte y la vida cotidiana*, XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1995.

_____, “Los biombos novohispanos: escenografía de poder y transculturación en el ámbito doméstico” en *Viento detenido. Mitologías e historias en el arte del biombo*, México, Museo Sumaya, Telmex, 1999.

CHARTIER, Roger, “Introducción a una historia de las prácticas de lectura en la era moderna (siglos XVI-XVIII)”, en *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa Editorial (Serie: CLA DE MA, Ciencias Sociales/Historia), 2005.

CHOMPRÉ, Pierre, *Diccionario Abreviado de la Fábula*, Madrid, Ediciones Miraguano, (Colección "Libros de los malos tiempos", núm. 52), 1995.

DERRIDA, Jaques, *La verdad en pintura*, María Cecilia González y Dardo Scavino (trads.), Verlap, Paidós, 2001.

DÍAZ CAYEROS, Patricia, “Las ordenanzas de los carpinteros y alarifes de Puebla”, en Montserrat Galí Boadella (coord.), *El mundo de las catedrales novohispanas*, Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades-BUAP, 2002.

DÍAZ DE GAMARRA, Juan Benito, *Máximas de educación, Academias de Filosofía, Academias de Geometría*, México, El Colegio de Michoacán, 1983.

_____, “Dedicatoria al obispo Luis F. De Hoyos y Mier”, en *Academias filosóficas*, Imprenta de D. Felipe Zúñiga y Ontiveros, México, 1774.

_____, *Elementos de Filosofía Moderna*, presentación, traducción y notas de Bernabé Navarro, México, Centro de Estudios Filosóficos-Universidad Autónoma de Puebla, 1963.

Diccionario Porrúa de Historia, Biografía y Geografía de México, 6ª edición, México, Porrúa, tomo 2, 1995.

DIDEROT, Denis, *Sobre la interpretación de la naturaleza*. Introducción y notas de Mauricio Jalon, Julián Mateo Mallorca (trad.), Barcelona, Anthropos, (Serie Textos y documentos clásicos del pensamiento y de las ciencias, núm. 16), 1992.

DUBY, Georges, “Historia social e ideologías de las sociedades”, en Jacques Le Goff y Pierre Nora (dirs.), *Hacer la Historia*, 3 vols., Barcelona, Laia, 1979.

_____, “Historia social e ideologías de las sociedades”, en Jacques Le Goff y Pierre Nora (Dir.), *Hacer la Historia*, 3 vols., Barcelona, Laia, vol. I, 1979.

DÜLMEN, Richard van. *Los inicios de la Europa moderna, 1550-1648*, España, Siglo XXI de España Editores coedición con Siglo XXI Editores, (Historia Universal siglo XXI), 1990.

Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, Nouvelle impression en facsimilé de la première édition de 1751-1780, Günther Holzboog, ed. Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Frommannverlag, 1966.

Encyclopédie, ou/ Dictionnaire Raisonné/ des Sciences,/ des Arts et del métiers./ Troisième Édition./ Tome Premier/, A Geneve chez Jean-Léonard Pellet, Imprimeur de la République/ A Neufchâtel, chez la Société Typographique/ M.DCC.LXXVIII.

ENRÍQUEZ, Lucero, “Ciencia, política e ideología en una pintura novohispana del siglo XVIII”, en *El proceso creativo*, XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte, Alberto Dallal (ed.), México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2006.

ESCALANTE, Pablo, “El término ‘sincretismo’ y el estudio del arte novohispano del siglo XVI”, artículo inédito.

ESTRADA DE GERLERO, Elena, “Sacristía”, en *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología y Fomento Cultural Banamex, 1986.

FERNÁNDEZ DE ECHEVERRÍA Y VEYTIA, Mariano, *Historia de la fundación de la Puebla de los Ángeles de la Nueva España, su descripción y presente estado*, edición, prólogo y notas de Efraín Castro Morales, 2 vols., Puebla, Ediciones Altiplano, 1963.

FERNÁNDEZ DE RECAS, Guillermo, *Cacicazgos y nobiliario indígena de la Nueva España*, México, Instituto Bibliográfico Mexicano, (Serie Instituto Bibliográfico Mexicano, núm. 5), 1961.

FERNÁNDEZ, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México*, 4ª edición, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, tomo I, 1993.

_____, *El retablo de los reyes. Estética del arte de la Nueva España*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1959.

FERNÁNDEZ, Martha, “De puertas adentro: la casa habitación”, en Pilar Gonzalbo Aizpuru (dir.), Antonio Rubial García (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México*, tomo II, México, El Colegio de México-FCE, 2005.

_____, “El albañil, el arquitecto y el alarife en la Nueva España”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, vol. XIV, núm. 55, 1986.

_____, *Artificios del barroco*, México, UNAM, 1990.

FLON, Manuel de, “Noticias estadísticas de la intendencia de Puebla”, en *Relaciones Estadísticas de Nueva España de Principios del siglo XIX*, Archivo Histórico de Hacienda-Secretaría de Hacienda y Crédito Público, volumen III, Colección de documentos publicados bajo la dirección de Jesús Silva Herzog, México, 1944.

FLORENCIA, Francisco de y OVIEDO, Juan Antonio de, *Zodiaco Mariano*, México, Conaculta, 1995.

FLORES OCHOA, Jorge, KUON ARCE, Elizabeth y SAMANEZ ARGUMEDO, Roberto, *Pintura mural en el sur andino*, Lima Perú, Banco de Crédito del Perú, (Colección Arte y tesoros del Perú), 1993.

FLORESCANO, Enrique e GIL SÁNCHEZ, Isabel, “La época de las reformas borbónicas y el crecimiento económico, 1750-1808, en Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia general de México*, 2 vols., México, El Colegio de México, 1981.

FLORESCANO, Enrique, *Descripciones económicas generales de Nueva España. Provincias del centro, sureste y sur. 1766-1827*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, (Serie Fuentes para la historia económica de México, III), 1976.

FUENTE, Jesús M. de la, Efemérides sanitarias de la Ciudad de Puebla, Puebla, Talleres de imprenta y encuadernación de “El Escritorio”, calle Zaragoza 8, 1910.

GALÍ BOADELLA, Montserrat, “Ignacio Antonio Domenech: reformas e innovaciones en la Puebla ilustrada de finales del siglo XVIII”, artículo inédito.

GALLI BIBIANA, Giuseppe, *Architectural and Perspective Designs*, Nueva York, Dover Publications, Inc., 1964.

GARCÍA BARRAGÁN, Elisa, *José Luis Rodríguez Alconedo. Artista y patriota poblano*, México, Gobierno del Estado de Puebla, Comisión Puebla V Centenario, 1992.

GARCÍA DEL REAL, Eduardo, *Historia de la medicina en España*, Madrid, Reus, 1921.
Gedovius, Germán. *Una generación entre dos siglos: del porfiriato a la posrevolución*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984.

GEOLTRAIN, Pierre y SCHMIDT, Francis, "Para una historia de las ideologías judías y cristianas antiguas" en François Chatelet y Gérard Mairet, *Historia de las Ideologías*, Madrid, Akal, 1989.

- GINZBURG, Carl, *El queso y los gusanos*, Barcelona, Muchnik Editores (Colección Atajos, núm. 12), 1997.
- GOMBRICH, Ernst H., *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Remigio Gómez Díaz (trad.), Madrid, Editorial Debate, 2001.
- _____, *Los usos de las imágenes, Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, México, FCE, 2003.
- _____, *Lo que nos cuentan las imágenes: charlas sobre el arte y la ciencia*, versión castellana de Mónica Rubio, Madrid, Editorial Debate, (Serie Arte), 1992.
- _____, *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, London, Phaidon Press Limited, 2000.
- GÓMEZ HARO, Eduardo, *Historia del Teatro Principal*, Antiguo Coliseo o Corral de Comedias desde los primeros pasos para construirlo (1613), hasta su destrucción (1902), Puebla, Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Puebla, 1999.
- GÓMEZ HARO, Enrique, *Poblanos Ilustres. Apuntes para un diccionario biográfico*, Puebla, [Ayuntamiento de Puebla], 1910.
- GONZALBO AIZPURU, Pilar, “Ajuar doméstico y vida familiar”, en *El Arte y la vida cotidiana*, XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1995.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo, *El misoneísmo y la modernidad cristiana en el siglo XVIII*, México, El Colegio de México, 1948.
- GONZÁLEZ GALVÁN, Manuel, *El tabaco y las cigarrerías mexicanas de oro y plata*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, (Serie Cuadernos de Historia del Arte, núm. 11), 1980.
- GONZÁLEZ MELLO, Renato, “Diego Rivera entre la transparencia y el secreto” en Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate. (1920-1950)*, México, Conaculta, Curare, A.C., tomo III, 2002.
- GORTARI, Eli de, *Ciencia y conciencia en México 1767-1883*, México, Secretaría de Educación Pública, (Colección SepSetentas, núm. 71), 1973.
- GRAVELOT, H. y COCHIN, C., *Iconología*, Traducción, índice de atributos y notas de María del Carmen Alberú Gómez, México, Universidad Iberoamericana, 1994.
- GROETHUYSEN, Bernhar, *La formación de la conciencia burguesa en Francia durante el siglo XVIII*, José Gaos (trad.), México, Fondo de Cultura Económica, 1943.
- Guía oficial del Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec*, México, INAH, 1958.

GUTIÉRREZ HACES, Juana, “¿La pintura novohispana como una coiné pictórica americana?”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, vol. XXIV, núm. 80, 2002.

GUTIÉRREZ HACES, Juana, “Tradición, estilo y escuela en la Historiografía del Arte Virreinal Mexicano. Reflexión en dos tiempos”, en *Primer seminario...*

HAMMEKEN Y MEXIA, Jorge, "Miguel Gerónimo Zendejas" en *Hombres ilustres mexicanos*, Eduardo L. Gallo, editor, 4 tomos, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1874.

HARALD HENSEN, Henry, *Historia gráfica de la moda*, Barcelona, Juventud, 1959.

HASKELL, Francis, “La apoteosis de Newton en el arte”, en *Pasado y presente en el arte y en el gusto. Ensayos escogidos*, versión española de Javier Mígueles García, Madrid, Alianza Editorial, 1989.

HERRERO LLORENTE, Víctor José, *Diccionario de expresiones y frases latinas*, 3ª edición, Madrid, Editorial Gredos, 1992.

HUERTA JARAMILLO, Ana María, “La Farmacia y las Ciencias Médicas en Puebla. 1795-1848” en *Farmacia, historia natural y química intercontinentales*, Patricia Aceves Pastrana (ed.), México, Universidad Autónoma Metropolitana, (Estudios de Historia Social de las Ciencias Químicas y Biológicas, núm. 3), 1995.

_____, *Los boticarios poblanos 1536-1825 (Un estudio regional sobre el ejercicio farmacéutico y su despacho)*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 1994.

HUMBOLDT, Alejandro de, *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*, Edición crítica, con una introducción bibliográfica, notas y arreglo de la versión española por Vito Alesio Robles, 6ª edición castellana, México, Ed. Pedro Robredo, 1941.

ICAZA LOMELÍ, Leonardo Federico. *Arquitectura civil en la Nueva España: 25 ejemplos de la región Puebla-Tlaxcala*, tesis de Doctorado en Arquitectura, Facultad de Arquitectura, UNAM, México, El autor, 1990.

Instituto Nacional de Antropología e Historia, *Museo nacional de historia; guía sintética*. México, SEP, 1944.

INTERIAN DE AYALA, Juan, *El pintor christiano, y erúdito, o, Tratado de los errores que suelen cometerse frequentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*, Madrid, J. Ibarra, 1782.

KANTOROWICZ, Ernst Hartwig, *The King's two bodies. A study in mediaeval political theology*, Ney Jersey, Princenton University, 1957.

KING, Jonathan, "William Bullock: *showman*" en *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, México, Fomento Cultural Banamex, A.C., 1996.

KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Edwin, y SAXO, Fritz, *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Versión española de María Luisa Balseiro, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

KUHN, Thomas S., *La estructura de las revoluciones científicas*, Carlos Solís Ramos (trad.), México, FCE, (Breviarios, núm. 213), 2006.

_____, *La estructura de las revoluciones científicas*, Carlos Solís Ramos (trad.), México, FCE, (Breviarios, núm. 213), 2006.

La catedral de Puebla. The cathedral of Puebla. La Cathédrale de Puebla, Testimonios gráficos, Adalberto Luyando Lares y sinopsis histórica Antonio Juárez Burgos, Ludwig Iven (ed.), México, Universidad Autónoma de Puebla, 1986.

LADD, Doris M., *La nobleza mexicana en la época de la independencia, 1780-1826*, Marita Martínez del Río de Redo (trad.), México, FCE, (Colección Sección de Obras de Historia), 2006.

LANNING, John Tate, *El real protomedicato: la reglamentación de la profesión médica en el imperio español*, ed. en inglés por John Jay TePaske, Miriam de los Ángeles Díaz Córdova y José Luis Soberanes Fernández (trads.), México, Facultad de Medicina, Instituto de Investigaciones Jurídicas-UNAM, (Serie Centro de Estudios Históricos, núm. 68), 1997.

_____, *Reales cédulas de la real y pontificia universidad de México de 1551 a 1816*, México, UNAM, 1946.

_____, *The Royal protomedicato: the regulation of the medical professions in the spanish empire*, Dirham, Duke University, 1985.

LATOUR, Bruno, *La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*, Tomás Fernández Aúz (trad.), Barcelona, Gedisa Editorial, (Serie CLA. DE MA. Sociología), 2001.

LAVRIN, Asunción, "Cofradías novohispanas: economías material y espiritual", en *Cofradías, capellanías y obras pías en la América Colonial*, Ma. del Pilar Martínez López-Cano, Gisela Von Wobeser y Juan Guillermo Muñoz (coords.), México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, (Serie Historia Novohispana, núm. 61), 1998.

LAZCANO, Francisco Javier, *Vida exemplar, y virtudes heroicas del venerable padre Juan Antonio de Oviedo, de la Compañía de Jesús/ escrita por el Padre Francisco Xavier Lazcano, de la misma Compañía/ en México en la Imprenta del Real y Mas/ Antigo Colegio de S. Ildefonso, 1760.*

LEICHT, Hugo, *Las calles de Puebla*, Estudio Histórico, Puebla, Imprenta A. Manjarrez y Haro, 1934.

LEONARD, Irving A., *La época barroca en el México colonial*, México, FCE, (Colección Popular), 1986.

Liber usualis Misae et Officii pro Dominicis et Festis Cum Cantu Gregoriano, Ex editione vaticana adamussim, Belgium, Typis Societatis S. Joannis Evangelistae, 1936.

LIEHR, Reinhard, *Ayuntamiento y oligarquía en Puebla, 1787-1810*, O. Hentschel (trad.), 2 vols., México, Secretaría de Educación Pública, (Serie Sepsetentas), 1971.
GRANJEL, Luis S., *Historia Política de la Medicina Española*, Salamanca, Instituto de Historia de la Medicina, 1985.

LÓPEZ TORRIJOS, Rosa, “Estilo. Concepto histórico y uso actual”, en *Primer seminario de Pintura Virreinal. Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, México, Fomento Cultural Banamex, A.C., -Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura-Banco de Crédito del Perú y el Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2004.

LORENZOT BARRIO, Francisco del, “Ordenanzas de carpinteros, entalladores, ensambladores y violeros [30 de agosto de 1568]” en *Ordenanzas de Gremios de la Nueva España. Compendio de los tres tomos de la Compilación Nueva de Ordenanzas de la Muy Noble, Insigne y Muy Leal e Imperial Ciudad de México*, Genaro Estrada (ed.), México, Dirección de Talleres Gráficos, 1920.

MÂLE, Emile, *El barroco. Arte religioso del siglo XVII: Italia, Francia, España, Flandes*, Introducción de A. Chastell y Co. Chazal, prólogo a la ed. española de Santiago Sebastián, Ana Ma. Guasch (trad.), Madrid, Encuentro, 1985.

MANRIQUE, Jorge Alberto, *Manierismo en México*, México, Textos Dispersos Ediciones, 1993.

MANZO, José, *La catedral de Puebla*, Descripción artística de don José Manzo publicada en “El liceo mexicano” en el año de 1804, Puebla, Talleres de Imprenta El Escritorio, 1911.

MÁRQUEZ MONTIEL, Joaquín S. J., *Hombres Célebres de Puebla. Por Nacimiento*, tomo I, México, Editorial Jus, 1952.

MARTÍNEZ DE CODES, Rosa María, “Cofradías y capellanías en el pensamiento ilustrado de la administración borbónica (1760-1808)”, en *Cofradías, capellanías y obras pías en la América Colonial*, Martínez López-Cano, Gisela Von Wobeser y Juan Guillermo Muñoz (coords.), México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, (Serie Historia Novohispana, núm. 61), 1998.

MAZA, Francisco de la, “Una pintura de la ilustración mexicana” en *Obras escogidas*, prólogo y selección de Elisa VargasLugo, México, Comité Organizador "San Luis 400", Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, (Cuatro Siglos, Serie: Obras Escogidas de Autores Potosinos), 1992.

- _____, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México. Grabados, Litografías y Documentos del siglo XVI al XIX*, México, Imprenta Universitaria, (Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas), 1946.
- _____, Páginas de arte e historia, *México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, (Serie Historia, XXI), 1971.*
- _____, “José Luis Rodríguez Alconedo” en *Obras escogidas*, prólogo y selección de Elisa VargasLugo, México, Comité Organizador "San Luis 400", Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, (Colección Cuatro Siglos, Serie: Obras Escogidas de Autores Potosinos), 1992.
- _____, “Las estampas de Alconedo”, en *Obras escogidas*, prólogo y selección de Elisa VargasLugo, México, Comité Organizador "San Luis 400", Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, (Colección Cuatro Siglos, Serie: Obras Escogidas de Autores Potosinos), 1992.
- _____, “Una pintura de la ilustración mexicana” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, vol. VIII, núm. 32, 1963.
- MERLO JUÁREZ, Eduardo y MORALES PÉREZ, Velia, *Estudio, devoción y belleza. Obras selectas de la pinacoteca universitaria. Siglos XVIII-XX*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 2002.
- MERLO JUÁREZ, Eduardo (et al), *La basílica catedral de la Puebla de los Ángeles*, Lorena de Ma. Leal Ávila (ed.), Puebla, Litografía Alai, 1991.
- Merlo Juárez, Eduardo. *Las Iglesias de la Puebla de los Ángeles*, Tomo II, Puebla, Pue., Secretaría de Cultura, 2001.
- MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, Maurice, Rat (ed.), Paris, Librairie Garnier Frères, 1948.
- MONTAGU, Jennifer, *The Expression of the Passions, The origin and influence of Charles le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*, New Haven&London, Yale University Press, 1994.
- MONTERRROSA PRADO, Mariano y TALAVERA SOLÓRZANO, Leticia, *Catálogo Nacional de Bienes Muebles del Ex-Convento de Santa Mónica de la ciudad de Puebla*, México, Gobierno del Estado de Puebla, 1991.
- MORÁN TURINA, Miguel y PORTÚS PÉREZ, Javier, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Ediciones Istmo, 1997.
- MORENO BONET, Margarita, *Nacionalismo novohispano. Mariano Veytia. Historia antigua, fundación de Puebla, Guadalupanismo*, 1ª reimpresión, México, Facultad de Filosofía y Letras (Seminarios: Investigación)-UNAM, (Colección de Historia), 2000.

MORENO, Roberto, *La primera cátedra de botánica en México. 1788*, México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, (Colección 1788-1988: Carlos III y la Ilustración), 1988.

MOYSSÉN, Xavier, “La primera academia de pintura en México”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, vol. IX, núm. 34, 1965.

MUES ORTS, Paula, “Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura”, en *El divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México, Museo de la Basílica, 2001.

_____, *El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, (Colección Estudios en torno al Arte, núm. 1)*, 2006.

MURIEL, Josefina, y LOZANO, Teresa, “Las instituciones educativas novohispanas. Fuentes para el estudio de los precios. Ejemplos de los siglos XVI-XIX”, en Virginia García Acosta (coord), *Los precios de alimentos y manufacturas novohispanos*, México, Comité Mexicano de Ciencias Históricas, CIESAS, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1995.

NÁCAR FUSTER, Eloino y COLUNGA, Alberto, *Sagrada Biblia*, Madrid, La Editorial Católica, 1959.

NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier, *Imágenes de la perspectiva*, Madrid, Siruela, 1996.

O’GORMAN, Edmundo, *Meditaciones sobre el criollismo*, México, Centro de Estudios de Historia de México, 1970.

OCARANZA, Fernando, *Historia de la Medicina en México*, México, Laboratorios Midy, 1934.

OLIVARES IRIARTE, Bernardo, Estudio preliminar y notas de Efraín Castro Morales, *Álbum artístico 1874*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 1987.

OSSORIO, Manuel, *Diccionario de ciencias jurídicas, políticas y sociales*, Guillermo Cabanellas (ed.), Buenos Aires, Heliasta, 1996.

PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura*, edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Ediciones Cátedra, (Colección Arte. Grandes temas), 1990.

PALACIOS, Félix, *Palestra farmacéutica-Chimico galénica*, Madrid, Imprenta de la viuda de don Joaquín de Ibarra, 1792.

PALM, Erwin Walter, “El sincretismo emblemático en los triunfos de la casa del deán en Puebla”, en *Retablo barroco a la memoria de Francisco de la Maza*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1974.

- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica I*, Madrid, Ediciones Aguilar, 1988.
- PANOFSKY, Edwin, “Iconografía e iconología: Introducción al estudio del Arte del Renacimiento” en *El significado de las Artes Visuales*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1970.
- PANOFSKY, Edwin, Estudios sobre iconología, *Madrid, Alianza Universidad*, 1972.
- PASTOR, Marialba, “La organización corporativa de la sociedad novohispana”, en María Alba Pastor y Alicia Mayer (coords.), *Formaciones religiosas en la América colonial*, México, Facultad de Filosofía y Letras-Dirección General de Asuntos del Personal Académico-UNAM, (Colección Seminarios), 2000.
- _____, *Cuerpos sociales, cuerpos sacrificiales*, México, FCE-UNAM, 2004.
- PAYNO, Manuel, “Pintores Célebres. Miguel Zendejas” en *El Álbum Mexicano. Periódico de Literatura, Artes y Bellas Letras*, publicado por Ignacio Cumplido, 2 tomos, México, Imprenta del Editor, 1849.
- PÉREZ DE SALAZAR Y HARO, Francisco, “Algunos datos sobre la pintura en Puebla en la época colonial, M.S.A”, en *Mémoires de la Société Alzate, Tome 41*, (sesión de 4 de diciembre de 1922), México, Talleres Gráficos de la Nación, Sociedad Científica Antonio Alzate, 1923.
- _____, “Historia de la pintura en Puebla”, edición, introducción y notas de Elisa VargasLugo, revisión y notas de Carlos de Ovando en *Historia de la pintura en Puebla y otras investigaciones sobre Historia y Arte*, México, Perpal, 1990.
- Pharmacopoea/ Hispana./ Regis Jvssv/ et/ Impensa/ Matriti*, Ex Typographia Ibarriana, M.DCC XCIV
- PIETSCHMANN, Horst, *Las reformas borbónicas y el sistema de intendencias en Nueva España. Un estudio político administrativo*, Rolf Roland Meyer Misteli (trad.), México, FCE, (Sección de Obras de Historia), 1996.
- PINEDA SANTILLÁN, Juan, “Byobu” en *Viento detenido. Mitologías e historias en el arte del biombo*, México, Museo Soumaya, Telmex, 1999.
- PLAZA Y JAÉN, Bernardo de la, *Crónica de la Real y Pontificia Universidad de México. Escrita en el siglo XVII*, versión paleográfica, prohemio, notas y apéndice de Nicolás Rangel, 2 vols., México, UNAM, 1931.
- PORTÚS, Javier y VEGA, Jesusa, *La stampa religiosa en la España del antiguo régimen*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.
- RAMÍREZ, Fausto, “El simbolismo en México” en *El Espejo Simbolista: Europa y México, 1870-1920*, México, Patronato del Museo Nacional de Arte, 2004.

_____, “Una *iconología* publicada en México en el siglo XIX” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, vol. XIV, núm. 53, 1983.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua* [...], Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 5 tomos, 1726.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*, reducido a un tomo para su más fácil uso, 3ª edición, Madrid, Viuda de Joaquín Ibarra, 1791.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*, reducido a un tomo para su más fácil uso, 2ª edición, Madrid, Joaquín Ibarra, 1783.

RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la G a la O*, Daniel Alcoba (trad.), Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.

Recopilación de las leyes, pragmáticas reales, decretos y acuerdos del Real Protomedicato, Miguel Eugenio Muñoz (comp.), Valencia, Imprenta de la viuda de Antonio Bordazar, 1751.

Recopilación de leyes de los Reynos de las Indias. Mandadas imprimir, y publicar por la majestad católica del rey Don Carlos II. Nuestro Señor. Va dividida en quatro tomos [...], reproducción en facsimilar de la edición de Julián Paredes de 1681, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973, tomo II.

Recopilación de leyes destes reynos hecha por mandado de la magestad católica del rey don Felipe segundo nuestro Señor (1640), 5 volúmenes, Madrid, Lex Nova, facsímil de 1982.

REVILLA G., Manuel, *El Arte en México* 2ª edición, México, Librería Universal Porrúa Hermanos, 1923.

RIBADENEIRA, Pedro de, *Flos sanctorum. Nuevo año cristiano*, Cádiz, Imprenta y Lit. de la Revista Médica, 1864.

RICARD, Robert, *La conquista espiritual de México. Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de la órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*, 4ª reimpresión, México, FCE, 1995.

RIELLO VELASCO, José María, “‘Geometría (a esta Arte se reduce la pintura y dibujo)’ , Lázaro Díaz del Valle y la nobleza del arte de la pintura” en *Anales de Historia del Arte*, núm. 15, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2005.

RIPA, Caesare, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery. The 1758-60 Hertel Edition of Ripa's Iconologia with 200 Engraved Illustrations*, Edited by Edward A. Maser, New York, Dover Publications, Inc., 1971.

RODRÍGUEZ-MIAJA, Fernando, "Miguel Jerónimo Zendejas (ca. 1723-1875 [sic])", en *Dedicación del templo de Molcajac con motivo de su reedificación el 21 de febrero de 1786*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, s/f.

ROMERO DE TERREROS, Manuel, *Una casa del siglo XVIII en México. La del Conde de San Bartolome de Xala*, México, Imprenta Universitaria, 1957.

ROSA, Antonio María de la. *Historia de las Bellas Artes de la Puebla*, México, Editorial Vargas Rea, (Biblioteca de Historiadores Mexicanos), 1953.

RUBIAL GARCÍA, Antonio, "La santa es una bellaca y nos hace muchas burlas. El caso de los panecitos de Santa Teresa en la sociedad novohispana del siglo XVII", en *Estudios de Historia Novohispana*, núm. 24, Ma. Del Pilar Martínez López-Cano (ed.), México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, 2001.

_____, *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*, México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, (Serie Historia Novohispana, núm. 34), 1989.

_____, *Una monarquía criolla (La provincia agustina en el siglo XVII)*, México, Conaculta, 1990.

RUBIO Y RUBIO, Alfonso, "Notas sobre el palacio novohispano y sus tesoros interiores", en *Los palacios de la Nueva España. Sus tesoros interiores*, Monterrey, N.L., Ediciones e impresiones Gant, 1990.

RUEDA RAMÍREZ, Pedro J., *Negocio e intercambio cultural: El comercio de libros con América en la Carrera de Indias (siglo XVII)*, Sevilla, Diputación de Sevilla-Universidad de Sevilla-Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 2005.

RUEDA SMITHERS, Salvador, "La Museografía como Historiografía. Criterios de Reestructuración del Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec", artículo inédito.

RUIZ GOMAR, Rogelio, SIGAUT, Nelly y CUADRIELLO, Jaime, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM/Patronato del Museo Nacional de Arte/Conaculta/INBA, tomo II, 2004.

RUIZ GOMAR, Rogelio, "El pintor José Rodríguez Carnero (1649-1725). Nuevas noticias y bosquejo biográfico", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, vol. XIX, núm. 70, 1997.

_____, "El taller de los Juárez", en *Primer seminario de Pintura Virreinal. Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, México, Fomento Cultural Banamex, A.C.,-Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura-Banco de Crédito del Perú y el Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2004.

- RUIZ ZAVALA, Alipio, *Historia de la provincia agustiniana del Santísimo nombre de Jesús en México*, México, Porrúa, tomo 1, 1984.
- SALAZAR IBARGÜEN, Columba, *Una biblioteca virreinal de Puebla. Siglo XVIII, Fondo Andrés de Arze y Miranda*, Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades-BUAP, 2001.
- SÁNCHEZ FLORES, Ramón, *Puebla de los ilustrados. Urbanismo, ecología y libertad en los proyectos de Domenech, Flon y Furlong s.s. XVIII-XIX*, Puebla, H. Ayuntamiento del Municipio de Puebla, 1994.
- SÁNCHEZ-BLANCO, Francisco, *La mentalidad ilustrada*, Madrid, Taurus (Colección Pensamiento), 1999.
- SARRAILH, Jean, *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, Antonio Alatorre (trad.), México, FCE, 1957.
- SCHAPIRO, Meyer, *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, prólogo de José Jiménez, Francisco Rodríguez Martín (trad.), España, Editorial Tecnos, (Colección Metrópolis), 1999.
- SCHMITT, Jean-Claude, “El historiador y las imágenes”, en *Las imágenes y el historiador*, México, El Colegio de Michoacán, (Colección Estudios de Historia y Sociedad, núm. 77, Serie Relaciones), 1999.
- SECO, Manuel, OLIMPIA, Andrés y RAMOS, Gabino, *Diccionario del Español Actual*, Madrid, Aguilar (Lexicografía), 2 vols., 1999.
- “Sesión XXV. De la invocación, veneración y reliquias de los Santos, y de las sagradas imágenes”, en *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano*, 4ª edición, Ignacio López de Ayala (trad.), Madrid, Imprenta de Ramón Ruiz, 1798.
- SIGAUT, Nelly, “El conflicto clero regular-secular y la iconografía triunfalista”, en *Iconología y sociedad. Arte colonial Hispanoamericano*, XLIV Congreso Internacional de Americanistas, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1987.
- _____, “El oficio de pintar”, en *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*, México, Munal coedición con Conaculta-INBA, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1987.
- _____, “Una identidad artística periférica entre la tradición y la modernidad” en *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*, México, Munal-Banamex-Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, Conaculta, 2002.
- SOMOLINOS D’ARDOIS, German, *Historia de la medicina*, México, Sociedad Mexicana de Historia y Filosofía de la Medicina, 1978.

SOSA, Francisco, *Biografías de Mexicanos Distinguidos*, México, Porrúa, (Colección Sepan Cuántos, núm. 472), 1985.

SPRAY, Emma, "Ciencia y moda en la ciudad europea", en *El compás y el príncipe. Ciencia y corte en la España moderna*, Madrid, Generalitat Valenciana-Comunidad de Madrid, 2000.

STOICHITA, Victor, *La invención del cuadro. Artes, artífices en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona, Ediciones del Serbal, (Colección Cultura Artística), 2000.

TABLADA, José Juan, *Historia del Arte en México*, Compañía Nacional Editora "Águilas", México, 1927.

_____, *Las sombras largas*, México, Conaculta, (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, núm. 52), 1993.

_____, *Obras IV. Diario (1900-1944)*, Guillermo Sheridan (ed.), México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, Centro de Estudios Literarios, 1992.

TANCK DE ESTRADA, Dorothy, *La ilustración y la educación en la Nueva España*, México, Secretaría de Educación Pública, cultura: El caballito, (Serie Biblioteca Pedagógica), 1985.

Tesoros de las actas de cabildo del siglo XVI, Puebla, H. Ayuntamiento del municipio de Puebla, administración 1993-1996 (Programa ARHIMP), s/f, disco compacto.

THOMPSON, John B., *Ideología y cultura moderna*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, 1998.

THORNTON, Dora, *The Scholar in his Study. Ownership and Experience in Renaissance Italy*, New Haven & London, Yale University Press, 1997.

TOAJAS ROGER, Ma. Ángeles, *Diego López de Arenas. Carpintero, alarife y tratadista en la Sevilla del siglo XVII*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1989.

TORALES PACHECO, María Cristina, "Ilustrados en Puebla, los socios de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País", en *Presencia española en Puebla, siglos XVI-XX*, Agustín Grajales y Lilián Ilades (compiladores), México, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades-BUAP-Embajada de España en México, 2002.

TORRE VILLAR, Ernesto de la, *Historia de la educación en Puebla (época colonial)*, México, Universidad Autónoma de Puebla, Colección Universidad y Financiamiento, 1988.

TOUSSAINT, Manuel, *Arte Colonial en México*, 5ª reedición, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, México, 1990.

_____, *Pintura colonial en México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1965.

TOVAR Y DE TERESA, Guillermo, *Repertorio de artistas mexicanos. Artes plásticas y decorativas*, 3 tomos, México, Grupo Financiero Bancomer, 1995.

TRABULSE, Elías, “La ciencia en el convento. La vida cotidiana de un científico novohispano del siglo XVII”, en Pilar Gonzalbo Aizpuru (dir.), Antonio Rubial García (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México*, tomo II, México, El Colegio de México-FCE, 2005.

_____, *Arte y ciencia en la Historia de México*, México, Fomento Cultural Banamex, A.C., 1995.

_____, *Ciencia y religión en el siglo XVII*, México, El Colegio de México, (Serie Centro de Estudios Históricos, núm. 18), 1974.

_____, *Ciencia y tecnología en el Nuevo Mundo*, México, El Colegio de México coeditado con Fideicomiso Historia de las Américas: FCE, 1994.

URQUIOLA PERMISAN, José Ignacio, “Salarios y precios en la industria manufacturera textil de la lana en Nueva España: 1570-1635”, en Virginia García Acosta (coord.), *Los precios de alimentos y manufacturas novohispanos*, México, Comité Mexicano de Ciencias Históricas, CIESAS, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1995.

VALLE, Juan N., *Guía de forasteros de la capital de Puebla para el año de 1852*, Puebla, Imprenta del editor, 1852.

VARGAS LUGO, Elisa (et al), *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España. Siglos XVI al XVIII*, México, Fondo Cultural Banamex, Instituto de Investigaciones Estéticas/Dirección General de Asuntos del Personal Académico-UNAM, 2005.

_____, *Parábola Novohispana. Cristo en el arte virreinal*, México, Comisión de Arte sacro-Arquidiócesis primada de México-Fomento Cultural Banamex, A.C. y Grupo Infra, 2000.

VARGASLUGO, Elisa y VICTORIA, José Guadalupe, *Juan Correa. Su vida y su obra. Repertorio pictórico*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, tomo III, 1994.

VARGASLUGO, Elisa, *Historia del Arte Mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública-Instituto Nacional de Bellas Artes-Salvat, tomo 4, 1982.

VILLA SÁNCHEZ, Juan de, *Puebla sagrada y profana*, Francisco Javier de la Peña (ed.), Puebla, Letras de Puebla, (Colección Nuestra Ciudad, núm. 1), 1962.

VILLORO, Luis, *El Concepto de ideología y otros ensayos*, México, FCE, (Serie Cuadernos de la Gaceta, núm. 14), 1985.

WECKMANN, Luis, *La herencia medieval de México*, 1ª reimpresión, México, El Colegio de México-FCE, 1996.

WOBESER, Gisela Von, *Vida eterna y preocupaciones terrenales. Las capellanías de misas en la Nueva España, 1600-1821*, 2ª edición, México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, (Serie Historia Novohispana, núm. 64), 2005.

ZAMACONA, R., *Reseña histórica, estadística y comercial de México y sus estados. Puebla*, México, Tipografía de Alejandro Marcué, 1892.

ZÁRATE TOSCANO, Verónica, “Los privilegios del nombre. Los nobles novohispanos a fines de la época colonial”, en Pilar Gonzalbo Aizpuru (dir. y coord.), *Historia de la vida cotidiana en México*, tomo III, México, El Colegio de México-FCE, 2005.

ZERÓN ZAPATA, Miguel, *La puebla de los Ángeles en el siglo XVII*, México, Patria, 1945.

ZETINA, Sandra, “Informe del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte”, México, inédito, 2005, s/p.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

REVISTAS

MERLO JUÁREZ, Eduardo. “Las ciencias en la obra de Zendejas” en *Elementos*, año 3, vol. 2, núm. 12, (Jul-Sept, 1987).

GÓMEZ, Cristina y TÉLLEZ GUERRERO, Francisco, “Inventario de los bienes de Campillo, obispo electo de Puebla, 1803” en *América Latina en la Historia Económica*, núm. 5, (enero-junio, 1996).

MAZA, Francisco de la, “Las pinturas de la casa del deán en Puebla”, en *Artes de México*, México, núm. 2, ene-feb., 1954.

PERIÓDICOS

El imparcial. Diario Independiente, tomo XXXVI, núm. 6511, México D.F., 17 de julio de 1914.

El imparcial. Diario Independiente, tomo XXXVI, núm. 6517, México D.F., 24 de julio de 1914.

El Norte. Diario del mediodía, tomo I, núm. 20, México, D.F., 14 de mayo de 1915.

El Pueblo. Diario de la mañana, año III, núm. 907, México, D.F., 6 de mayo de 1917.

El Pueblo. Diario de la mañana, año I, tomo I, núm. 74, Veracruz, 20 de diciembre de 1914.

PUBLICACIONES EN INTERNET

PABLO PANEDAS, *San Nicolás de Tolentino, El primogénito de la familia agustiniana*, Colección Nuestros Santos Agustinos, www.colegiosanagustin.net/san-nicolas

FIGUEREDO, Eduardo, “Los colegios invisibles”, *Rev. Soc. Esp. Dolor*, [http://www.scielo.isciii.es/pdf/dolor/v11n6/editorial.pdf], ago.-sep., vol.11, núm. 6, 2004.

ROMERA, Ángel, *Manual de retórica y recursos estilísticos*, publicación cibernética, <http://librodenotas.com>

SALAZAR, Juan Pablo, “Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, 1743-1763”, en *Anuario Mexicano de Historia del Derecho*, vol. XVIII, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas-UNAM, (Biblioteca Jurídica Virtual), 2006.

TEIXIDÓ, Francisco, “Biólogos Españoles” publicado el 12 noviembre de 2005 en *Historia de la Biología en España*, <http://www.citologica.org>

PÁGINAS EN INTERNET

<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0>.

www.gilberto.bodu.net/web/sf_f2.htm

www.mundocoop.com.ar/mutualismo/principios.html.

<http://museodeltraje.mcu.es/>.

<http://buscon.rae.es/ntlle/>

<http://museodeltraje.mcu.es>

www.catholic-hierarchy.org/diocese/dpuem.html

<http://es.wikipedia.org/wiki/>

<http://puebla.turista.com.mx>

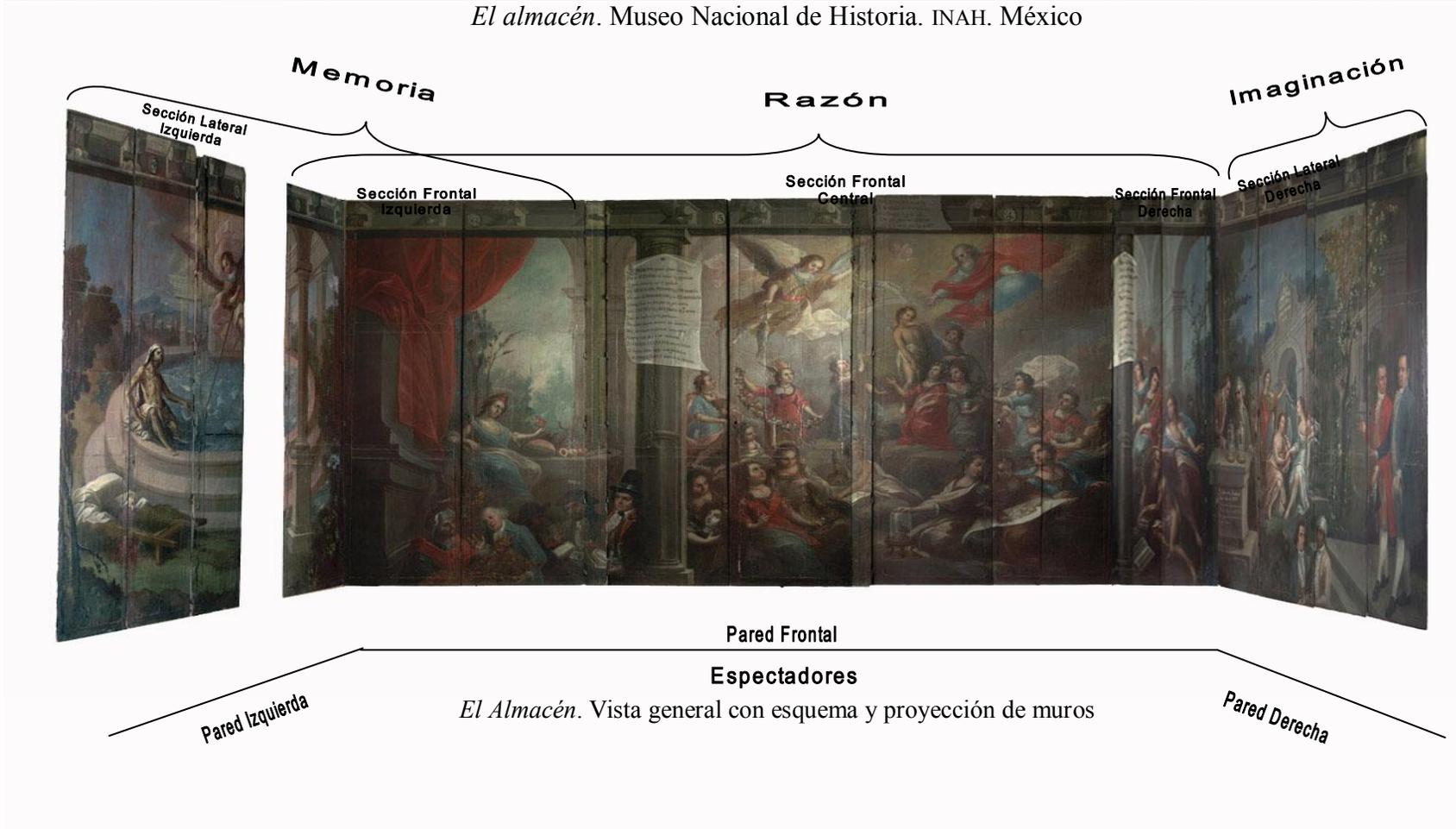
<http://www.cervantesvirtual.com>

ANEXOS

REPRODUCCIONES COLOR



El almacén. Museo Nacional de Historia. INAH. México





El Almacén

Miguel Jerónimo Zendejas
Óleo sobre madera
1797

El Almacén fue pintado a petición del boticario José Ignacio Rodríguez de Alconedo, apoderado legal de los farmacéuticos de la ciudad de Puebla y administrador de la cofradía de San Nicolás Tolentino. Las tablas rodeaban un pequeño espacio, localizado quizá detrás de la botica, donde se reunían los miembros de dicha cofradía para discutir la estrategia encaminada a conseguir su autonomía jurídica y administrativa con respecto al Real Tribunal del Protomedicato de la Ciudad de México.

Pendida la batalla, tanto José Ignacio Rodríguez de Alconedo como su hermano José Luis, afamado pintor, fueron enviados al exilio. Más tarde, José Luis se unió a las fuerzas de José María Morelos y fue muerto por las tropas virreinales.

El Almacén sintetiza tres momentos cruciales del siglo XVIII: la Ilustración novohispana, los egresos recibidos por los nacidos en tierra americana y la rebelión de los novohispanos manifestada en conspiraciones y en la insurrección armada, esta última personificada en el pintor Rodríguez de Alconedo.

El almacén. Vista general. Montaje actual. Museo Nacional de Historia. INAH. México



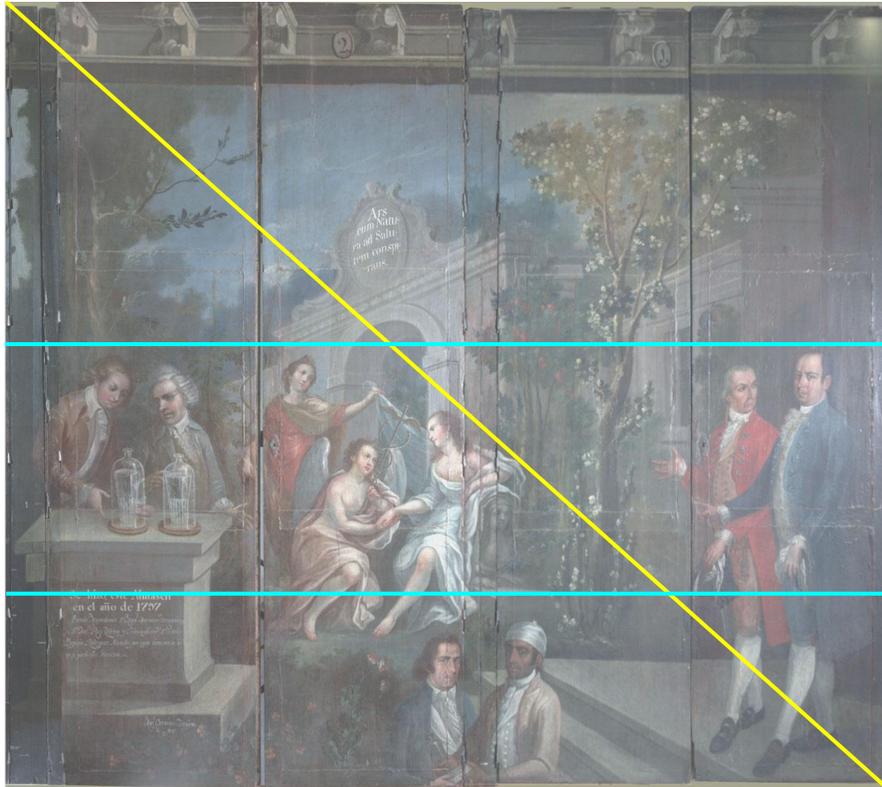
El almacén. Detalle. Sección lateral derecha

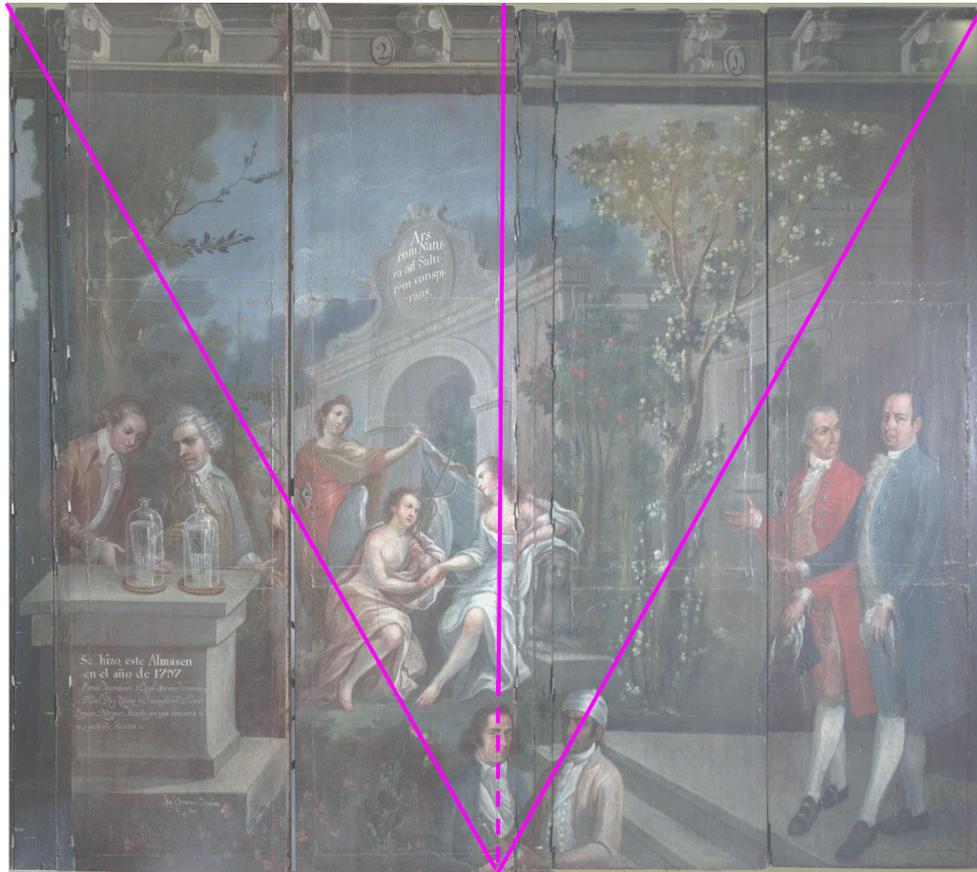


El almacén. Detalle. Sección frontal

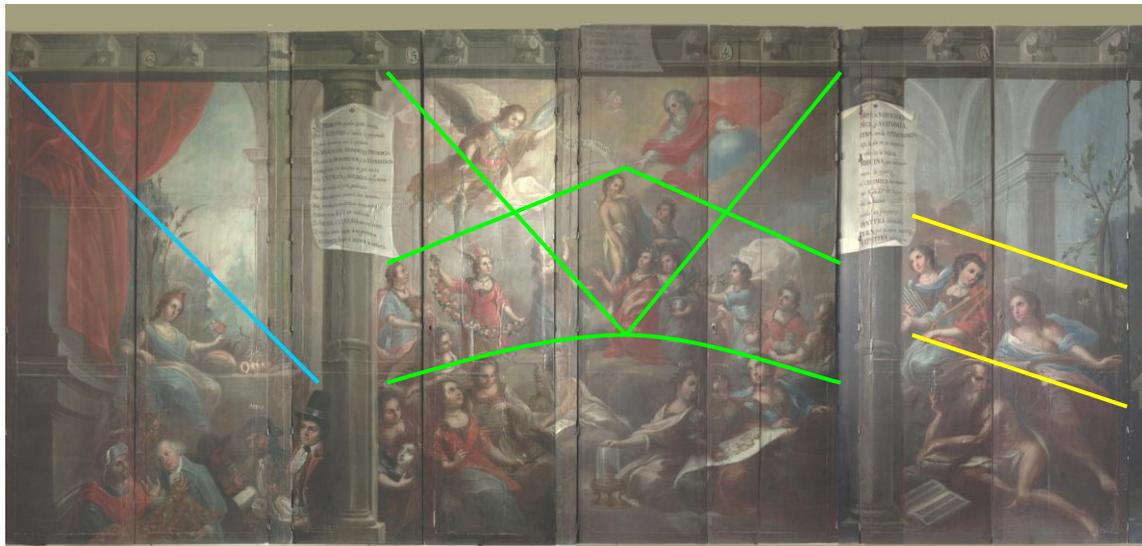
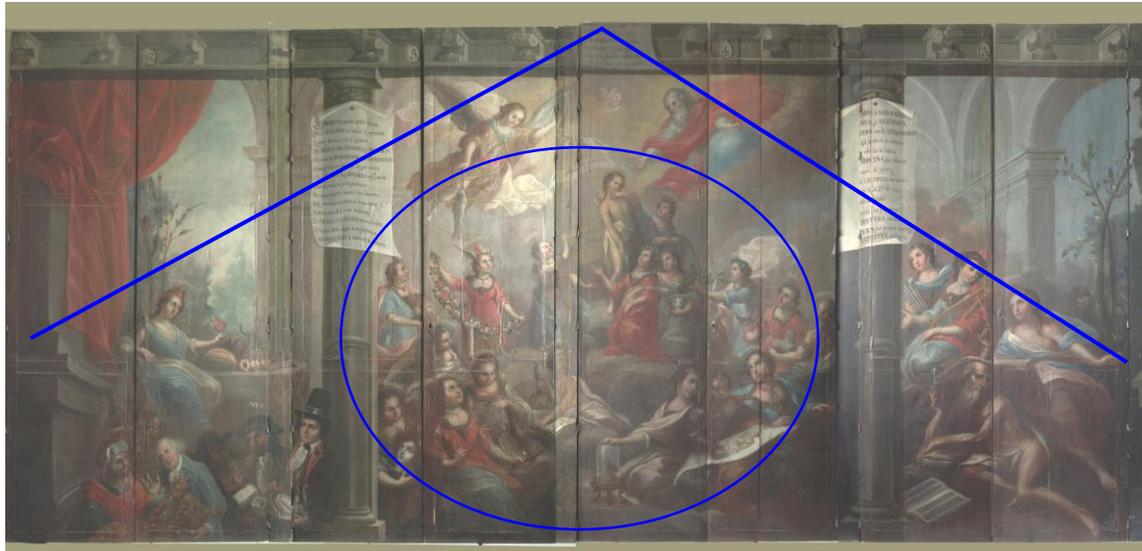


El almacén. Detalle. Sección lateral izquierda





El almacén. Sección lateral derecha. Líneas compositivas integradoras a, b y c



El almacén. Sección frontal. Diagonales compositivas, triángulos resultantes, y líneas de carácter integrador



Cristóbal de Villalpando.
Santísima Trinidad. Templo del
Carmen, Puebla



Juan Correa. *Asunción y coronación de
la Virgen.* Detalle. Sacristía de la
catedral de México



José Rodríguez Carnero. *Coronación de
la Virgen.* Capilla del Rosario.
Iglesia de santo Domingo Puebla, Pue.



Juan de Villalobos. *Apotheosis de san
Juan de Dios.* Sacristía. Templo de san
Juan de Dios. Puebla, Pue



Anónimo [Talavera]. *San Agustín, la Virgen y la santísima Trinidad*. Iglesia de san Agustín. Puebla, Pue.



José Joaquín Magón. *Bautismo de san Juan*. Parroquia de nuestra señora de la Asunción, Tecamachalco, Pue



Visión de san Agustín. [1777] Museo de santa Mónica. Puebla, Pue.



El almacén. Detalle. Grupo central. "Los poderes celestiales"



Piedad. Retablo de la sacristía. Detalle. Parroquia de Nuestra Señora de la Natividad y san Miguel. Tochtepec, Pue.

Tránsito de san José. Retablo de san José. Detalle. Parroquia de san José. Puebla, Pue.



El almacén. Detalle. La agricultura.



Luis Berruco. *Patrocinio de la Virgen Inmaculada sobre Puebla*. Sacristía de la catedral de Puebla



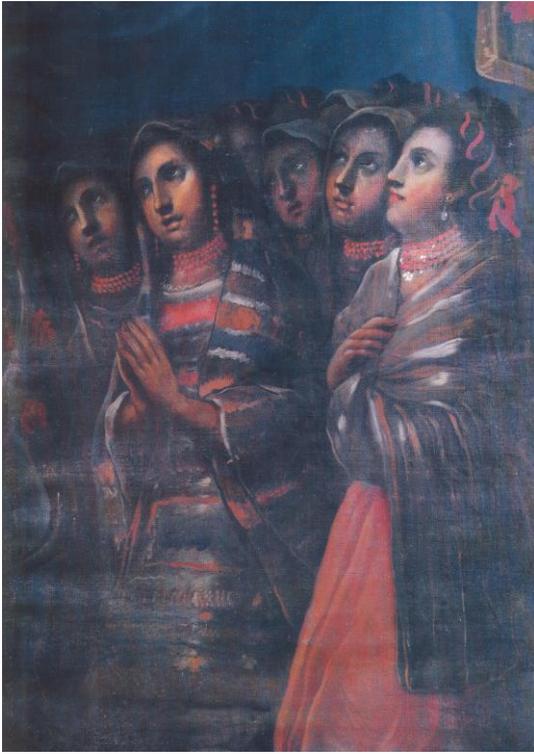
José de Ibarra. *Patrocinio de san José*. Relicario de san José. Iglesia de san Francisco Javier, Tepetzotlán



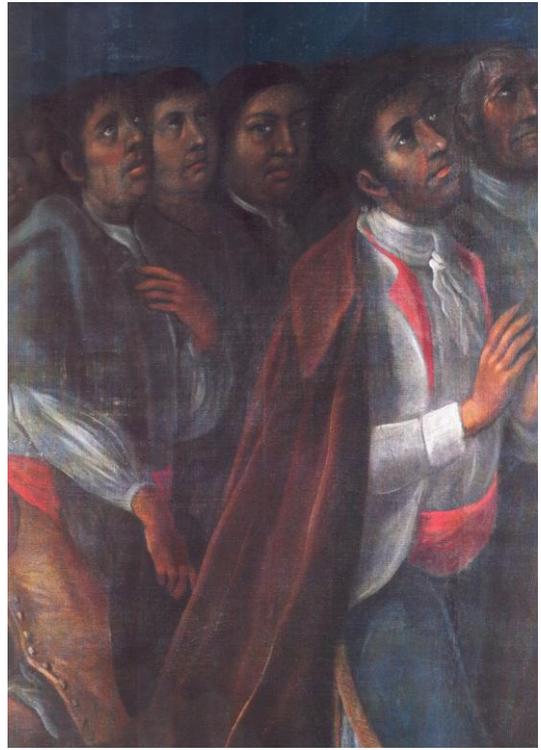
Miguel Cabrera. *Alegoría de la Virgen como protectora de los dominicos*. Museo Nacional de Arte, México



Patrocinio del señor san José. Parroquia de Tamazulapan, Oaxaca



*Patrocinio de la Virgen. Detalle mujeres.
Parroquia de Tamazulapan, Oaxaca*



*Patrocinio de la Virgen. Detalle hombres.
Parroquia de Tamazulapan, Oaxaca*



El almacén. Detalle. Mosaico social



Dedicación del templo de Molcayac. [1786]. Parroquia de Molcayac. Puebla, Pue



El almacén. Detalle. Apolo-Mercurio y la Naturaleza



El almacén. Detalle. El arcángel san Rafael



El almacén. Detalle. El gabinete



El almacén. Detalle. La Química y la Botánica



El almacén. La profesión



El almacén. La medicina y la química

TABLA DE CALCAS

Miguel Geronimo Zendejas f. 1780.

Zendejas
f. 1780.

Mig. Zendejas f.

Mig. Zendejas f.

1784
Zendejas f.

Miguel Geron. de Zendejas f. 1792.

Muzik leonard de V. 1805

Zendyja Pina

DOCUMENTALES

ANEXO 1.1.3

ANÁLISIS LABORATORIO

Laboratorio de diagnóstico de obras de arte, IIE- UNAM Informe del estudio realizado sobre El Almacén de Jerónimo Zendejas (fragmento)

[...]

Estudios realizados

La obra fue analizada *in situ* por el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, con el objetivo de aportar evidencias de su manufactura que ayudaran a determinar la manera en que se encontraban dispuestas originalmente las puertas, conocer su técnica pictórica y contribuir a la propuesta de montaje museográfico.

Se reunió un equipo de museógrafos, restauradores, historiadores y los miembros del LDOA, para determinar las características técnicas y plásticas de las puertas y proponer un montaje similar al que pudo haber tenido en su disposición original.

Uno de los fines del estudio fue documentar la estructura del soporte y llevar a cabo un buen registro fotográfico completo. El levantamiento fotográfico se realizó con una cámara digital de formato medio y alta resolución por ambos costados de cada una de las hojas y sus uniones. Asimismo se realizaron detalles tanto del anverso, cómo del reverso y de algunas marcas de manufactura, ensambles, herrajes, etc, tanto en formato digital cómo en diapositivas.

Se llevó a cabo un estudio general por medio de luz ultravioleta y reflectografía infrarroja para determinar la cantidad de intervenciones y agregados posteriores. No contamos con fotografías de estos estudios porque no hubo tiempo suficiente, la obra es demasiado extensa y al momento de hacer el estudio se encontraba a punto de ser intervenida por el equipo de restauradores del Museo Nacional de Historia.

Se practicó una toma de muestras en varios de los paneles, que fueron estudiadas por medio de análisis microquímicos y se realizaron cortes transversales que se estudiaron en microscopía óptica y ; sin embargo, debe aclararse que esta obra es bastante compleja y sus dimensiones son considerables, por lo que la representatividad de las muestras es menor que en una obra más pequeña.

[...]

Capa pictórica

Se practico el estudio de las intervenciones anteriores por medio de luz ultravioleta y se revisó la superficie pictórica con reflectografía infrarroja para observar modificaciones en la composición. En el estudio de la superficie pictórica por medio de reflectografía infrarroja no se detectaron cambios importantes en la composición, no se detectaron otras letras en la cartela que se ha perdido.

El análisis bajo la luz ultravioleta hizo evidente que existen varias intervenciones de restauración, que sin embargo, también se pueden observar a simple vista, pues fueron hechas con la tradicional técnica de *rigatino* (técnica de restauración que sirve para diferenciar mediante vibración del color la intervención del restaurador de la pintura original). Estos estudios no se registraron por falta de tiempo, pero se puede asegurar que en rasgos generales la información adicional a lo que se observa a simple vista fue escasa.

Por medio de reflectografía infrarroja se pudo observar que la obra fue sumamente intervenida por restauradores durante el siglo XX. Se encontró una gran cantidad de intervenciones en capa pictórica, así como varias capas de barniz que posiblemente contiene cera, pues obstruyó considerablemente la visibilidad de la fluorescencia característica de los materiales originales.

Por la parte posterior se encontraron muchas intervenciones, en ocasiones se eliminó la capa de preparación que tiene un ligero tono rosáceo, y posiblemente contenga un poco de almagre.

[...]

Título: El Almacén

Autor: Miguel Jerónimo Zendejas

Técnica: Óleo sobre tela y madera

Tipo de objeto: Mueble, óleo sobre tela y estructura de madera(16 puertas de madera, originalmente debieron ser 17 o 18)

Autoría: firmado

Fechado en el año: 1797

Época: virreinal

Periodo: segunda mitad s. xviii

Dimensiones generales:

Altura: entre 3.20 y 2.86 m

Ancho: alrededor de 12.03 m

Espesor: alrededor de 3.8 cm

Ubicación actual o lugar de resguardo: Museo Nacional de Historia, Distrito Federal. México.

[...]

ANEXO 1.3.2

TRASLADOS DE *EL ALMACÉN*¹

Centro INAH Puebla
Área de Depósito de Bienes Culturales
[Judith Romero Rosas, encargada]
[archivo interno del depósito]

TRANSCRIPCIÓN DIPLOMÁTICA ENTRECORTADA

Exp. s/n

Documento 1

Copia fotostática de la copia del Oficio No. 401-35-039 (ccp: Arq. Sergio Vergara, Director del Centro Regional del I.N.A.H. en Puebla, sello de recibido: 3 e febrero)
Fecha: 23 de enero de 1986
Original dirigido al Lic. Carlos Carretero
Director del Centro Regional del I.N.A.H. en Chiapas

“Con fecha 12 de noviembre próximo pasado y mediante oficio número 401-35-462, comuniqué a usted que el gobernador del Estado de Puebla había solicitado al doctor Enrique Florescano, Director General de este Instituto, el traslado definitivo al Museo Regional de Puebla, de un biombo pintado por Miguel Jerónimo Zendejas y que se encuentra en el Museo Regional de Chiapas.

En dicho oficio, al explicarle por qué considero procedente el traslado, pedí a usted su colaboración con el objeto de llevar a cabo lo más pronto posible el transporte de la pieza al mencionado Museo poblano.

Como no obtuve respuesta, le envié un telegrama y además por instrucciones mías, el licenciado Eugenio Noriega Robles trató con usted este mismo asunto telefónicamente, pero hasta hoy no ha habido ninguna comunicación suya al respecto.

En vista de todo lo anterior, por tercera vez, por escrito, le ruego me informe a la brevedad posible acerca del citado traslado.

En espera de sus prontas noticias, hago propicia esta oportunidad para reiterarle mi consideración más atenta.

[Rúbrica] [Ilegible]

[Antefirma:] Prof. Miguel Angel Fernández/ Director de Museos y Exposiciones.”

Se acusa copia al doctor Enrique Florescano, Director General del INAH, al Lic. Pablo Elhore, Director de Asuntos Jurídicos y Relaciones Laborales del INAH, al arqueólogo Enrique Nalda, Director de Apoyo y Coordinación de Centros Regionales del INAH, a la lic. Sara Carrasco, Jefa del Departamento de Inventarios del Patrimonio Cultural del INAH, a Vergara, (*vide supra*), a la Lic. Ma. Elena Grajales, Directora del Museo Regional de Chiapas, a la Srta. Alicia de la Peña, Jefa del Departamento de Trámite de Colecciones. D.M.E. [*sic*] y para el archivo.

¹ Consulta efectuada el 13 de junio de 2007.

IBID.

Documento 2

[Copia fotostática de una copia al carbón:]

Oficio núm. 401-35-T/053

[Original dirigido a la Lic. Sara Carrasco a, Jefa del Departamento de Inventario del Patrimonio Cultural]:

Fecha: México. D.F., abril 25 de 1986

“Por acuerdo del Dr. Enrique Florescano Mayet, Director General del INAH y por autorización expresa del lic. Pablo Elhore García, Director de Asuntos Jurídicos del INAH, ruego a usted girar instrucciones al personal a su digno cargo, para que proceda a trasladar del MUSEO REGIONAL DE CHIAPAS al MUSEO REGIONAL DE PUEBLA, la pieza que enseguida se indica, responsabilizándose de ella al Arq. Sergio Vergara Berdejo, Director del Centro Regional de Puebla.

<u>No. de Inv.</u>	<u>Descripción de la pieza</u>	<u>Avalúo</u>
102730	ARCON DE BOTICA Pintura la óleo sobre madera. Consta de 12 tablas con 5 travesaños Que corresponden a las 12 puertas De un almacén de botica. Autor: M. Jerónimo Zendejas. De 2.94 x 0.75 Mts. Cada una de las tablas	\$ [en blanco]

Esta pieza pasará a formar parte del acervo cultural del citado Museo de Puebla. Asimismo informo a usted que le importe del seguro lo cubrirá esta misma dependencia.

Autoriza

[manuscrito:] Este documento se firmó

Atentamente

p. a. [Firma] [ilegible] de la Peña

en original

[Rúbrica] [Ilegible]

[Antefirma] Lic. Pablo Elhore García
Director de Asuntos Jurídicos del INAH[Antefirma] Prof. Miguel Angel Fernandez
Director de Museos y Exposiciones del

INAH

[Al margen:] Recibí copia, [firma ilegible] 6/8/86”

IBID,

Documento 3

[copia] [margen superior color amarillo]

“Tarjeta de Control de Bienes Muebles

ARCON

Nombre de artículo

10-102730

Clasificación

Descripción: de farmacia, pintado al óleo sobre madera por Jerónimo de Zendejas, representa una alegoría a las Ciencias y las Artes, consta de 12 hojas. De: 9.35 mts. De largo y 2.86 mts. de alto

FECHA AÑO MES DIA	NUMERO DEL COMPROBANTE DEL MOVIMIENTO	LOCALIZACIÓN	NOMBRE Y FIRMA DEL RESPONSABLE
76 08 11	A-4-1	MUSEO NACIONAL DE HISTORIA	ANTROP. LINA ODENA GUEMES [sin firma]
77 08 25	A-4-1	MUSEO NACIONAL DE HISTORIA	ARQ. FELIPE LACOUTURE FORNELLI [sin firma]
86 IV 26	A-20-9	MUSEO REGIONAL DE PUEBLA	ARQ. SERGIO DE LA L. VERGARA BERDEJO [firma ilegible. Parece autógrafa]

[La tarjeta está engrapada a los siguientes oficios]

IBID.

Documento 4

Copia fotostática de una copia.

[Margen superior izquierdo en letra manuscrita: “Turnar a Aaron Cadena Z”]

Original dirigido a la Lic. Sara Carrasco Tovar, Jefa del Departamento de Inventarios del INAH. La copia marcada a al dirigida a Elías Castell, administrador del C.R.P. “incluyendo la copia de tarjeta de C-B-M

Oficio núm. 401-A-311-(724-7) -01-1930

Fecha: Septiembre 30 de 1986.

“En relación a su oficio #337 fechado el 8 del actual, con el presente le devuelvo debidamente requisitados: original de tarjeta de control de Bienes Muebles No. 10-102730 que ampara el Arcón perteneciente a las colecciones del Museo Regional de Puebla; asimismo una hoja de registro de libros de consulta correspondiente al material bibliográfico entregado por la Dirección de Monumentos Prehispánicos.

Le reitero las seguridades de mi atención distinguida. /Atentamente,/[Firma ilegible]/
[Antefirma] Arq. Sergio de la L. Vergara Berdejo/ Director”

Se acusan copias a personal del Centro Regional

El reloj de oficialía de partes marcó el 3 de octubre de 1986.

IBID:

Documento 5

Original. Papel membretado del Centro Regional Puebla

En el margen superior: “ADMINISTRACIÓN”

Oficio No. 401-A-311-(724-7) -02-3675

Fecha 14 de octubre de 1986

Dirigido a Aarón Cadena Zapotecas, encargado de la bodega de Bienes Culturales del Centro Regional de Puebla:

“Adjunto al presente turno a Usted copias de los oficios núms.. 401-...-01-1930, 401-11-337 y tarjeta de control de Bienes Muebles No. 10-102730 que ampara el Arcón perteneciente a las colecciones del Museo Regional de Puebla, para el registro correspondiente.

Por su atención a loa anterior, quedo de Usted.

Atentamente/ [Firma ilegible]/ [Antefirma:] J. Elias Castell Tejeda/Administrador “

Acusa copias al Director del Centro Regional, al expediente y al archivo.

El reloj registró el 14 de octubre de 1986 como fecha de recepción.

ANEXO 2.1.6

CONSTITUCIONES

Constituciones acordadas para el gobierno y existencia de la cofradía de señor san Nicolás de Tolentino, fundada en el convento de nuestro padre san Agustín de esta ciudad de la Puebla, cuyas cláusulas deben ser la norma y regla por que se gobierne y decidan todos los puntos de dicha cofradía comenzando desde la elección de sus mayordomos hasta el por menor de su botica.

(1)

Primeramente, que dicha cofradía, y hermandad ha de ser (como lo es) fundada bajo el título de san Nicolás penitente y agregada a la del santo nombre de Jesús, cita en la iglesia del convento de san Agustín de esta ciudad, de donde por ninguna causa ni motivo se ha de poder remover ni trasladar.

(2)

Siendo el fin principal de esta cofradía la mayor honra y gloria de Dios, culto a san Nicolás, y beneficio de la considerable parte de este público que se asienta por hermanos con el eficaz y pronto socorro de todas las medicinas que necesiten en todas sus enfermedades –en cuyo tiempo es cuando más les estrecha la miseria a los que no tienen otro peculio que el fruto de sus trabajos por carecer de él–, logrando de este auxilio por el cortísimo estipendio de medio real semanario. Será la primera y principal atención de todos los individuos de la cofradía la de contribuir a que se mantenga en el buen orden, exactitud y tranquilidad que se requiere procurando su mejor conservación, y aumento e impidiendo con los mayores esfuerzos que se disipe ni destruya. A cuyo fin, no se admitirá en ella por hermano a persona alguna que sea cavilosa, díscola o inquieta, y si se descubriere alguna que tenga estas cualidades será borrado de ella sin excusa, dilación, ni pretexto, pues deberán ser comprendidos en esta constitución todos sin exclusión de persona alguna.

(3)

El día dos de febrero de cada año –que lo es el de la purificación de nuestra señora la Virgen María–, con licencia del ordinario, se celebrará cabildo con asistencia del juez real, del promotor fiscal, de un notario, del padre protector, de los dos mayordomos que acaban, del secretario de la cofradía, del maestro administrador como pro secretario, de seis de los rectores – los más antiguos de los doce que se nombran de entre los hermanos perpetuados–, y juntos todos en la sacristía de dicho convento y habiéndose leído en voz alta por el notario estas constituciones de modo que todos las entiendan, han de elegir dos mayordomos a pluralidad de votos de los que se propongan en el mismo acto los que acaban, o de otros sujetos si hubiese motivo para separarse de la propuesta pero haciendo que el nombramiento recaiga en dos sujetos de los de más acreditado honor, y buen porte, y al mismo tiempo, tengan facultades conocidas, y estos han de ser precisamente de los hermanos perpetuados o rectores pues los sencillos ni han de tener voz ni voto en esas elecciones, ni ejercer cargo alguno en ella.

Hecha que sea la elección, los nuevos mayordomos nombrarán [a] los rectores para que éstos los acompañen al cuidado de la cofradía, eligiendo el mismo número que sea costumbre [y] nombrándolos de entre los hermanos perpetuados, de los cuales rectores deben juntarse seis los menos para que haya cabildo.

(4)

Los mayordomos electos nombrarán [a] los cobradores de la limosna semanal confiando este negocio a personas fidedignas y de notaria honradez, y con la circunstancia invariable de que así éstos como los demás dependientes de la cofradía no han de gozar privilegios ni exención, pues han de ser lisos y llanos, sin distinción alguna, advirtiendo que se deja al arbitrio de los mayordomos que son o fueren en lo sucesivo, el exigirles o no fianzas a todos los empleados con manejo de intereses en la dicha cofradía, pues de esta manera quedarán cubiertos y libres de toda responsabilidad, la cual fianza deberá ser arreglada a los intereses que manipulan, siendo la mayor la del maestro administrador quien dará un fiador de dos mil pesos. A dichos empleados se les advertirá el puntual cumplimiento de su obligación para cuyo fin se instruirán en estas constituciones. Y lo mismo debe hacer cualquiera otro individuo de los que tengan cargo en la cofradía, con obligación de devolver a los mayordomos –cuando acaben su oficio– el ejemplar que se les entregue a su ingreso.

(5)

Será una de las principales obligaciones de estos mayordomos la de concurrir –uno de los dos, alternativamente, y sin falta cada semana– a la botica de la cofradía. Y con asistencia del maestro administrador de ella, conferenciar y acordar cuanto ocurra a beneficio y puntual asistencia de los hermanos y despacho público, de modo que aunque no haya motivo no por eso dejará de verificarse esta concurrencia semanal.

(6)

Ambos mayordomos y administrador tendrán obligación de juntarse otro día que señalen de la semana para introducir en la arca de la cofradía –que estará en la botica– los reales de la cobranza, como también para extraer las cantidades precisas de sus gastos. A cuyo fin, cada uno de estos tres individuos tendrán una llave de ella sin podérselas confiar uno a otro la suya; pero dejando en poder siempre de dicho administrador una cantidad de reales competente para que pueda usar de ellos en compras u en otros contratos, sin necesidad de aguardar a la junta semanal de los tres.

(7)

Cuidarán, muy particularmente los mayordomos, de la conducta y proceder de los cobradores de la cofradía, haciendo que irremisiblemente y en persona entreguen cada semana el producto de su cobranza, deducido únicamente el premio que le toque a razón de un real y medio en cada peso y, al fin del mes, la cuenta de cada uno en que darán por descargo los reales que hubieren entregado, sin permitirles retardo ni omisión en esto, pues cualquiera falta de éstas será bastante motivo para separarlo de la cobranza y encargar a otro el desempeño de esta obligación.

(8)

Como quiera que las facultades y obligación de los mayordomos ha de ser igual, sin pertenencia de una a otro, si alguno de los dos, por enfermedad u otro motivo urgente, no pudiere desempeñar sus funciones, se encargará el otro de ello. Y si como no es de esperar, alguno de los dos se manijare con indolencia, disimulo, o contemplación –de modo que se perjudique a la cofradía– y el otro mayordomo viere que sus esfuerzos no bastan a seguir el buen orden que

corresponde, citará a junta para que ésta –instruida de los motivos que ocurren y sin contienda ni disputa– provea del remedio más oportuno, hasta nombrar otro mayordomo que sea más exacto en el cumplimiento de sus deberes.

(9)

Cada semana, mes o al tiempo que fuere costumbre, tendrán obligación de tomar su cuenta al maestro administrador de la botica, la cual dará éste comprobada en los términos que se dirán, de la que los mayordomos presenten a la junta que para estos casos será citada.

(10)

Los expresados mayordomos tendrán obligación –un mes antes de acabar– de dar su cuenta a la referida junta, presentándolas formadas según es costumbre en todas las cofradías, con relación jurada y recibo de los sujetos de quienes pueda exigirlos y fuere corriente, pues aunque carezcan de algún documento de éstos, se subsana tal defecto con el juramento que debe acompañar a las cuentas de los sujetos que las presentan, que deben ser electos por sus buenas circunstancias de pureza y fidelidad.

(11)

Las cuentas presentadas de la forma dicha y hecha relación exacta de ellas a la junta, ésta nombrará dos rectores que las revisen con puntualidad, y devolviéndolas con las adiciones que les hallaren o con su visto bueno si no las tuvieren, las hará reponer y aprobar, presentándose en este caso a la misma junta presidida del juez real y demás, como es corriente.

(12)

Los mayordomos han de tener tres libros de a folio forrados en pergamino, el uno donde ha de constar el vínculo de la cofradía y hermandad, constituciones y bienes –así espirituales como temporales–, para las entregas que en las elecciones se hicieren a los mayordomos sucesores, quienes darán recibo de lo que se les entregare, como también constarán los cabildos y juntas que se celebran. El otro libro será del recibo que tuvieren los mayordomos en su tiempo de todas las cantidades y porciones que recibieren. Y el otro, en que se ha de asentar todo el descargo, así de lo que se gastare en lo espiritual como de lo que se entregare a la botica y demás gastos indispensables que hicieren, que es por lo que con su juramento se les ha de pasar. También, tendrán aparte otro libro para asentar a todos los hermanos perpetuados y sencillos –el cual no ha de servir para otra cosa–, tendiendo cuidado los mayordomos de poner al margen de sus nombres el día que fallecieron o se borraron por no cumplir con su obligación; así, porque faltando a ella no se vuelvan a admitir como porque siempre conste, asentándose en el mismo libro la fecha del día en que fuere recibido por hermano.

(13)

La junta que queda referida ha de componerse del dicho padre protector, seis rectores que se han de elegir de los perpetuados, y otro de éstos que ha de ser el secretario de ella, siendo condición precisa e inalterable que el maestro administrador de la botica haya de ser pro secretario de ella mediante al íntimo conocimiento que le asiste –por su cargo– de todos los individuos y asuntos de la cofradía, teniendo obligación de asistir a todas las juntas que se celebran tocantes al gobierno y dirección de la misma cofradía.

(14)

Esta junta tendrá la obligación de asistir a las funciones y aniversarios de dicha cofradía como también, cuando se ofrezca, resolver alguna duda o tratar del gobierno de ella. Y así

mismo, tendrá la facultad de nombrar el maestro administrador de la botica por muerte del que lo hubiere sido u otra justa causa que ocurra para removerlo.

(15)

Los individuos que como va dicho han de componer la junta, serán nombrados en los cabildos del día dos de febrero por los mayordomos y perpetuados, pudiéndose continuar el nombramiento en todos o en cualquiera de ellos –según se hubiere advertido del cumplimiento de sus obligaciones– pero siempre continuará, como ya se ha asentado, el cargo de pro secretario en el maestro que administre la botica, mientras se mantuviere en ella.

(16)

El referido administrador de la botica estará debidamente autorizado por la junta para determinar cuanto conduzca a su ejercicio y gobierno de todos los dependientes de la oficina de su cargo, poniendo y quitando –según tenga por conveniente– a cualquiera de ellos, pues ha de ser responsable en ambos fueros de todo lo que pertenezca a la dicha botica, haciéndosele cargo por la entrega que conste del balance y sin que tenga que alegar en contrario, pues para facilitarle el cumplimiento de su obligación se le da todo el dominio necesario sobre los dependientes y operaciones de la casa.

(17)

Este administrador estará privado absolutamente de poder celebrar tratos ni contratos cuyo valor exceda de cien pesos, sin acordarlo antes con los mayordomos. Y de la propia suerte le será prohibido contraer empeños, deudas, fianzas, etcétera, por sí mismo sin el explicado requisito.

(18)

Será su primero y más escrupuloso cuidado la puntual asistencia en la botica para que los hermanos y el público logren un despacho puntualísimo, eficaz y acertado, sobre cuyo punto se le encarga estrechamente la conciencia, como también el que en el precio de las medicinas se maneje con discreción haciendo toda la equidad posible.

(19)

También será de su cargo trabajar, y hacer que trabajen todas las medicinas compuestas según las reglas del arte sin excusar los gastos precisos para lo cual se descarga igualmente en él, la conciencia constituyéndose responsable en lo espiritual, y temporal por cualquiera defecto, o culpa que hubiere en cuyo caso no será de cargo de la cofradía sostener cualquiera pleito judicial que se pueda suscitar.

(20)

A todos los hermanos de esta cofradía así perpetuados como sencillos, luego que pasen cuatro meses de asiento en ella les ministrará todas las medicinas corrientes, sencillas y particulares que se les ofrezcan recetadas con firma del médico o, cirujano de notorio buen porte, y enteramente conocido por los de la botica pues de estos hay siempre número suficiente que merece la confianza pública de esta ciudad.

(21)

Ítem que por cuanto se ha advertido el abuso y malversación de algunos cofrades en suponer que las medicinas [que] son para ellos no siendo [*sic*] sino para otras personas, se encarga el administrador de la botica cele particularmente sobre este punto, y en caso que

adverta el referido fraude dará inmediatamente aviso para que se borre al hermano que incurre en él, no volviendo a admitir en la cofradía, ni a otra persona de su familia antes bien se le hagan pagar las medicinas que hubiere usurpado para cuyo cobro se valdrá de los señores jueces reales.

(22)

No despachará medicina de las que algún individuo pueda elaborar solamente en virtud de privilegio exclusivo de su majestad, y el hermano que necesite alguna de esta clase, siempre que dé al administrador la receta genuina, elaborará éste y le dará la cantidad que prudentemente hubiere menester.

(23)

Ítem, el citado administrador deberá tener en la botica un libro en que consten asentados todos los individuos de la cofradía con expresión de los débitos que tengan y tiempo que lleven de asiento para que se halle instruido de cuáles son los que han adquirido derecho a las medicinas según lo que exponen las patentes.

(24)

Ítem, que en atención a que en un pleito que siguió la cofradía el año de veinte con los maestros boticarios sobre querer impedirla —el establecimiento de la botica—, quedó resuelta la erección de ésta, como se verificó, bajo la dirección y administración de un maestro examinado como sin intermisión se ha ejecutado hasta la presente. Y por eso quedó esta oficina obligada a todas cuantas contribuciones y cargas que todas las demás, como también en el goce de los privilegios y exenciones que disfrutaban y deben disfrutar. Se previene que el enunciado administrador de la botica de esta cofradía estará instruido sobre este particular para que no sólo contribuya en lo que fuere preciso y corriente sino que también sostenga los derechos que le corresponden.

(25) Los hermanos de esta cofradía, así perpetuados como sencillos, gozarán de los sufragios de las misas que se digan por los cofrades vivos y difuntos. En las enfermedades que tengan, se les ministrarán todas las medicinas que se necesiten en los términos ya explicados, dándose éstas también para las mujeres e hijos de los empleados con ejercicio activo en la cofradía, en recompensa del trabajo que impenden en ella y de la eficacia, celo y buen porte con que deben conducirse.

(26)

A todos los dichos cofrades se les darán seis pesos dos reales para mortaja luego que fallezcan, a cuyo efecto el interesado presentará a cualquiera de los mayordomos, o en la botica, su recibo, con la patente del difunto y certificación del cobrador de constarle la muerte del cofrade como hasta ahora se ha ejecutado..

(27)

También, disfrutarán los hermanos que falleciesen del beneficio de enterrarse de balde en la bóveda de la cofradía, el de una misa de ánima que se aplicará por el cofrade difunto el martes próximo a su fallecimiento, y así mismo del aniversario que se hace el día de finados.

(28)

Los hermanos perpetuados, además de lo dicho, gozarán del privilegio de no contribuir más que con tres pesos anuales sin exigirles los cuatro reales que dan los otros al principio de cuaresma.

(29)

Todos los que hubieren de asentarse por hermanos en esta cofradía han de dar por ello cinco reales y medio que se distribuirán, tomando, los mayordomos, cuatro reales en recompensa del trabajo que tienen y para sufragar los costos de impresión de patentes, y el real y medio sobrante, para los cobradores, por sellarlas y por la solicitud de la casa en que viva el hermano para irle a cobrar el medio semanario –que cada uno debe dar en el día que el cobrador asigne–. Y cuatro reales, en la primera semana de cuaresma para los gastos de iglesia y medias mortajas.

(30)

El hermano que teniendo facultades o un mediano pasar faltare a dar los cuatro reales de la primera semana de cuaresma o alguna otra de las del año, se le borrará inmediatamente y excluirá el derecho que tiene a la botica, respecto a que –siendo tan limitada la cantidad con que contribuye a la cofradía– no se hace creíble que ningún hermano llegue al extremo de infelicidad que lo imposibilite de dar medio real cada semana y cuatro en la primera de cuaresma, como queda dicho. Pero si llegase al extremo de pobreza que falte a dar alguna semana, se le tolerará que deba hasta un peso sin que por esto se excluya ni dejen de dársele los medicamentos, aunque esto será con la condición de que en cada receta que se le despache haya de pagarse alguna parte de lo que debe atrasado a proporción de la clase de medicina que se le dé; pues si fuere purgante u otra de precio alto deberá concluir su dependencia pagando lo que entonces se haya restando. Esto solo habla con aquellos individuos que se conozca que por su desidia o poca voluntad dejan de satisfacer la dicha limosna pues, los que no tienen proporción ninguna, jamás se asientan en las cofradías. Y, a más de esto, que en la botica de dicha cofradía se despachan de balde todas las recetas que vienen certificadas por los médicos de esta ciudad en que consta ser para necesitados, pues de esta manera se ejerce la caridad sin gravar a la cofradía en otros comprometimientos –[a] que se obliga por el contrato en la recepción de los cofrades–.

(31)

A ningún individuo enfermo se admitirá en la cofradía, especialmente si padece epilepsia. E igual impedimento será el que el pretendiente pase de cincuenta años de edad, pues siendo corrientemente achacosos los ancianos, el admitirlos era abrir la puerta para que habiendo de durar en lo natural muy poco, hubiesen de lograr de toda la provisión que se podría verificar con otros –en obsequio de la caridad–, y perjudicar gravemente a la cofradía.

(32)

Los gastos de ésta son y han de ser –además de los expresados del avío y fomento de la botica y los seis pesos dos reales para las medias mortajas de cada hermano que fallece– los de iglesia, que son los siguientes: la fiesta del santo con su novena de misas cantadas, pláticas y rogación por la salud de su majestad católica y prosperidad de la santa iglesia; los sermones doctrinales en los domingos de cuaresma con procesión, y rogación por los objetos dichos; las misas cantadas el primer martes de cada mes por la salud de nuestro católico monarca, del Santísimo Padre y de cofrades vivos y difuntos; las misas particulares de ánima que se dicen por cada hermano que fallece, el primer martes siguiente a su muerte; la misa semanal de renovación que aplica el padre protector con la intención misma que de las dichas generales arriba; el aniversario que se hace por los cofrades difuntos en la primera semana de noviembre de cada año.

(33)

Los costos de panes benditos de san Nicolás que cada año se reparten a los hermanos; los de las dos lámparas que diariamente arden en el depósito de dicha capilla y en la de nuestra señora de la Soledad. Y las gratificaciones que por este aseo y culto de la misma capilla se dan al reverendo padre protector y sacristanes.

(34)

Los mayordomos, rectores y perpetuados tendrán obligación de pedir, cada uno, limosna en la cuaresma el día que se les mande el plato por el tesorero, de cuyo producido se llevar[á] cuenta para invertirlo en el adorno del altar de depósito del santísimo, el jueves santo.

Y en comprobación de ser aceptadas estas constituciones como lo han sido hasta aquí, y que los mayordomos, rectores y perpetuados, que actualmente componen el cabildo de esta cofradía no tienen que pedir, ni alegar en contrario de lo contenido en ellas, antes si deseando su cumplimiento, en prueba de su aceptación lo firmaron.

Licenciado José [PINEDA]
Jorge María de la Carrera [rúbrica]
Ignacio [PINEDA]
Pedro de la Rosa [rúbrica]
José de Bocaranda [rúbrica]
Francisco de Urreola [rúbrica]
José Antonio Rosales de Soria [rúbrica]
Manuel Quintero Valdivieso [rúbrica]
Manuel Gómez Mauleón [rúbrica]
Antonio Ruiz Cabrera [rúbrica]

Como apoderado del primer mayordomo y demás vocales de la cofradía José Ignacio Rodríguez Alconedo [rúbrica]

ANEXO 2.1.7

TÍTULO

[Al margen:]

Petición de Cayetano Tamayo y título de Boticario.

In dei nomine amen. Nos, los doctores don Juan de Brisuela, catedrático propietario de prima de medicina en la Real Universidad de esta corte, don Juan Joseph de Brisuela, catedrático propietario de vísperas de medicina en dicha real Universidad, médico de cámara del excelentísimo señor marques de Balero, virrey gobernador y capitán general de esta Nueva España y de presos del santo oficio de la Inquisición de este reino, y don Marcos Joseph Salgado, catedrático de método en dicha real universidad, protomédico, jueces, alcaldes, examinadores generales de todos los médicos cirujanos, boticarios, barberos, hernistas y algebristas del Real Tribunal del Protomedicato de esta Nueva España por el rey nuestro señor [¿?] hacemos saber a todos los jueces y justicias de su real corona como [¿?] y en la sala de nuestra audiencia [¿¿] compareció Cayetano Tamayo Montes y Orta oficial del arte de farmacopea, vecino y originario de la Ciudad de los Ángeles. El cual es de mediana estatura, carirredondo, ojos garzos, pelo castaño y algo chato. Y por petición que presentó nos hizo relación diciendo que como constaba del testimonio auténtico, dado por Pedro Ibáñez Cabello, escribano de su majestad, su fecha en la ciudad de los Ángeles a los dieciséis de septiembre de este corriente año en que tenía justificado ante la justicia ordinaria de dicha ciudad el ser español, cristiano viejo, limpio de mala raza e hijo legítimo de Joaquín Tamayo y de Ana Montes. Y haber practicado dicha arte más tiempo del dispuesto por reales pragmáticas con el maestro Pedro Pérez Melgarejo. Y que se hallaría hábil y suficiente para poder obtener examen. Y concluyó pidiendo le recibiéremos información de identidad. Y qué fecha le admitiésemos a examen para maestro de dicha arte señalándole vía para ello. Juró en forma su pedimento no ser de malicia. Que por nos visto, le hubimos por presentado con el testimonio que expresaba. Y mandamos se le recibiere la información de identidad que ofrecía con citación del promotor fiscal y fecha se le [¿?] los autos al asesor para que diera su padecer. Y habiéndola huido con cierto número de testigos, por la respuesta y padecer que dieron dichos fiscal y asesor los declararon por bastantes. Y habiéndonos conformado con su padecer, admitimos del suplicante del examen que pretendía para cuyo efecto le señalamos el día veintiocho de septiembre próximo pasado que compareciese en dicha nuestra sala. Y habiéndolo ejecutado así, presente el maestro Juan de Orozco, nombrado por nos para dicho examen –quién acepto y juró dicho cargo– le fue abierto de repente el libro de los cánones de [Johannes] *Mésué*. Y en el canon primero, cuya cabeza es: *quibus modis in medicamenta corpillit*, y empieza medicamento [¿?] el cual leyó y construyó con toda inteligencia. Y le hicimos, en orden a la teórica, las preguntas y repreguntas siguientes: cuántas maneras hay de cocimientos *quid est infutio, quid est sanatio et cotuplex est*. Como se corrige el turbio, cómo se lava la [¿?] que preparación se da a la cañafístola *quid [¿?] et cotuplex est*. Las cebollas albarranas cómo se preparan. Cómo se lavan las flores, cómo se cuece la cañafístola. Los medicamentos espurgantes, que cualidad tienen a la coloquintida, qué trituración se deben dar *quod sunt modis preparation*, ¿cómo se preparan los polvos para los ojos? ¿*Quando debet in fundere et quando de cor [¿?]* ¿Qué amargor tiene el rubarbo? ¿Cómo se cuece? ¿Cómo ha de

hacer los jarabes? ¿Qué preparación se ha de dar al palo santo? ¿Cómo se separan las tres sustancias del acíbar? Y otras muchas preguntas y repreguntas que le hicimos. Y el dicho maestro, por nuestro mandado en orden a dicha teórica y para la práctica pasamos a la botica del maestro Juan de Unciba, y en dónde reconoció pesos, pesas, medidas mensurales y ponderales, medicamentos simples y compuestos que lo fueron rubarbo, maná, hoja de [¿?], mirabolanos, coloquintidas, jarabes compuestos, emplastos, polvos coro [¿?] y confecciones [sic], ungüentos, aceites, semillas y aguas. Y sobre todo ello a cada cosa de por si le hicimos varias preguntas y repreguntas y a todas ellas fue respondiendo con sus definiciones latinas muy prontamente. Por lo cual, y por lo que nos declaró dicho maestro aprobamos al dicho Cayetano Tamayo Montes y Orta por tal, maestro públicamente. Y mandamos hiciese el juramento acostumbrado de defender el misterio de la pura y limpia concepción que mandan las reales pragmáticas de este Real Tribunal: hacer limosna a los pobres en el llevar de su trabajo, pagar el real derecho de media nata el cual está satisfecho. Mediante lo cual le conferimos el poder, permiso y licencia que por derecho se requiere y es necesario para el uso y ejercicio de dicha arte. Y que lo pueda usar libremente en todas las ciudades, villas, minas y lugares donde viviere y residiere, teniendo botica pública con oficiales y enseñar a aprendices. Y de parte de su majestad –que Dios guarde– exhortamos y requerimos a dichos sus jueces y justicias y de la nuestra rogamos y encargamos hallan y tengan al dicho Cayetano Tamayo Montes y Orta por tal maestro examinado y aprobado ----- sin consentir el que para su ejercicio se le ponga óbice ni calumnia alguna antes se le den el favor que necesitare y le guarden y hagan guardar las justas [¿?] exenciones que por razón de dicho arte están [so] penas de las impuestas por su majestad y de diez mil maravedís a los que se entrometen en justicia y jurisdicción que no les toca. Dada por nuestro mandado en la sala de nuestra audiencia y juzgado del Real Tribunal del Protomedicato de esta Nueva España a tres de octubre de mil setecientos y veinte. Que lo firmamos en que interponemos nuestra autoridad y judicial decreto cuánto a lugar por derecho. Don Juan de Brisuela, don Juan Joseph Brisuela, yo, Francisco Javier Durán y Alarcón, escribano de su majestad y del Real Tribunal del Protomedicato de esta Nueva España, que presente fui. A lo que dicho es, la hice escribir por mandado de dichos señores doctores protomédicos, quienes lo firmaron en mi presencia de que doy fe y de conocerles. Hago mi signo en testimonio de verdad. Francisco Javier Durán y Alarcón. Escribano real

ANEXO B 2.1.8^b Gastos cofradía continuación

	Suma del frente.	0 611 700 00 00
	Suma del frente.	0 611 700 00 00
	Tambien por sueldo da' a cada cofrade de frente seis p. y dos r. para que en los cos- tos del interior se ayude y otra exaga- cion sube cada año hasta.	00 900 00 00
	A los dependientes que tiene en la Botica y son indispensablemente necesarios para el servicio de ella les paga por razon de sueldos y a razon de veinte y nueve p. semanarios, un mil quinientos y ocho.	01 908 00 00
	Por redencion del principal q. entre las deudas esta puesto y pertenece a el convento de San Geronimo paga cada año.	00 070 00 00
	Suma total.	<u>0 827 780 00 00</u>

Demostacion.

Suman los precedentes gastos. . . 8,778,00 00
 Los ingresos eventuales q. baxo
 del N.º 3.º estan puestas. . . 6,002,00 00
 Faltan p. cubrir el gasto 2,776,00 00

Nota tercera

Que este descubrimiento que se padece es el que ha hecho q. la cofra-
 dia consuehaga las deudas puestas que baxo del N.º 4.º estan
 divididas y que la necesidad de consuehelas es oriunda de la
 ruina que han padecido los efectos por la Guerra, la qual
 averigua facilmente poniendo las consideraciones en que la libe-

de arrendamiento un mil y doscientos p. en cada año con paritos
perjuicio de los fondos y de sus recomendables obsequios.

Nota segunda

Que baxo de los num. 1. y 2. y en el cuerpo de Bienes no se
cluyen los ingresos eventuales de cada año que baxo del n.º 3. se
ven puros, por que estos no hacen fondo fijo, respecto à q. ellos
y mucho mas se gasta tambien anualmente, en cumplir las obligacio-
nes que la cofradia tiene, y aparecen en muy claro modo del sig.

Apunte de Gastos.

La cofradia cobra cada año la Novena y fiesta
de su Santo Patrono, los Sermones de peni-
tencia q. en todos los Domingos de la
Quaresma se predicen, las misas de re nova-
cion q. en su capilla se celebran, la Indul-
gençia circular que entra en la misma, el
Aniversario de todos los Hermanos difun-
tos, la misa que se dice por cada uno de
ellos, luego que de su fallecimiento dar
aviso, la ceta de altares, y Procesiones, y el
asepe que en la Compañia del Divinisi-
mo ande, y estos gastos acueden por lo co-
mun en el año à..... 00.70 00.00

Tiene tambien la cofradia la obligacion antes
dicha, de dar à sus cofrades enfermos todas
las medicinas que son en sus enfermeda-
des necessarias, y se les despachan en su Bo-
tica publica, y este gasto que en cada un mes
llega à quinientos p. imp. seis mil en todo
el año..... 06.000.00

ANEXO 2.2.4b

SESIÓN CABILDO

Actas cabildo, libro 39
08/02/1719, fs. 470-471

“Este día la dicha ciudad, justicia y regimiento, dijo que por cuanto en el mes de marzo de cada dos años se ha acostumbrado el visitar las boticas que hay en esta dicha ciudad, para el reconocimiento de todos los géneros simples y compuestos de ellas, y ver si están de la buena calidad que requieren los compuestos fabricados con el arte y (f. 470) método necesario conforme a lo dispuesto en la ley séptima, libro quinto, título sexto de la nueva recopilación de estos reinos, y que los que no estuvieren buenos o padecieren alguna corrupción se quemem y arrojen a las calles, y que no se use de ellos y se proceda contra las personas que tuvieren dichos géneros corruptos y de mala calidad, haciéndoles y formándoles causa en forma, por depender de ello la conservación de la salud pública, y de la vida del género humano, con todo lo demás que decirse y reconocerse pueda, y para que en este presente año se ejecute y después se hagan todas las revisitas que parecieren convenir, nombraba y nombró por médico visitador al bachiller don Félix Trujillo, médico aprobado, y al maestro don Antonio de Cuevas, que lo es del arte de boticario, vecinos de esta ciudad, para que por ante los señores justicia y diputados (f. 470v) y por ante mí, el escribano o del teniente que nombrare, procedan a hacer dicha visita y reconocimiento, declarando la buena o mala calidad con que se hallaren los géneros simples de dichas boticas. Y si los compuestos de ellas están fabricados o no con el arte y método necesario, pareciendo antes en el juzgado de la diputación [a] aceptar y jurar dicho cargo, en forma y conforme a derecho.

Y para la visita que se ha de hacer en la botica del dicho maestro don Antonio de Cuevas, nombró por visitador de ella al maestro don Lorenzo de Campos, que así mismo lo es de boticario y vecino de esta ciudad, quien así mismo y en la misma conformidad procederá a ella y antes, aceptar y jurar en forma el dicho cargo, para lo cual a unos y a otros les da comisión en bastante forma y el poder que de derecho se requiere y es necesario para su justo ejercicio, usando de la facultad de denunciar de todo lo mal obrado y en que se contravenga a las leyes y preemáticas [sic] de las de medicina. Y así lo acordó. (f. 471)

JOSÉ IGNACIO RODRIGUEZ ALCONEDO: DOCUMENTOS

EXPEDIENTE QUE SE ENCUENTRA EN EL ARCHIVO HISTÓRICO DE LA FACULTAD DE MEDICINA, PROTOMEDICATO, LEGAJO 2, EXPEDIENTE 2

SOLICITUD DE EXAMEN Y ACUSE DE RECIBO DE DOCUMENTACIÓN (f.)

[Margen superior] México, 12 de mayo de 1787

Por presentado con los documentos que refiere recibasele a esta parte la información de identidad y fecho, désele vista al promotor fiscal y asesor y de se cuenta con su respuesta. Proveyeronlo los señores doctores y maestros presidente y protomédicos del Real Tribunal del Protomedicato y lo rubricaron.

[José María Leal escribano real y [rúbricas]]

Don José Ignacio Rodríguez Rojas, vecino de la ciudad de la Puebla, residente en esta corte, ante vuestra señoría como mejor proceda digo:

Que la fe de bautismo que señalada con el número uno juro y presento debidamente, acredita haberseme bautizado en mayo del año de 59 y ser mis padres don José Miguel Rodríguez y doña María Ignacia de Rojas.

De mi limpieza de sangre dan testimonio las tres partidas de casamiento y bautismo y la información que asimismo acompaño, todo en una pieza compuesta de tres fojas distinguidas con el número dos.

Asimismo, presento otros tres documentos que son una certificación que acredita haber cursado en el colegio de san Jerónimo las cátedras de latinidad y retórica desde el año de 77 hasta el de 80. Un escrito presentado al visitador de este Real Tribunal, don Tomás de Otañez, quien me concedió licencia para gobernar la botica de la calle de la merced en Puebla, atenta mi suficiencia y que sólo estaba pendiente de la edad para examinarme. Y últimamente, el quinto documento es una certificación del maestro farmacopea don José Felipe Caballero que [...] haber yo practicado más de los cuatro años necesarios esta facultad.

En esta atención, y en la de haber venido esta corte con deseo de habilitarme en ella, suplico a vuestra señoría se sirva admitirme a examen y, en caso de merecer de su bondad la aprobación, mandarse me expida en la forma ordinaria documento que me sirva de resguardo.

A vuestra señoría suplico se sirva proveer como pido que es justicia [...].

Josef Ignacio Rodríguez [rúbrica]

[Margen inferior] En la ciudad de México en catorce de

TRASLADO DE LA FE DE BAUTIZO (fs. 10-10v)

[...] El licenciado don Juan Sánchez Soriano, cura propio de la parroquia del Santo Ángel Custodio [...] Certifico en debida forma de derecho que entre los libros protocolados en este archivo que están de mi cargo, se halla uno de a folio encuadernado y cubierto de badana, en el que constan asentadas todas las partidas de bautismos de españoles y demás gentes de razón que se han hecho en esta parroquia desde el año pasado de mil setecientos cincuenta y tres en que comienza, hasta el de mil setecientos sesenta y tres en que termina. Consta de ciento noventa y nueve fojas útiles en el cual se halla una partida a fojas ciento ochenta y ocho que es la tercera en el orden de la plana que copiada a la letra es la del tenor siguiente: En esta iglesia del santo Ángel Custodio de esta ciudad, en veinte y un días del mes de mayo de este año de mil

setecientos cincuenta y nueve, yo, el infraescrito, bauticé solemnemente, puse óleo y crisma a Joseph Ignacio de tres días nacido, hijo legítimo de don José Miguel Rodríguez y de doña María Ignacia Roxas, españoles, vecinos de esta feligresía. Fue su padrino don Juan Fulgencio Zapata, casado con doña Manuela López, españoles, vecinos de la feligresía de la catedral, a quien advertí su obligación y parentesco espiritual y lo firmé. José de Morales. [...]

[FRAGMENTOS] DEL TRASLADO DE INFORMACIÓN SOBRE LEGITIMIDAD Y LIMPIEZA DE SANGRE (fs. 12-13)

Don José Rodríguez Alconedo, originario de la Villa de Carreon, valle de Atrisco [sic], vecino y del comercio de esta ciudad, marido legítimo y conjunta persona de doña María Ignacia de Rojas, originaria de esta ciudad, en el modo más oportuno que haya lugar parezco ante usted y digo que a mi derecho conviene el que se me reciba información así de mi legitimidad y limpieza como de la dicha mi mujer, examinándose los testigos que produjere para dicho efecto, a quienes se les lean las certificaciones que debidamente presento en fojas seis del tenor del interrogatorio siguiente, y demás que sobre el asunto les consten y supieren.

Primeramente, serán preguntados por el conocimiento de las partes, su estado y vecindad, sobre que digan.

Ytem, si saben y les constan que dicha mi mujer fue hija legítima de José de Roxas y Josefa de Vargas quien fue hija natural de Lucia de Vargas y de don José Moreno, natural de los reynos de Castilla, soltero, libre a contraer matrimonio, lo que en efecto hubiera efectuado a no haber muerto en el pueblo de san Andrés Chilchacomula, sobre que digan.

Ytem si saben que el padre de dicha mujer fue cacique principal del pueblo de Tecalli, con cuya virtud habrá el tiempo de un año, poco más, se le entro en posesión a los herederos en parte de las tierras de dicho cacicazgo, sobre que digan.

Ytem declaren si saben que no son descendientes de moros, judíos, mulatos ni que hayan sido castigados por el santo tribunal de la Inquisición o de otro que les haya informado, sino que han sido reputados por limpios de toda más ---- y cristianos viejos, sobre que digan.

Y por lo que a mi toca, serán preguntados si les constan si soy hijo legítimo de don Andrés Rodríguez Alconedo y de doña Gertrudis de Aguilar, tratándome siempre de hijo, e yo con el amor y reverencia de padres, sobre que digan.

Ytem, si saben que dichos mis padres han sido reputados por limpios y demás que comprende la pregunta cuarta, sobre que digan.

Ytem, de público y notorio, pública voz y fama, digan [sic].

Y dada dicha prueba en cuanto baste, con citación que se la haga para su recepción al señor procurador mayor y síndico general de esta nobilísima ciudad. Con la respuesta que dicho señor produjere, se ha de servir nuestra merced mandar se me entreguen las diligencias originales para los efectos que me convengan [...] [8 de noviembre de 1776 años]

TRASLADO DEL CERTIFICADO DE ESTUDIOS (f. 14)

Certifico en cuanto puedo y el derecho me permite, como rector de este Real Colegio del Máximo Doctor San Jerónimo, que don Ignacio Rodríguez, siendo colegial en el mismo Colegio, cursó las cátedras de latinidad y retórica, desde el año de setenta y siete hasta el de ochenta. Así consta en los correspondientes libros de gobierno a que me refiero. Y a petición del interesado para donde le convenga, doy la presente en la Puebla de los Ángeles, a 5 de mayo de 1787.---- Antonio del Castillo

SOLICITUD Y PERMISO PARA EJERCER (f. 3-3v)

[Margen superior] Señor visitador

Don Josef Ignacio Rodríguez Roxas, vecino de esta ciudad, oficial de boticario, puesto a los pies de vuestra merced con el respeto debido digo: que hallándome pronto a pasar a la corte

de México a fin de examinarme de maestro farmacéutico y que siendo pragmática del Real Protomedicato la precisa edad de veinticinco años cumplidos, faltándome siete meses y días para el cumplimiento de la que necesito tener para examinarme.

Y habiéndoseme presentado la ocasión de regentear la botica de la calle que llaman de la merced, sea de servir vuestra merced de concederme su licencia para que por el tiempo que me falta del cumplimiento de mi edad pueda mantenerme en dicha botica, obligándome, como me obligo, a que luego que cumpla los referidos siete meses y días, a exhibir ante vuestra merced el título de maestro examinado.

Y en atención a lo nuevamente acordado por el Real Protomedicato el 15 de diciembre de 84, presento la información de legitimidad y limpieza de sangre hecha ante el alcalde de segundo voto, la que vista por vuestra merced y reconocida el tenor de ella, y siendo lo bastante el efecto, se me devuelva.

A vuestra merced pido y suplico se sirva de proveer como pido [en] forma y en lo necesario [...] Josef Ignacio Rodríguez.

En la ciudad de los Ángeles a 7 días del mes de febrero de setecientos ochenta y siete años, ante el señor juez visitador del Real Protomedicato de este reino, se presento este escrito y información de legitimidad y limpieza de sangre, la que [fue] reconocida por su merced, debía mandar y mando, [incompleto] ándose a puro y debido efecto todo lo contenido en dicho [incompleto] concede su licencia a causa de no haber maestro examinado [que] pueda regentear dicha botica, y el perjuicio que puede resultar [a] aquel vecindario de su oclusión; asimismo, se le devuel [ve] sus informaciones las que por su merced vistas declara ser [bas] tantes para el efecto que pide.

Tomás Bernardo de Otañez [rúbrica]

CERTIFICADO NOTARIADO DE EXPERIENCIA (f. 46)

Digo yo, don Josef Felipe Cavallero y Palafox, maestro farmacéutico examinado por el real protomedicato de México, que juro y certifico como don Josef Ignacio Rodríguez a practicado más de los cuatro años necesarios en esta facultad: los dos primeros en mi casa, y los restantes con el maestro don José Mariano Aroche y Otero, difunto ya. Y constándome su mucha aplicación y adelanto, doy esta su pedimento, y por que así conste, lo fieme en esta ciudad de los Ángeles, el 4 de mayo de 1787 años. Firma don Josef Felipe Cavallero y Palafox [rúbrica]

ACTA DE EXAMEN (fs. 7v, 8, 8v)

Nos, los doctores y maestros don José Giral y Matienza, catedrático propietario de prima de medicina en la Real Universidad de México del Hospital de esta corte, don Juan Matías de la Peña y Brisuela, catedrático jubilado de vísperas de medicina, y don José Ignacio García Jove, catedrático propietario de anatomía y cirugía, ambos en dicha real Universidad, jueces y protomedicos, alcaldes examinadores --- y visitadores generales por el rey nuestro Señor en todos sus dominios y provincias de esta Nueva España. [signo]

Hacemos saber cómo ante nos y en este nuestro tribunal compareció don José Ignacio Rodríguez Roxas, vecino de esta corte, el cual, por haber practicado el arte de farmacopea, como lo hizo constar con documentos y certificación de haberlo ejecutado con facultativo aprobado, y así mismo presentado información de su limpieza de sangre, pidió se le admitiese a examen. Y habiéndoseme mandado citar y dar vista al promotor fiscal, con su anuencia y parecer del asesor, le recibimos a él, nombrándole de sinodal al maestro don Rafael Ylagorri, y por nos se le hicieron cuantas preguntas y repreguntas, y las que tuvimos por conducentes y necesarias, a si en la teórica como en la práctica, a fin de averiguar su idoneidad y su eficiencia, a que satisfizo completamente y lo mismo a dicho sinodal, quien juramentado en forma, nos informo de su

aptitud. En cuya virtud le examinamos y aprobamos públicamente y mandamos hiciese el juramento acostumbrado, lo que ejecuto, de defender el misterio de la purísima concepción de Nuestra Señora la Virgen María de guardar y cumplir las reales pragmáticas de este tribunal, y hacer limosna a los pobres. Todo lo cual prometió cumplir. Y en cuya atención y conferimos facultad y licencia cuanta por derecho se requiera al nominado don Ignacio Rodríguez que libremente y sin calumnia fuera usar y ejercer en citado arte farmacéutico y todo lo [a] el anexo y concerniente, en todas las ciudades, villas, puertos y lugares de los dominios de su majestad donde recibiere y morare, y poner tienda y obrador. Por tanto, de parte de su majestad (que Dios guarde) exhortamos y requerimos a todos sus jueces y justicias le dejen usar y ejercer el referido arte sin ponerles ni permitir se le ponga impedimento ni embarazo alguno, antes, sí le guardan y hagan guardar todas las gracias, honras, mercedes y privilegios que le son concedidos, bajo las penas impuestas, y la de diez maravedís aplicados según su real voluntad a los que se intrometen en jurisdicción que no les toca. Para todo lo cual interponemos nuestra autoridad y decreto judicial cuanto por derecho lugar haya, y declaramos haber satisfecho el real derecho de media annata. Dado en la Ciudad de México a 18 de mayo de 1787. Firma doctor y maestro José Ignacio García Jove [rúbrica]

ARCHIVO DEL SAGRARIO METROPOLITANO DE PUEBLA, LIBRO DE ENTIERRO DE ESPAÑOLES, LIBRO 27, FOLIO 143¹

ACTA DE ENTIERRO [19 de septiembre de 1826] [...]

Acta de entierro de don José Ignacio Rodríguez de Alconedo, casado que fue con doña Francisca Rosales, ciudadanos mexicanos. Se enterró en la iglesia de La Santísima, en virtud de licencia que se le concedió al capellán de dicho convento. Recibió los Santos Sacramentos.

ARCHIVO GENERAL DE NOTARIAS DE PUEBLA, NOTARIA 4, AÑOS 1823-1829, PROTOCOLOS DE 5 DE OCTUBRE DE 1826

REMATE DE LA BOTICA DEL OCHAVO HECHA POR SU PROPIETARIO, D. JOSÉ IGNACIO RODRÍGUEZ DE ALCONEDO A FAVOR DE D. MIGUEL DE LA CARRERA PARA PAGAR LAS CUENTAS DE SUS ACREEDORES (fs. 271-273v)

En la Ciudad de los Ángeles, a cinco de octubre de mil ochocientos veintiséis; ante mi, el escribano y testigos, D. José Miguel de la Carrera, maestro farmacéutico, vecino de Izúcar y actual residente en esta, a quien doy fe que conozco, dijo: que el difunto D. José Ignacio Rodríguez de Alconedo no teniendo con que satisfacer a sus acreedores, hizo cesión de los bienes que tenía existentes en la botica de la esquina del Ochavo, misma que el comparente se obligó a tomar bajo los términos y condiciones que expresa la carta que a la letra dice así:

En la ciudad de los Ángeles, a tres de octubre de mil ochocientos veintiséis, ante el Sr. Alcalde Primero comparecieron el presbítero Lic. D. Tomás Garcés, en representación de la testamentaría del presbítero D. Juan Bravo Rueda, D. Manuel Pérez Salazar Méndez Monte, D. Pascual Alconedo, a nombre del promotor fiscal de la curia eclesiástica, D. Antonio Cal por sí, D. Joaquín Galván como albacea de su padre D. Francisco, D. Juan Ledesma por D. Ignacio Echeverría, D. Dionisio Espinosa, vecino de Oaxaca y el licenciado D. Francisco Trillanes como juez arbitro y contador nombrado por los individuos que van expresados para concluir y terminar el punto que tienen pendiente sobre cuentas con D. Miguel Carrera, que también asistió y dijeron: que el difunto D. José Ignacio Rodríguez de Alconedo, no teniendo con que satisfacer a sus acreedores, acordó con ellos celebrar una junta que se verificó ante el Lic. D. José Castillo Rosete, siendo promotor fiscal de la curia eclesiástica, en la que convinieron en que aquél haría

¹ Las versiones paleográficas de los archivos de Puebla fueron hechas por Arturo Córdova Durana.

cesión de los bienes que tenía existentes en la botica ubicada en la esquina que llaman del Ocho, misma que tomó D. Miguel Carrera con la condición de dar por ella una cuarta parte menos de su valúo y su importe satisfacerlo dentro de cinco años, que comenzarán a correr y contarse desde 7 de enero de 1824 y concluidos, principiar a pagar a razón de quinientos pesos anuales hasta extinguir la deuda, pagando los réditos correspondientes en los cinco años de todo el capital; y en los subsecuentes, lo que correspondiere con deducción de las exhibiciones que liquidada la cuenta, resultó el que habiendo sido el total del avalúo de los efectos de la expresada botica la cantidad de cuatro mil quinientos noventa y cuatro pesos, dos reales y ocho granos, deducida la cuarta parte que son un mil ciento cuarenta y ocho pesos, cuatro reales, ocho granos y ciento sesenta y un pesos, un real en que Carrera salió alcanzado por sus salarios al difunto Alconedo, resultan líquidos el total de tres mil doscientos ochenta y tres pesos, cinco reales, que es de lo que debe pagar los réditos en los términos arriba dichos y a razón de un cinco por ciento, teniéndose por exhibidos en cuenta de ellas las cantidades siguientes: ... primera la de cien pesos entregados al expresado señor Trillanes, por cuenta de sus honorarios; segunda, la de noventa a D. Pascual Alconedo y tercera, la de cincuenta a D. Manuel Salazar, que todas unidas hacen la de doscientas cuarenta; y estando conforme con esta liquidación el expresado Carrera, después de haber discutido lo conveniente, quedó acordado: primero, que D. Ignacio Echeverría otorgue la correspondiente escritura de fianza a favor de los interesados, en la que deberá de obligarse a cumplir con lo estipulado en defecto de Carrera; segundo, que en poder de D. Manuel Salazar, como síndico que nombraron en el acto, entren las cantidades que exhibiere aquél; tercero, que el señor Trillanes, con vista de los documentos que los interesados le presenten, proceda a su tiempo a presentar la cuenta referida; y en vista de nombrarle de común consentimiento en la clase de juez arbitro, concluya y determine cualesquier diferencias que sobre este asunto pueda haber, pues al efecto le dieron el poder y facultad necesarios, comprometiéndose desde ahora a estar y pasar por su decisión sin recurso alguno, pues todos los renunciaron; cuarto, que se libre exhorto a uno de los señores jueces de México para que haga saber lo acordado a D. Francisco Montes y Guzmán y D. Sebastián Gómez Morón, farmacéuticos de aquella corte, para que si quieren, por sí o por medio de apoderados, se presenten a la brevedad posible ante el expresado señor licenciado Trillanes a liquidar y justificar sus cuentas respectivas en derecho; quinto, que las costas que se causen por esta junta y lo más que en virtud de ella se ha de hacer, la exhibirá en lo pronto Carrera por cuenta de réditos y después, se prorratará su importe entre los interesados que tengan lugar en la sentencia graduatoria, con arreglo a lo que perciban; sexto, que concluida la cuenta relacionada, el expresado Carrera otorgará en particular a cada uno de los interesados la correspondiente escritura que a su seguridad convenga. Convenidos de esta suerte los interesados, aceptado por el señor Trillanes el nombramiento y jurado su fiel desempeño, el tribunal, de consentimiento expreso de las partes, aprobó las condiciones referidas y condenó a las partes a estar y pasar por ellas en todo tiempo, interponiendo para su mayor validación la autoridad de su noble empleo y decreto judicial, tanto cuanto baste y haya lugar por derecho, con lo que terminó el acto que suscribieron los concurrentes, por ante mí, de que doy fe. = Joaquín Gorospe = José Miguel de la Carrera = Antonio Cal = José Joaquín Galván = Pascual Alconedo = Manuel Pérez de Salazar Méndez Mont = Juan Bautista de Ledesma = Licenciado Francisco Trillanes = Licenciado Tomás Antonio Garcés = Ante mí: José Mariano Ortiz. = Que estando solo el reducir a instrumento público el contenido de que hace relación la anterior acta, por la presente, en el modo más oportuno y a derecho conforme, otorga: que confesando, como confiesa, por cierto y verdadero cuanto va relacionado, se obliga a que cumplirá fiel y exactamente con el pago del principal y réditos, en los mismos términos que se han especificado en la junta, haciendo las exhibiciones en esta ciudad, o en la parte y lugar que se le pidan o demanden, con costas de la cobranza, salarios y demás que ocasione la falta del pronto pago, diferido lo que requiera prueba en el simple juramento del cobrador que por don Manuel Salazar, como síndico nombrado sea parte legítima, sin otra de que le releva.- Y estando presentes don

Ignacio Echeverría, dueño de la botica ubicada en la calle de la Santísima de esta ciudad, habiendo oído y entendido el tenor de esta escritura, dijo que ratificando, como ratifica, lo que a su nombre hizo don Juan Ledesma de la acta inserta, se obliga a que si don Miguel de la Carrera no cumpliera con lo que tiene prometido, lo ejecutará el ejecutante sin excusa ni pretexto alguno haciendo, como para ello hace, de causa y negocio ajeno suyo propio y sin que contra el principal, ni sus bienes, proceda ni se haga diligencia ni excusión de fuero ni de derecho, cuyos beneficios y requisitos expresamente renuncia, satisfaciendo tanto los réditos corrientes como los que se causaren, como el principal a los términos y plazos estipulados, poniéndolo todo en poder de don Manuel Salazar como síndico nombrado al efecto, a cuya firmeza y cumplimiento tanto el principal como el fiador, obligan sus personas y bienes habidos y por haber, dan poder a los señores jueces y justicias nacionales que de sus causas conforme a derecho puedan y deban conocer, para que a lo expuesto lo compelan y apremien como por sentencia consentida y pasada en autoridad de cosa juzgada; renunciaron leyes y privilegios de su favor y defensa, con la general del derecho, en cuyo testimonio así lo otorgaron y firmaron, siendo testigos; Don Joaquín Ramírez de Arellano, Don José María Laso y Don José Manuel de Chávez, de esta vecindad, doy fe. = José Joaquín de la Carrera, José Joaquín Echeverría (rúbricas).- Ante mí: José Mariano Ortiz (rúbrica)

Nota marginal: En Puebla, a 17 de febrero de 1831, ante mi el escribano y testigos, compareció D. Manuel Pérez de Salazar, a quien doy fe que conozco y dijo: que en calidad de síndico que es del concurso a bienes de D. José Ignacio Rodríguez de Alconedo, tiene recibido de D. Miguel de la Carrera toda la cantidad a que quedó responsable por la presente escritura que quedó, en virtud de estar cancelada en todas sus partes para no hacer fe jurídica ni extrajudicialmente. Y en su testimonio así lo otorgó y firmó siendo testigos: D. Manuel Ramírez, D. Juan Bringas y D. Manuel Barrera, todos vecinos de esta ciudad. Doy fe.

Transcripciones de las denuncias en contra de los hermanos Rodríguez Alconedo

AGN

Historia

Vol. 108, fs. 6-8v

[f. 6]

[septiembre ¿20? de 1808]

Excelentísimo señor Don José Mariano de Mora y Luna Pérez Calderón, Sánchez, Espinosa, conde de Santa María de Guadalupe de Peñasco: ante vuestra excelencia con el debido respeto digo que el día sábado diecisiete de corriente habiendo ido a la platería de don José Luis Rodríguez Alconedo en busca de una cifra de nuestro rey, a horas que [s]erían creo las cuatro y media o las cinco de la tarde, aunque ahí se hallaban otros individuos dependientes de la misma casa, y unos carpinteros, me habló a parte sin que éstos lo percibieran, y sin parar él de su trabajo, manifestándome un pensamiento que él tenía para cuya ejecución contaba conmigo y mi caudal, cuyas disposiciones eran las siguientes: Que respecto a que los gachupines del comercio estaban apoderados de todas las armas, estos vendrían a hacer/

[f.6v] aquí lo que quisieran, y que para evitarlo, esto [*sic*] sería muy importante en lo privado ver a los gobernadores de Santiago y otros, haciéndoles presente que lo que convenía era que ellos se coronaran aquí como antes estaban, y que con esto estarían prontos todos ellos a dar auxilio con todos sus indios, para abrir, con la mayor prontitud fosos y contrafosos a las orillas de la ciudad, para impedir la salida a todos de aquí, y el que les metieran víveres, y por hambre, hacerles rendir las armas y entregarse. Y luego, que se coronara a un indio y destinar a todos los gachupines por distintas partes del reino para que nunca hubieran tantos juntos en un lugar, como se haya ahora México y otros lugares. Y que a todos los que vinieran en lo futuro de España, que sí se recibieran pero que cuándo estos se quisieran casar se les obligara a que lo hicieran con las indias. Habiéndole yo dicho que para coger los puntos que él decía era menester saberlos muy bien, y haberlos andado, me respondió que él los/

[f. 7] sabía muy bien todos y los había visto, y añadió a lo que primeramente me había dicho que hasta las aguas se podían meter en México para inundarlos.

Para estos fines me aseguró que contaba con varios individuos, a quienes no nombró pero hizo alto de tener hasta gachupines a su favor, y que aunque no sabía el modo de pensar del Conde de Valenciana, pero que hablándole él seguramente lo tendría a su partido para su fin.

Las obligaciones que tengo por cristiano de evitar los males que serían consecuentes a estas ideas en que peligran la religión, la monarquía y la patria, por que debo darle el último aliento, me estrecha a denunciar a este delincuente, como lo hago en debida forma y con el juramento necesario, suplicando a la integridad de vuestra excelencia se sirva tomar las sabias providencias que convengan en obvio de unos males que se experimentarán, sin duda, dentro de muy breves días, con respecto a que este reo y sus aliados tratarán de aprovechar los instantes en fomentar la sedición y atraer los ánimos a su partido.

A vuestra excelencia suplico se sirva proveer lo conveniente: juro en forma no ser/

[f. 7v] de malicia y en lo necesario etc., el Conde de Santa María de Guadalupe de Peñasco.

[septiembre ¿19? de 1808]

Excelentísimo señor:

El mismo día que estuve a dar a vuestra excelencia noticia sobre el proyecto del platero José Luis Rodrí-

[f. 8] guez Alconedo, en la misma tarde pasé a su platería preguntándole si ya me había hecho mi cifra, y me volvió a repetir lo de antes aunque ya no fue con tanta extensión.

Hoy, creo serían las doce y cuarto cuando volví a la misma platería con el fin de que no extrañaran el que yo no volvía ni a preguntar por la cifra que me estaban haciendo, y que por esto tal vez conocieran que yo había sido el denunciante. Y quien me recibió fue un compadre del tal Alconedo, a quien pregunté por mi cifra, y éste, en voz baja, me respondió que su compadre ya no me la haría porque lo habían preso. Inmediatamente, le dije que entráramos adentro. Lo hicimos, y yo, para fingir que no sabía nada y que él me dijera si sabía el motivo de la prisión –que no me lo dio, porque no lo sabía–, y entró a la misma pieza [d]onde nos habíamos metido el hermano del Alconedo, el que nos dijo, a mí y al compadre de su hermano, que él se iba a su país, que es la Puebla, porque estaba México muy lleno de burucas, y que le habían asegurado mucho y aún le habían propuesto llevarlo a/

[f.8v] una casa para que si quería alistarse se alistase para lo siguiente:

Que en la casa de un abogado –que le pregunté quién era y me dijo que no sabía quién era– se estaban alistando, y en otras cuatro o cinco casas, con varios juramentos, para dentro de ocho días acabar y matar a todos los gachupines, y que a todos los que cogieran fusil para esta empresa se les pagaría un peso diario, y que tenían de su parte tres o cuatro regimientos.

A más de todo esto, al despedirme, me dijo delante del compadre de su hermano que tuviera silencio, porque si percibía que yo hablaba esto con alguno me costaría el pellejo.

Todo lo dicho me estrecha a denunciar a este individuo para que vuestra excelencia tome las sabias providencias que convenga.

A vuestra excelencia suplico se sirva proveer lo conveniente. Juro en forma no ser de malicia y en lo necesario etc.: el Conde de Santa María de Guadalupe del Peñasco.

ANEXO 4.2.4

CARTAS DE JOSÉ IGNACIO A JOSÉ LUIS

AGN

Historia

Vol. 108, fs. 24v-28

CARTA 1

f. 24v

Señor Don Luis Rodríguez Alconedo. Ángeles y julio diez de un mil ochocientos ocho años.

Mi más estimado y querido hermano:

Contesto a la preciable tuya fecha el 6 del corriente a cuyo contenido diré que nos es de la mayor complacencia la noticia de que tú, el niño y mi comadre estén sin la menor novedad. Nosotros, gracias a Dios, estamos todos buenos y nos ofrecemos gustosos

f. 25

a servirles en cuanto se nos mande, en todo cuanto se nos considere útiles.

En la noche del tres del corriente ha fallecido nuestro tío don José Francisco Rojas, a los 84 años de edad, con la particularidad de llevar íntegra y buena toda su dentadura. Se enterró el cinco en san Agustín, con una asistencia más que regular.

Dicho difunto debía al coronel Maldonado 700 pesos y me dicen que le ha cedido el rancho de Totolquechale hasta su desquite. Yo no he querido hablar en el asunto pero luego que me instruya te daré el aviso, porque en la transacción que recién muerto [nuestro] señor padre hicimos, se ajustó que dicho nuestro tío poseería los ranchos exclusivamente por el tiempo de su vida y que, luego que faltase, pasarían a Francisco Galván, como más inmediato heredero, pero que éste no había de disfrutar de toda la renta y sí [que] la repartiría entre los

f.25v

parientes, con arreglo a sus ramos. De manera que sólo consideramos dos hijos de don José Santiago Rojas, que son nuestro abuelo y la madre de Galván. Y por lo que entre estos dos se debe hacer la partición. Tú extrañarás esta resolución, pero yo tuve presente el que muchos de nuestros deudos no han visto medio real de estas rentas. Es verdad que tampoco han gastado nada para sostener su posesión; pero por ahora, estamos en el caso de que [nuestro] señor padre, al tiempo de su muerte, había recibido poco menos de lo que había gastado en dicha posesión. Y sobre todo, más vale ceder que no echar leña a su alma.

Ese diario de Veracruz es necesario que me lo devuelvas, porque si no, se truncarían los demás. Yo te lo mandé para que lo veas y, si quieres, te mandaré copia de estos párrafo, lo cual puede tener alguna dilación por haberse interrumpido éste,

f. 26

creo que por reconvencción de Cancelada [editor de la *Gaceta de México*].

A don Francisco Montes le doy orden de recoger cuatro sermones y que te dé a tí dos, de los que das uno a don José Briano, otro para Morón, y el otro para Montes. Y si quiere [VERIF] mandarte de los que tengo aquí, era por que son de cubierta de papel jaspeado.

Te ruego por vida tuya que me vendas [*sic*]el Ortega, curso de botánica en castellano que me prometiste, porque lo necesito para mí, aunque otro ha de pagarlo por haber perdido el mío que le presté; y que venga pronto.

Nada me dices sobre el don Francisco de la Madera, que compró el Killiam, estampas de la escritura santa.

Ya deseo ir a esa para ver la medalla que me dices; y me acuerdo de varias particularidades del ataque de dicha fortaleza, que no dudo estarán representadas, como la rotura de las cadenas del puente levadizo con una bala de cañón, para lo que se ofrecieron un mil pesos al artillero que lo consiguiera, y de sus resultados se tomó la forta-

f. 26v

leza con muerte de cuantos la defendían.

Señor Pérez recibió tu esquela y quedó de responder hoy o el miércoles.

Darás muchas expresiones de mi parte y de mi familia a tu mujer y al niño y tú recibe las de todos; y manda cuanto gustes a tu afectísimo hermano que besa tu mano.

José Ignacio Alconedo.

Está señalado con una rúbrica del escribano actuario

[Al margen:] Soneto

Francia, el horror en que vives
bien en tu lengua lo entablas
pues de una manera la hablas
y de otra suerte la escribes.

Ni das fe, ni la recibes
virulenta es tu doctrina
y debes temer tu ruina
sino es hoy será mañana
pues faltas a la fe humana
y niegas la fe divina.

CARTA 2

Señor don Luis Rodríguez Alconedo

f. 27

Ángeles y junio diecinueve de mil ochocientos ocho años

Mi más estimado hermano y señor:

Contesto a la preciable tuya fecha el quince del corriente a cuyo contenido diré que me alegro que tu falta no haya sido sino por hierro de la memoria, pues es la caída de Godoy, pensé

que te había alcanzado. Acá, todos la han padecido menos yo, porque apenas he tenido evacuaciones y los demás fiebre y evacuaciones. Esta enfermedad parece que se llevará a tío Pepe Rojas, quien después [de] varios días de evacuaciones queda muy malo de desentería [*sic*]. Yo he procurado visitarlo seguido y te avisaré las resultas.

Mi esquila perdida se reducía a suplicarte el dibujo del jarrón que nos ha de servir para el jardín botánico y para su planteo. Te rogaba que sea esbelto y que sus adornos queden de modo que se puedan vaciar en molde por estar resuelto hacer un molde de cera y en él se vacíen todos, por dos motivos: primero, porque si no es así, no creas que los albañiles de aquí hagan algo bueno; lo segundo, por la economía, porque con un molde hecho a todo costo no se necesita más, y, como ya nos urge, te envié

f. 27v

aquella esquila franqueándote su carta, y lo que más siento es la pérdida de tiempo.

Ha llegado el arriero Ariza sin el cáliz, lo que he sentido mucho, y te ruego que no deseches ocasión de remitírmelo; y si hay ocasión, porque su señoría Ilustrísima, el arzobispo de ésa, haya vuelto, te agradecería lo envíasas consagrado, y para ello que se compusiera; pero si esto está muy remoto, envíalo en primera vez.

Más fácil me parece que ha de ser el que tú consigas el diario ese [en] esa, supuesto que hubo [ilegible: varios]. Yo pensé que aunque otros lo tuvieran o tú hubieras visto su contenido, hacía algo en qué mostrar mi buena voluntad; pero quiere mi suerte que en varias veces he visto el mismo resultado a mis deseos, pues nada me dices: ni aún de si te gustó, ni cosa alguna.

Panchita Pascual y todos los demás se te encomiendan y lo mismo hacen al niño y a mi comadre, a quienes me ofrezco juntamente para que todos me manden. Con la satisfacción de que soy

f.28

tu afectísimo hermano que te estima y besa tu mano.
José Ignacio Alconedo.

[Al margen]Pasquines

El señor Pasquín que se puso –de los que llamamos justamente malos– fue:

Uno, alabando muchos los franceses y ultrajando a todo español, particularmente al gobierno. Siguió otro contra los reyes, recordando sus faltas y moviendo los ánimos a la independencia del reino.

Siguió otro sobre lo mismo y después una octava de arte mayor que concluía:

Sacuda vuestro valor el yugo tirano
Del galo, del anglo y del hispano.

Siguió este otro:

No queremos novenarios, ni tan poco rogaciones, sino que muera Fernando y que viva Napoleón.

Después otro:

Muy denigrativo contra el intendente, obispo, canónigos, frailes, etc., etc.

Últimamente han puesto uno al alférez real en su puerta con letras muy grandes que dice:

El que fuera con duda que tanto peca

Lo que se ha averiguado sobre su autor es que existe en ésta pues por la estafeta le viene al intendente, al obispo o los cabildos otros iguales de los que amanecen fijados unas veces a uno, otras a otro, etc., etc.

Es cuanto sé sobre este punto con seguridad.

[Al margen] Soneto

Mientras discurre el oriental tirano,
como astuto opresor de Nueva España
hace víctima fácil de su saña,
todo el vasto hemisferio americano.

De nuestro Dios la poderosa mano,
que a la humana altivez el brillo empaña,
enciende el patriotismo en cada entraña
del generoso pueblo mexicano.

Compatriotas del viejo y nuevo mundo,
en mi país reunidos por el cielo
clamad con entusiasmo
el más profundo
que viva independiente a queste suelo
y en medio de un senado,
sin segundo del teniente Borbón, de alto celo.

INSTRUMENTALES

ANEXO 1.2.5 Propietarios								
FECHA	DOCUMENTO	ACTO	PROPIETARIO	NOTARIO	BENEFICIARIO MONTO	NUEVO PROPIETARIO	OBSERVACIONES	
1791/01/01	AHMP, Expedientes, Tomo 78, ff. 45f-47v	Visita botica	[Cofradía de Dan Nicolás Tolentino]					
1804/01/23	AHMP, Serie Consolidación, Vol. 3, fs. 45f.	Informe consolidación	Cofradía de san Nicolás Tolentino					
[1812/10/05]		[Escritura de hipoteca “de la botica”]	[Cofradía de san Nicolás Tolentino]	[Juan de Castro y Andrade]	[Bartolomé de Rojas] [1,000 pesos]		Aún no encuentro esta escritura	
1812/10/05	RPPP, Libro de censos 40, fs. 147[bis]	Registro de escritura de hipoteca	Cofradía de san Nicolás Tolentino	Manuel de Herrera	Bartolomé de Rojas 1,000 pesos		Compromiso de pago a un año a partir de la fecha de la escritura, al 5% de réditos	
1814/11/22	AGNP, Notaría 2, caja 140	Escritura de hipoteca	Cofradía de san Nicolás Tolentino	Juan de Castro y Andrade	Bartolomé de Rojas 4,000 pesos		Compromiso de pago a 9 años a partir del 30 de julio, al 5% de réditos. Se acumula al anterior préstamo.	
1814/11/25	RPPP, Libro de censos 40, fs. 315f.-316f.	Registro de la escritura anterior		Manuel de Herrera				
1816/06/05	AGNP, Notaría 2, caja 141	Escritura de hipoteca especial para garantizar	Cofradía de san Nicolás Tolentino	Juan de Castro de Andrade	Bartolomé de Rojas 3,000 pesos		Compromiso de pago a 5 años a partir de 1 de febrero pasado. Se hipotecan “los bienes todos de la referida	

		todos los adeudos					cofradía”
FECHA	DOCUMENTO	ACTO	PROPIETARIO	NOTARIO	BENEFICIARIO MONTO	NUEVO PROPIETARIO	OBSERVACIONES
1816/06/05	RPPP, Libro de censos 41, fs.63v-64f	Registro de la escritura anterior		Manuel de Herrera			
[1826/07/26]		[Escritura de subrogación de tres hipotecas sobre “una casa ubicada en la calles de Miradores donde está la botica nombrada de san Nicolás”]	[Ma. Trinidad Esquivel vda. y albacea de Bartolomé de Rojas]	[Ignacio de Urrutia/Castro y Andrade]	[Testamentaría de Pedro Blanco; albacea: Antonio de la Rosa] [6,000 pesos]		Aún no he encontrado la escritura referida
1826/10/09	RPPP, libro 42, fs. 413v-414v	Registro de la escritura anterior		Manuel de Herrera			“quedan sobrantes dos mil pesos a favor de la testamentaría de Rojas”
1842/12/09	AGNP, notaría 1, año 1842	Escritura de subrogación [parcial]	Testamentaría de Pedro Blanco	José Mariano Torres	Mariano Cardoso 3,500 pesos		
1842/12/09	RPPP, Libro 45, fs.165f	Registro de la escritura anterior		José Mariano Torres			
[1843/09/19]		[Remate judicial]	[Testamentarias de Pedro Blanco y Bartolomé	[Juez 1 ^o de lo civil: José Ma. del Castillo	[Testamentaría de Pedro Pérez: Pbro. José Ma. Morgado, albacea]	Testamentaría de Pedro Pérez	Aún no he encontrado el acta ni el expediente

			Rojas]	Quintero]	[9,000 pesos]		
FECHA	DOCUMENTO	ACTO	PROPIETARIO	NOTARIO	BENEFICIARIO MONTO	NUEVO PROPIETARIO	OBSERVACIONES
1845/27/12	AGNP, notaría 3, año 1845	Ratificación de venta y poder para desalojar. Otorgantes: Francisco José Rojas y Manuel Ponte, por testamentaría de Pedro Blanco	Testamentaría de Pedro Pérez: Pbro. José Ma. Morgado. albacea	José Manuel de Chávez	Pbro. José Ma. Morgado		En la escritura se trasladan los textos del acta de remate, minutas, avisos, dictámenes y tildaciones varias
[1849/09/06]		[Escritura de compra venta]		[Francisco de Paula Fuentes]	[Cura Pedro Pablo Sánchez de la Vega]	[Cura Pedro Pablo Sánchez de la Vega]	No he encontrado el documento
1853/06/30	AGNP, notaría 2, caja 185	Escritura de compraventa	Cura Pedro Pablo Sánchez de la Vega	Francisco de Paula Fuentes	Claudio Díaz 9,000 pesos	Claudio Díaz	“no reporta gravamen de ningún género”
1853/08/05	Inserto en escritura anterior	Certificado de gravámenes	Claudio Díaz	José Mariano Torres			
1855/02/07	AGNP, notaría 2, caja 170	Trámite devolución escrituras de hipoteca para	[Claudio Díaz]	José Manuel de Chávez	Pedro Pablo Sánchez de la Vega, representado por		

		su cancelación			Juan Alconedo		
FECHA	DOCUMENTO	ACTO	PROPIETARIO	NOTARIO	BENEFICIARIO MONTO	NUEVO PROPIETARIO	OBSERVACIONES
1855/09/15	AGNP, notaría 2, caja 157	Certificado de cinco cancelaciones de hipoteca	[Claudio Díaz]	Francisco de Paula Fuentes	Pedro Pablo Sánchez de la Vega, representado por Juan Alconedo		
1855/09/18	RPPP, Libro 47, fs. 141f-143v	Registro del anterior para tildaciones correspondientes		José Antonio Salazar Jiménez			
[1883/05/22]		[Remate judicial y adjudicación]	[José de Jesús Díaz, heredero y albacea de Claudio Díaz, representado por José María Galicia y Aróstegui]	[Juez 1 ^o de 1 ^a instancia Antonio Tello]	[Presbítero Manuel de Paz y Puente] [3,658.98 pesos + 4,500 pesos de hipoteca a su favor]	[Presbítero Manuel de Paz y Puente]	
[1883/08/13]		[Escritura]	[José María Aróstegui]	[Laureano Cabrera Robles]	[Presbítero Manuel de Paz y Puente]		
1883/08/25	RPPP, Vol. 10 ^o fs. 103f-104v, Número 213	Registro de la anterior [Nombramiento de albacea y herederos]	[Intestado del Pbro. José María Mora ya Daza]	Juan Pedro Necochea	[Presbítero Manuel de Paz y Puente] [Francisco Mora y Daza, nombrado albacea del intestado y coheredero]	[Herederos del Pbro. José María Mora y Daza, Francisco Mora: apoderado y coheredero]	“la finca reconoce otro crédito hipotecario de dos mil pesos a favor hacienda de Putchingo [...] el adjudicatario advirtió que no queda pagado todo el capital y todos los

							réditos insolutos”
FECHA	DOCUMENTO	ACTO	PROPIETARIO	NOTARIO	BENEFICIARIO MONTO	NUEVO PROPIETARIO	OBSERVACIONES
[1889/05/16]		[Finiquito testamentarias acumuladas]		[Juez 1 ^o de lo civil, Rafael Limón Arenas]			
[1889/06/18]		[Escritura de compraventa]	[Francisco Mora y Daza, albacea, coheredero y apoderado]	[Laureano Cabrera Robles]	[Genaro Carrasco] [10,000 pesos]		En el mismo acto fue vendida la casa 6 por cuatro mil pesos
1889/12/10	RPPP, Vol. 180, fs. 166f-168f, Número 232	Registro de la anterior		Juan Pedro Necochea			
[1911/02/21]		[Escritura de adjudicación por fallecimiento]	[María de Jesús Carretero y Genaro Carrasco]	Venturoso Torijano	[Genaro Carrasco] [18,000 pesos]		“Don Genaro Carrasco, viudo, con habitación en la casa número seis”
1911/03/09	RPPP, Tomo 51 libro 1, fs. 148-149	Registro de la anterior					
1914/02/10	Ibid, inscripción al margen	Donación entre vivos a favor de su esposa	Genaro Carrasco		María Ana Castello por donación del anterior		“reservándose durante su vida el usufructo de dichas casas”
1943/01/19	RPPP, Libro índice, predio 1236	Aportación	Ana Castello viuda de Carrasco		“Compañía Inversionista” S.C.C.V.		

ANEXO 2.2.2 NOMBRES PROPIETARIOS

AHMP Exp 222 /1629

Pedro Toledo
Bartolomé Rodríguez de Córdoba
Inocencio Díaz de Cuellar,
Juan Millán,
Pedro González de Tojal
Pedro Silverio

AHMP, Exp. 222/ 1631

Pedro Toledo
Bartolomé Rodríguez de Córdoba
Inocencio Diez de Cuellar
Juan Millán
Martín Gómez de Cabrera
de Pedro del Tojal, difunto, Alonso de Tojal, su hijo
Pedro Silverio

AHMP, Exp 222/ 1665

Andrés de Álvarez
Juan Carrera
Antonio de Arce
Joseph Pérez de Ondarra
Juan Cano
Nicolás Ruiz de Contreras
Bernardo de Luque
Joseph de Cuellar
Gabriel de Ulloa
Francisco de Estrada Castillo

AHMP, Exp. 222/ 1687

Nicolás González Diego de Campos Francisco Rodríguez Cano Pedro Pérez Juan de Pissa Antonio de Arce José Martínez Joseph Flores Joaquín de Campos Ignacio de Luque Diego de Pisa Guerrero Juan de Mendoza Joseph de Andarra Tirso Diego de Soto Gabriel de Ulloa Juan de Campos
AHMP, Exp. 222/ 1703
Diego de Campos Gaspar de Barrientos Ignacio de Luque Joaquín de Campos Juan de Mendoza Domingo Pacheco Jacinto de Herrera Bot. cofradía s. Vicente Ferrer: Asiste: Antonio Franco Lorenzo de Campos Joseph de Tirso Diego de Pisa Nicolás González Francisco Pisa Joseph Martinón Jerónimo Muñoz Guerrero Diego de Soto Miguel del Castillo

Juan de Alavéz Joseph de Sa
AHMP, Exp. 222/ 1711
Diego de Campos Gaspar López Barrientos Ventura Pérez Melgarejo Joaquín de Campo Juan Rodríguez de Villegas Joseph Tirso Miguel de Villegas Lorenzo de Campos Diego de Soto de María de Villegas viuda de Miguel Díaz de Mendoza “que maestrea el maestro Miguel de Solís” Juan de Palafox Jerónimo de Plaza Juan Cano Bojórquez Joseph Antonio Sotomayor Miguel de Alavés Joseph de Sa Miguel Díaz de Viverro (¿) Joseph Martínón Diego Felipe de Pisa Guerrero Nicolás González Cofr. s. Vicente Ferrer. Asiste: Juan de Caraballo Miguel Jiménez Diego de Anaya
AC, libro 39/ 1719
No hay relación de estas visitas en los libros consultados (ver documento de Word con todo el protocolo. Idem base de datos.)
AHMP, Tomo 78/ 1725
Diego de Soto Juan de Campos Diego de Pisa Miguel Manuel de la Mota “maestro que despacha la botica del glorioso señor san Vicente” Juan de Palafox Miguel Ximénez (“ahí mismo, maestro que despacha la botica de la cofradía del señor san Nicolás, Joseph de Tirso

<p>Juan López Cano (“acabadas sus visitas”) Francisco de Ortega (“que despacha la botica de la viuda de Pedro Pérez Melgarejo”) Miguel Carballo Miguel Sánchez (“que despacha la botica de la viuda de Joaquín de Campos”) Manuel de Salazar Juan de Villegas Miguel Gil Perdigón (“acabadas sus visitas” Juan Buges Joseph Martinón Miguel Díaz de Ureña (¿Vemeña?) Miguel García Carballo</p>
AHMP, Tomo 78/ 1727
No hay relación detallada. Sólo se menciona en función de la litis con las boticas de Campos y Carballo en 1728.
AHMP, Tomo 78/ 1728
<p>de la cofradía del señor san Vicente de esta ciudad, Domingo Pacheco, maestro de dicha botica Diego de Campos, que lo es de farmacopea y cirugía, Francisco Javier de Campos, oficial Miguel Caravallo, que es en el barrio... se halló en ella a Miguel Caravallo, hijo</p>
AHMP, Exp. 222/ 1731
<p>[José Caballero, profesor de farmacopea, una principiada botica] Juan de Palafox (con título) José de Soto (con título) Nicolás Morquecho” (no menciona título), despachando [sic] Villagras (sin título) Juan Burges Gabriel de la Barrera y Sotomayor Botica de la cofradía del señor san Vicente , ME QUEDĒ EN F: 275v</p>
AHMP, Tomo 78, 1791
<p>José Martínez de Piza, Juan Antonio López “que era de don Antonio Guadalajara”), administra capitán José Cruzado, José Guadalajara De san Nicolás Tolentino, administra José Ignacio Rodríguez Alconedo Del difunto don José de Palafox”, y en ella presente don Juan Monroy, Del convento de religiosas recoletas de santa Rosa, arrendada por Antonio Guillén, no examinado (ver Notas) Miguel Rafael Jaurrieta,</p>

José Francisco Villegas de Chavarría, José Martínez de la Carrera Lorenzo Perdigón
AHMP, Tomo 78, 1797
José Martínez de Piza Juan Antonio López que era de don Antonio Guadalajara” Exam. Adm. Cap. José Cruzado .José Guadalajara “de San Nicolás Tolentino”, Adm. José Ignacio Rodríguez Alconedo “del difunto José Palafox”, Adm. Juan Monroy “que es del convento de religiosas recoletas de Santa Rosa”, Arrendat. Antonio Guillén Rafael Jaurrieta José Antonio Francisco Villegas de Chavarría José Martínez de la Carrera Lorenzo Perdigón
AGN, Protomedicato, Vol. 4, Exp. 6. 1804
Capitán don José Francisco Cruzado José Guadalajara Antonio Cal y Bracho José Cordero Juan Antonio López José Mariano Meléndez Mariano Acevedo Manuel Monroy Manuel San Martín Mariano Espinosa Manuel Grajales
AHMP Tomo 79 1828
Manuel Vargas, administrador y “maestro farmacéutico” (186v) Mariano Covarrubias

ANEXO 2.2.4^a VISITAS BOTICAS

Nombres	Año	AHAP Exp. 222	Fs.	AHAP tomo 78	Fs.
<p>Visita “ha dos años que se visitaron” Nombramientos: Gaspar Franco Risueño, médico “con el salario acostumbrado a costo de los boticarios” Francisco Rojas y Oñate, alcalde, Diego de Anzures, jueces diputados y Gaspar Franco Risueño, médico Otros visitantes: Inocencio Díaz de Cuellar, boticario, Bartolomé Rodríguez de Córdoba</p>	<p>1629/03/02</p>	<p>Boticas: ∞ “de Pedro Toledo”, “scripto en pergamino” [dos sesiones]; ∞ [de] Bartolomé Rodríguez de Córdoba, “scripto en pergamino” [dos sesiones]; ∞ [de]Inocencio Díaz de Cuellar, “scripto en pergamino” [dos días]; ∞ [de]Juan Millán, “scripto en pergamino” [dos sesiones]; ∞ [de]Martín Gómez de Cabrera, “scripto en pergamino”, [dos días, tres sesiones]; ∞ [de]Pedro González de ¿Tojal?, “scripto en pergamino”, [dos días]; ∞ [de]Pedro Silverio, “título de boticario”, [tres días]</p>	<p>fs. 15-56 f.16 fs.37 f.49 f.31 f.43 f.17 f. 22v f.26</p>		
<p>Visitadores nombrados por cabildo: Inocencio Diez de Cuellar (“para visitar las de Pedro de Toledo y Baltasar Rodríguez de Córdoba”)</p>	<p>1631/02/28 f. 58-108v ibid</p>	<p>AHAP, Exp. 222 Pedro Toledo Bartolomé Rodríguez de Córdoba Inocencio Diez de Cuellar</p>	<p>57-118</p>		

<p>“se nombra a Bartolomé de Córdoba” [para visitar todas las otras]</p>		<p>Juan Millán Martín Gómez de Cabrera “la botica que quedó por fin y muerte de Pedro del Tojal, difunto, y la dio Alonso de Tojal, su hijo” Pedro Silverio</p>	<p>f. 67</p>		
<p>Visitadores nombrados por cabildo: Pedro de Sipreses, médico Francisco de Estrada, mtro.boticario Joseph de Cuellar mtro.boticario</p>	<p>1665/02/27</p>	<p>Bot. de Andrés de Álvarez Bot. de Juan Carrera Bot. de Antonio de Arce Bot. de Joseph Pérez de Ondarra Bot. de Juan Cano Bot. de Nicolás Ruiz de Contreras Bot. de Bernardo de Luque Bot. de Joseph de Cuellar Bot. de Gabriel de Ulloa Bot. de Francisco de Estrada Castillo</p>	<p>119-155</p>		
<p>Visitadores nombrados por cabildo: Br. Miguel Jiménez, médico Br. Nicolás González, mtro.boticario Diego de Pisa Guerrero mtro.boticario</p>	<p>1687/02/08</p>	<p>Bot. de Nicolás González Bot. de Diego de Campos Bot. de Francisco Rodríguez Cano Bot. de Pedro Pérez Bot. de Juan de Pissa Bot. de Antonio de Arce Bot. de José Martínez Bot. de Joseph Flores Bot. de Joaquín de Campos Bot. de Ignacio de Luque Bot. de Diego de Pisa Guerrero Bot. de Juan de Mendoza</p>	<p>156-190v</p>		

		Bot. de Joseph de Andarra Tirso Bot. de Diego de Soto Bot. de Gabriel de Ulloa Bot. de Juan de Campos			
Visitadores nombrados por cabildo: Br. Miguel de Robledo, médico Diego de Campos, mtro.boticario, Gaspar de Varrientos mtro. boticario	1703/02/28	Bot. de Diego de Campos Bot. de Gaspar de Barrientos Bot. de Ignacio de Luque Bot. de Joaquín de Campos Bot. de Juan de Mendoza Bot. de Domingo Pacheco Bot. de Jacinto de Herrera Bot. de la cofradía de san Vicente Ferrer: Asiste: Antonio Franco Bot. de Lorenzo de Campos Bot. de Joseph de Tirso Bot. de Diego de Pisa Bot. de Nicolás González Bot. de Francisco Pisa Bot. de Joseph Martínón Bot. de Jerónimo Muñoz Guerrero Bot. de Diego de Soto Bot. de Miguel del Castillo Bot. de Juan de Alavéz Bot. de Joseph de Sa	191-220v		
Visitadores nombrados por cabildo: Antonio de Heredia, médico Cristóbal de Moncada, médico, (suplente) Gaspar López Barrientos, mtro.boticario,	1711/02/27	Bot. de Diego de Campos Bot. de Gaspar López Barrientos Bot. de Ventura Pérez Melgarejo Bot. de Joaquín de Campo Bot. de Juan Rodríguez de	222-266v		

Juan Cano Bojórquez mro.boticario (suplente)		Villegas Bot. de Joseph Tirso Bot. de Miguel de Villegas Bot. de Lorenzo de Campos Bot. de Diego de Soto Bot. de María de Villegas viuda de Miguel Díaz de Mendoza “que maestrea el maestro Miguel de Solís” Bot. de Juan de Palafox Jerónimo de Plaza Bot. de Juan Cano Bojórquez Bot. de Joseph Antonio Sotomayor Bot. de Miguel de Alavés Bot. de Joseph de Sa Bot. de Miguel Díaz de Viverro (¿) Bot. de Joseph Martín Bot. de Diego Felipe de Pisa Guerrero Bot. de Nicolás González Bot. de la Cofradía de san Vicente Ferrer. Asiste: Juan de Caraballo Bot. de Miguel Ximénez Bot. de Diego de Anaya	240v.		
	1719	Actas de Cabildo, libro 39			
07/02/1719 Nombramientos para visitar boticas: bachiller don Félix Trujillo, médico aprobado, y maestro don Antonio de Cuevas, que lo es del arte de boticario, Lorenzo de Campos para visitar la botica de Cuevas	f.470v f. 471	No hay relación de estas visitas en los libros consultados (ver documento de Word con todo el protocolo. Idem base de datos.)			

				(“acabadas sus visitas”) ∞ Juna Buges ∞ Joseph Martinón ∞ Miguel Días de Ureña (¿ Vemeña?) ∞ Miguel García Caraballo	12v
	1727			AHAP Tomo 78	
Manuel Bernardo de Santerbas y Espinosa, alcalde ordinario y Juan Bautista de Esparza y Bentimilla, Nicolás de Castro y Andrade, justicias y diputados	[-/09/1727] Referencia: f. 24			No hay relación detallada. Sólo se menciona en función de la litis con las boticas de Campos y Carballo en 1728.	
	1728			AHAP Tomo 78	
Visitadores nombrados por cabildo: Manuel de Toquero, médico aprobado, y Gabriel Ventura de la Barrera, maestro boticario	09/03/1728 f. 17			@Botica de la cofradía del señor san Vicente de esta ciudad, Domingo Pacheco, maestro de dicha botica @Botica perteneciente al maestro Diego de Campos, que lo es de farmacopea y cirugía, Francisco Javier de Campos, oficial @ Botica perteneciente al maestro Miguel Caravallo, que es en el barrio... se halló en ella a Miguel Caravallo, hijo	f. 18 f. 18v fs. 19v-20
Nombres	1731	Expedientes, tomo 222			
Manuel Antonio Toquero, médico Juan de Palafox, maestro boticario, visitadores nombrados. Miguel Díaz de Rivera, re-visitador (f. 267)	[27/02/1731, fs. 269-270]	@[José Caballero, profesor de farmacopea, “una principiada botica”] [se le dan seis meses] @Bo[tica] de Juan de Palafox (con título) @Botica de José de Soto (con	f. 268 f. 270v. f. 271v.		

<p>“[...]Manuel Antonio Toquero, visitador nombrado, se halla de médico de los hermanos de la cofradía de san Vicente [...] (f.275v)</p>	<p>03/03/1731</p>	<p>título) @ Botica “en la esquina del convento hospitalario del patriarca señor san Juan de Dios, perteneciente a Nicolás Morquecho” (no menciona título), despachando [sic] Villagras (sin título) @Juan Burges @ Botica de Gabriel de la Barrera y Sotomayor @ Botica de la cofradía del señor san Vicente, a cargo de Miguel Diaz de Ribera (“se visitó su título que se aprobó”)</p>	<p>f. 272v. f. 275v f. 276v</p>		
<p>“[...]se había recusado [a Toquero] por los mayordomos de la cofradía del glorioso señor san Nicolás [...] admitido esta recusación [...] nombrado el bachiller Antonio de Heredia (f. 277v)</p>	<p>idem 06/03/1731</p>	<p>@ Botica “perteneciente a doña María de Atienza y Peralta, viuda de don Joaquín de Campos [...] Cayetano de Orta (maestro encargado, con título) @Botica de la cofradía de san Nicolás Tolentino “que administra Miguel Ortiz Caraballo y se dio [la visita] por mano de don Gabriel de la Barrera , así mismo maestro de dicho arte [...]” @Botica “perteneciente a doña Rosa de Guevara, viuda del maestro don Pedro Pérez, que administra don Miguel Manuel de la Mota, maestro de dicho arte” (con título) @Botica “perteneciente a doña Antonia Rosales, viuda de don</p>	<p>f. 278v f. 279 f. 280</p>		

<p>“[el visitador Toquero] dijo que por cuanto es hijo de Juan Cano, maestro boticario y considerarse por esto parte [...]” se le excusa y se nombra a Antonio de Heredia (f. 282v)</p> <p>Toquero: “médico y boticario” (f. 287v)</p>	<p>07/03/1731</p> <p>idem</p> <p>08/03/1731</p> <p>07 [sic]/03/1731</p> <p>09/03/1731</p> <p>idem</p> <p>10/03/1731</p> <p>idem</p> <p>05/10/1731</p>	<p>Miguel García Perdigón, que se dio [...]por la mano del maestro don Joseph de Soto” (con título)</p> <p>@ Botica de don Diego de León “maestro farmacopeo” (con título)</p> <p>@ Botica del “maestro don Diego de Campos” (con título)</p> <p>@ Botica de Juan Cano (con título)</p> <p>@Botica del maestro Joseph Raso (con título)</p> <p>@Botica de Joseph Martinón (con título)</p> <p>@Botica de don Juan Villegas, maestro boticario (con título)</p> <p>@ Botica de Gabriel de la Barreda (con título)</p> <p>@Botica de don Joseph Cavallero [no menciona título]</p>	<p>f. 281</p> <p>f.281v</p> <p>f. 282v-283</p> <p>f. 284</p> <p>f. 285</p> <p>fs. 285v-286</p> <p>f. 286v</p> <p>f. 287v</p>		
<p>Notificaciones “en cuanto a que no despachen recetas de los que no fueren examinados y aprobados por el Real Protomedicato” [f. 297]</p>	<p>16/02/1732</p> <p>idem</p>	<p>@ Se visita una pendiente: la de Joseph de Villada</p> <p>Se notifica a</p> <p>@ Antonio José de Villada,</p> <p>@ Juan de Palafox,</p> <p>@ Miguel Días de Rivera</p> <p>“administrador de la botica de la cofradía de san Vicente”</p> <p>@Miguel de Alabes</p>	<p>f. 295v-296</p> <p>s (f. 297)</p>		

		@ Gabriel Ventura de la Barrera “la botica que posee en la esquina del colegio de san Jerónimo y por lo que mira a la otra de la calle del señor san José”	(f. 297v)		
	1739	Expedientes, tomo 222			
Miguel de Urriola Veitia, alcalde, Juan Joaquín de Misieres Altamirano, regidor (f. 299v) bachiller Joseph Dorantes, médico, Gabriel Ventura de Barreda y Miguel Ortiz Caaballo, maestros examinados en el arte de botica, visitadores y revisitadores nombrados (f. 300)	02/03/1739 03/03/1739 04/03/1739 04/03/1739 05/03/1739	@ Botica de Pedro de Villa Robles @ Antonio de Figueroa @ Manuel de Aguilar @”Botica perteneciente la licenciado Domingo de Villalobos, abogado de la Real Audiencia”	fs. 304-304v fs. 304v-305v ff. .305v-306v f. 307 (fs-306v-307v) fs. 307v-308v fs. 308v-309 fs. 309-310		
No se especifican al margen los rubros a examinar salvo “piedras”. Son escuetas las relaciones.	05/03/1739 06/03/1739 06/03/1739 07/03/1739 07/03/1739 09/03/1739 09/03/1739 09/03/1739	@ Juan Mateos @ Cayetano Tamayo de Orta @ Manuel de Cevallos @ Matías de Sotomayor @ Miguel Barrera “oficial de dicho arte” @ “perteneciente a don Ignacio de Villas, oficial de dicho arte, quine asentó que a causa de no ser examinado y por esto no poder despacharla, tiene en ella para su ministerio a don José de Tirso, maestro examinado” @”la perteneciente a la Ilustre Cofradía de[I] señor san Nicolás	fs. 310-311 fs. 311v (311-312) f. 312 (fs. 312-313) fs. 313v (313-314) fs. 314-314v		

	10/03/1739 10/03/1739 11/03/1739	que despacha el maestro Miguel Ortiz Caravallo, revisador actual de boticas” @”la perteneciente a don Pedro Anaya, oficial del arte de boticario quien asentó tener licencia” @ Antonio Villada @Pedro José Rodríguez “oficial de dicho arte” @ Botica de “perteneciente a don Gabriel Ventura de Barreda @José Caballero	(314-315) 315-316 31(316-317)		
No consta relación de visitas del año 1776.	1776				
	1777	AGN Protomedicato Vol. 2 Exp. 1 fs. 3-62v			
José María de Torres, “juez, visitador general en todo este obispado por el Real Tribunal del Protomedicato”, “perito Antonio Guadalajara, maestro farmacéutico”, maestro José Martínez par visitar la botica de Guadalajara	27/06/1777 f. 45 05/07/1777 fs. .49v-50 07/07/1777	@“Botica de la Calle de la santísima trinidad, perteneciente a don José Martínez” @Botica de la Calle de la merced, perteneciente a don José Martínez de Pisa @ “Botica sita en la esquina de la calle que nombran del Ochoavo, perteneciente a don Antonio Guadalajara” @”Botica perteneciente a don	f. 45v fs. 48v f. 49v f. 50v		

		José Palafox en la calle que nombran de San Pedro”, “don Felipe Palafox por su padre”	ibid		
	12/07/1777	@ “Botica perteneciente [sic] a don Mariano Aroche, en la calle que nombran de los Miradores”	f. 51		
	16/07/1777	@”Botica perteneciente a don Manuel Saldaña, en la calle que nombran de Santa Teresa”	f. 52		
	17/07/1777	@”Botica perteneciente a don Pedro [López]de Villaseñor, en el alto que nombran de san Francisco”	f. 52v		
	18/07/1777	@Botica perteneciente a don José Palafox, en la calle que nombran de los Herreros	f. 53v		
	20/07/1777	@Botica perteneciente a don Vicente González, que es en la calle que nombran de los Mesones	f. 54		
	24/07/1777	@”Botica perteneciente a don Nicolás Gordillo, en la calle que nombran de Mercaderes”	f. 54v		
	02/08/1777	@ “Botica de Lorenzo Sardo [y Perdigón], en la calle que nombran de Tecali”	f. 55		
	05/08/1777	@” Botica perteneciente a don José Guadalajara, en la esquina que nombran de la Palma”	f. 55v		
	06/08/1777	@”Botica perteneciente a doña Ana Roñer, en la calle que nombran de santo Domingo [...] don Gregorio López (quien se halla despachando)”	f. 56		
			ibid		

	1779	AGN Protomedicato Vol. 2 Exp. 1 fs. 3-62v			
José María de Torres, juez comisario visitador general. Antonio Guadalajara, boticario “asociado” (ver Notas boticarios. doc para texto completo), Pedro López de Villaseñor, boticario , para la visita de las boticas de Antonio y José Guadalajara	04/05/1779 f, 19	@“Botica de la Calle de la iglesia del convento de la Santísima Trinidad, perteneciente a don José Martínez”	f. 19		
	07/05/1779	@ Botica de Lorenzo Sardo Perdigón, “que es en la primera cabecera de la calle de Mercaderes”	f. 20		
	10/05/1779	@ Botica de José Felipe Palafox, “situada en la esquina frente de la iglesia del hospital real de san Pedro”	f. 21		
	11/05/1779	@ Botica “frontera de la puerta de la iglesia del patriarca santo Domingo, perteneciente a don José Cruzado”	f. 21v.		
	12/05/1779	@Botica ”en la de la calle de los Herreros, perteneciente a don José Palafox”	f. 22		
	17/05/1779	@Botica “situada en la calle del alguacil mayor que baja de la de los Mesones perteneciente a don Vicente González”	f. 22v		
	22/05/1779	@Botica “de la esquina de la calle de Tecale, perteneciente a don Ignacio del Toro” [al margen:] “presentó maestro a don Mariano Vallesillo, y éste, su título”	f. 23		
	28/05/1779	@ [Al margen:] “Botica de san Nicolás.” Botica “en la calle de	f. 23v		

	01/06/1779	<p>los Miradores que llaman de san Nicolás, y es a cargo de don José Mariano Aroche” @Botica “en la Calle de la merced, perteneciente a don José Martínez de Pisa” @[Al margen:] Presentó maestro a don Antonio González y éste, su título”. Botica de “de don Mariano Palafox” [no da ubicación] @ “Botica de don Pedro Linares, situada en la esquina de la calle arriba de la iglesia del convento de santa Teresa” @” Botica de la esquina del callejón de san Francisco, perteneciente a don pedro López de Villaseñor” @ “Botica de la esquina de la calle del Ocho, perteneciente a don Antonio Guadalajara” @ Botica “de la calle de los bajos del convento hospital de san Juan de Dios, perteneciente a don José Guadalajara”</p>	f. 24			
	02/06/1779		f. 25			
	04/06/1779		f.26			
	05/06/1779		f. 27			
	08/06/1779		f. 28			
	09/06/1779		f. 29			
Ver bases de datos	1790-1791			AHAP, Tomo 78		
Peritos nombrados por cabildo: José Morales, médico de pública apro[bación] [rotura], Juan Antonio López, maestro farmacéutico. José Ignacio Rodríguez	fs. 38-38v f. 43-44			1. Botica de José Martínez de Piza, (de la pertenencia de) 2. Botica de Juan Antonio López (de la pertenencia) 3. Botica “que era de don	f. 42 f. 44 f. 45v	

<p>Alconedo, maestro farmacéutico, para la visita de la botica de Juan Antonio López (“Notoriedad” y “Juramento”)</p>	<p>fs. 43v-44</p>		<p>Antonio Guadalajara”), administra capitán José Cruzado, maestro farmacéutico</p> <p>4. Botica de la pertenencia de José Guadalajara</p> <p>5. Botica de la obra pía del glorioso san Nicolás Tolentino, la que administra el maestro farmacéutico José Ignacio Rodríguez Alconedo</p> <p>[6]. “la del difunto don José de Palafox”, y en ella presente don Juan Monroy, sin título (ver Notas)</p> <p>[7] Botica del convento de religiosas recoletas de santa Rosa, arrendada por Antonio Guillén, no examinado (ver Notas)</p> <p>[8] Botica [de Tecale] de la pertenencia de Miguel Rafael Jaurrieta, con título pero no registrado en el ayuntamiento</p> <p>[9] Botica de la pertenencia de José Francisco Villegas de Chavarria, con título pero sin “el debido pase”</p> <p>[10] Botica de la pertenencia de José Martínez de la Carrera</p> <p>[11] Botica de la pertenencia de Lorenzo Perdigón</p>	<p>f. 46v</p> <p>f. 47v</p> <p>f. 49</p> <p>f. 50</p> <p>f. 51</p> <p>f. 52</p> <p>f. 53</p> <p>f. 54</p>
--	-------------------	--	---	---

	1797		18/02/1797	Tomo 78	f. 60-
				<p>1^a Calle que nombran de Santo Domingo, Exam. Prop. José Martínez de Piza</p> <p>2^a Esquina de la Plazuela de san Francisco, Exam. Prop. Juan Antonio López</p> <p>3^a Esquina que nombran del Ochavo, “que era de don Antonio Guadalajara” Exam. Adm. Cap. José Cruzado</p> <p>4^a Calle que nombran de los Herreros, Exam. Prop. José Guadalajara</p> <p>5^a Calle que nombran de los Miradores “de la obra pia del glorioso San Nicolás Tolentino”, Exam. Adm. José Ignacio Rodríguez Alconedo</p> <p>s/n Calle que nombran de San Pedro “del difunto José Palafox”, NoExam, Adm. Juan Monroy</p> <p>s/n Esquina del Alguacil Mayor “que es del convento de religiosas recoletas de Santa Rosa”, noExam. Arrendat. Antonio Guillén</p> <p>s/n Esquina de la calle que nombran de Tecale, NoRegExam Prop. Rafael Jaurrieta</p>	

				<p>s/n Segunda esquina de la calle que nombran de los Mercaderes NoRegExam. Prop. José Antonio Francisco Villegas de Chavarría s/n Segunda calle de Santo Domingo Exam. Prop. José Martínez de la Carrera s/n Calle del frente de la santa iglesia catedral, Exam. Prop. Lorenzo Perdigón</p>	
Nombres	Año	AHAP Exp. 222	Fs.	AHAP Tomo 79	Fs.
<p>Peritos: José Mariano Fernández de Lara y Mariano Cal (fs.183, 186) [Está incompleta la visita]</p>	1828		183-	<p>∞ Botica del Hospital general de san pedro, Manuel Vargas, administrador y “maestro farmacéutico” (186v) ∞ Botica de Mariano Covarrubias ∞ Botica “en la calle de Guevara”, Mariano Núñez (con título de 1818) e Ignacio Torres (título extraviado), administradores, ∞ Botica de Mariano Fernández de Lara (título de 1815) ∞ Botica en la calle de la</p>	<p>186-188 188v-189v 190-191v 192v-193v</p>

Visita de boticas, octubre 1843				AHMP tomo 81	
09/10/1843 f. 231 Manuel Martínez Garzón, comisionado (f. 231)				∞ Oficina “suya, de su cargo” de Mariano Cal (con título)	f. 231v
11/10/1843 Mariano de la Cal, comisionado para la visita de garzón (f.232v)				∞ Oficina de Mariano Fernández de Lara (con título) “ser suya, de su cargo”	f. 232
12/10/1843 Mariano Fernández de Lara, comisionado para la visita de Vargas (f. 233v).				∞ Oficina de farmacia de Manuel Martín Garzón (con título), “ser suya”	f. .233
13/10/1843 Mariano Cal, comisionado para la visita de Echeverría (f. 234v)				∞ Oficina de farmacia de Manuel Vargas (con título), “ser suya”	f. 233v
14/10/1843 Mariano Fernández de Lara, comisionado para la visita de Pérez (f. 235)				∞ Oficina de farmacia de Ignacio Echeverría	f. 235
16/10/1843 Mariano Cal , comisionado para la visita de Martín (f.236)				∞ Oficina de farmacia “de la propiedad de Manuel María Pérez” (con título)	f. 235v
				∞ Oficina de farmacia “de la propiedad de Pedro s[an] Martín”	

Anexo 3.2.6 MONEDAS

Equivalencias de los valores monetarios¹

ORO						PLATA					VE-LLÓN
	Escudo	Peso	Real	Grano	Maravedí	Marco ²	Peso	Real	Grano	Maravd	Real ³
Marco		136				1		65			
Onza	8	16						329 ⁴			
Doblón	4	8	64								
Escudo	1	2	16	192	544						
Peso oro fino ⁵		1	8	96	450			13 menos 2 Mrvd		450	
Ducado ⁶		1			375			11 más 1Mrvd			
Peso oro tipuzque (bajo) ⁷		1	8	96	272 (300)		1	8	96	272	
Real o tomín tipuzque,			1	12	34	Real o tomín		1	12	34	
Grano				1	2.83				1	2.83	
Maravedí											34

¹ La mayoría de las cifras están tomadas de Enrique Florescano, *Descripciones económicas generales de Nueva España 1784-1817*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1973, p. 265.

² Bakewell, P.J. *Minería y sociedad en el México colonial Zacatecas (1546-1700)*. Segunda reimpresión. Traductor Roberto Gómez Ciriza, México, FCE, (Colección Sección de obras de historia), 1997, p. 301.

³ http://www.mundimoneda.com/glosario_numismatico

⁴ *Idem.*

⁵ Cook Sherburne F y Woodrow Borah, *El pasado de México. Aspectos sociodemográficos*. Segunda edición, México, FCE, (Colección Sección de obras de historia), 1996, pp. 299-301.

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

2.3.3 COFRADES Y BOTICARIOS

AÑO	FUENTE	COFRADES	BOTICARIOS
1629	AHMP Exp 22 2		Pedro Toledo Bartolomé Rodríguez de Córdoba Inocencio Díaz de Cuellar, Juan Millán, Pedro González de Tojal Pedro Silverio
1631	AHMP, Exp. 222		Pedro Toledo Bartolomé Rodríguez de Córdoba Inocencio Diez de Cuellar Juan Millán Martín Gómez de Cabrera Alonso de Tojal, su hijo Pedro Silverio
1665	AHMP Exp 222		Andrés de Álvarez Juan Carrera Antonio de Arce Joseph Pérez de Ondarra Juan Cano Nicolás Ruiz de Contreras Bernardo de Luque Joseph de Cuellar Gabriel de Ulloa Francisco de Estrada Castillo
1687	AHMP Exp. 222		Nicolás González Diego de Campos Francisco Rodríguez Cano Pedro Pérez Juan de Pissa Antonio de Arce José Martínez Joseph Flores

			Joaquín de Campos Ignacio de Luque Diego de Pisa Guerrero Juan de Mendoza Joseph de Andarra Tirso Diego de Soto Gabriel de Ulloa Juan de Campos
AÑO	FUENTE	COFRADES	BOTICARIOS
1703	AHMP Exp. 222		Diego de Campos Gaspar de Barrientos Ignacio de Luque Joaquín de Campos Juan de Mendoza Domingo Pacheco Jacinto de Herrera Bot. cofradía s. Vicente Ferrer:Asiste: Antonio Franco Lorenzo de Campos Joseph de Tirso Diego de Pisa Nicolás González Francisco Pisa Joseph Martinón Jerónimo Muñoz Guerrero Diego de Soto Miguel del Castillo Juan de Alavéz Joseph de Sa
1711	AHMP Exp. 222		Diego de Campos Gaspar López Barrientos Ventura Pérez Melgarejo Joaquín de Campo[s] Juan Rodríguez de Villegas

			<p>Joseph Tirso Miguel de Villegas Lorenzo de Campos Diego de Soto María de Villegas vda. Miguel Díaz de Mendoza “ que maestrea el maestro Miguel de Solís” Juan de Palafox Jerónimo de Plaza Juan Cano Bojórquez Joseph Antonio Sotomayor Miguel de Alavés Joseph de Sa Miguel Díaz de Viverro (i) Joseph Martinón Diego Felipe de Pisa Guerrero Nicolás González Cofr.. s. Vicente Ferrer Asiste: Juan de Caraballo Miguel Jiménez Diego de Anaya</p>
AÑO	FUENTE	COFRADES	BOTICARIOS
1725	AHMP, Tomo 78		<p>Diego de Soto Juan de Campos Diego de Pisa Miguel Manuel de la Mota: “maestro que despacha la botica del glorioso señor san Vicente” Juan de Palafox Miguel Jiménez “ahí mismo, maestro que despacha la botica de la cofradía del señor san Nicolás” Joseph de Tirso Juan López Cano Francisco de Ortega “despacha la botica de la viuda de Pedro Pérez Melgarejo” Miguel Caraballo</p>

			<p>Miguel Sánchez “despacha la botica de la viuda de Joaquín de Campos” Manuel de Salazar Juan de Villegas Miguel Gil Perdigón Juan Buges Joseph Martinón Miguel Díaz de Ureña Miguel García Caraballo</p>
AÑO	FUENTE	COFRADES	BOTICARIOS
1728	AHMP, Tomo 78 (re-visita después de clausura y litigio)		<p>Cofr. s.Vicente , Domingo Pacheco, maestro de dicha botica Diego de Campos, que lo es de farmacopea y cirugía Francisco Javier de Campos, oficial Miguel Caravallo se halló en ella a Miguel Caravallo, hijo</p>
1731	AHMP, Exp. 2 22		<p>José Caballero, profesor de farmacopea, una principia botica] Juan de Palafox (con título) José de Soto (con título) Nicolás Morquecho (no menciona título), despachando [sic] Villagras (sin título) Juan Burges Gabriel de la Barrera y Sotomayor Botica de la cofradía del señor san Vicente , ME QUED Ë EN F: 275v</p>
1791	AHMP Tomo 78		<p>José Martínez de Piza, Juan Antonio López “De don Antonio Guadalajara”), administra cap. José Cruzado, José Guadalajara De Cofr. s. Nicolás Tolentino, administra: José Ignacio Rodríguez Alconedo Del difunto don José [sic: Juan] de Palafox</p>

			”, y en ella presente don Juan Monroy Del convento s. Rosa, arrendada por Antonio Guillén, no examinado (ver Notas) Miguel Rafael Jaurrieta, José Francisco Villegas de Chavaría, José Martínez de la Carrera Lorenzo Perdigón
AÑO	FUENTE	COFRADES	BOTICARIOS
1797	AHMP, Tomo 78		José Martínez de Piza Juan Antonio López “de d. Antonio Guadalajara”: Exam. Adm. Cap. José Cruzado .José Guadalajara “de s. Nicolás Tolentino”, Adm. José Ignacio Rodríguez Alconedo “del difunto José [sic: Juan] Palafox”, Adm. Juan Monroy “del convento de religiosas recoletas de Santa Rosa”, Arrendat. Antonio Guillén Rafael Jaurrieta José Antonio Francisco Villegas de Chavarría José Martínez de la Carrera Lorenzo Perdigón
1801 28/02/1801	AGN Cofradías y archicofradías, tomo 15m exp. 9, f, 295	Mayordomos: Manuel Mariano Fernández Antonio Ruiz Cabrera José Ignacio Rodríguez Alconedo, administrador de la cofradía	
27/04/1802	AGN Cofradías y archicofradías Exp. 9, f, 277- 277v	Mayordomos: Capitán José Antonio Rosales Francisco Javier de Vargas José Ignacio Rodríguez Alconedo “maestro farmacéutico en la botica	

	(poder)	de la misma cofradía general” (f.277v) José María de la Carrera Cap. José Bocarando Pedro de la Rosa Lic. José Antonio de León Cordero Manuel Fernández Antonio Cabrera Francisco Urriola José Ignacio Zarte Manuel Quintero Pedro Pascual de La Rosa Subteniente José Ignacio Martín	
s/f 1802	Cofradías y Archicofradías Tomo 15, Expediente 9, fs. 288-288v Firma de las constituciones	Lic. José [Antonio] de León [Cordero] Ignacio Maneyro José María de la Carrera Pedro de la Rosa José de Bocarando Francisco de Urriola José Antonio Rosales de Soria Manuel Quintero Valdivieso Manuel Gómez Mauleón Antonio Ruiz Cabrera José Ignacio Rodríguez Alconedo, apoderado del 1º mayordomo y demás vocales de la cofradía	
AÑO	FUENTE	COFRADES	BOTICARIOS
27/04/1802	AGN Cofradías y Archicofradías Tomo 15, Expediente 9, f.277	Mayordomos * Capitán José Antonio Rosales de Soria * Francisco Javier de Vargas José María de la Carrera Cap. José [de] Bocarando	

		<p>Pedro de la Rosa Lic. José Antonio de León Cordero Manuel [Mariano] Fernández Antonio [Ruiz]Cabrera Francisco [de] Urriola José Ignacio Zarte Manuel Quintero Pedro Pascual de la Rosa Subt. José Ignacio Martín Ignacio Maneyro José Ignacio Rodríguez Alconedo, apoderado de la cofradía</p>	
21/11/1802	<p>AGN Cofradías y Archicofradías Tomo 15, Expediente 9 f-306v</p>	<p>José Antonio Rosales de Soria Francisco Javier de Vargas Ignacio Maneyro José María de la Carrera Francisco de Urriola Antonio Ruiz Cabrera Pedro de la Rosa Manuel Quintero Lic. José de Le...PINEDA José Ignacio Rodríguez Alconedo, apoderado de la cofradía</p>	
AÑO	FUENTE	COFRADES	BOTICARIOS
05/12/1802	<p>AGN Cofradías y Archicofradías Tomo 15, Expediente 9</p>	<p>José Antonio Rosales de Soria Francisco Javier de Vargas José María de la Carrera Ignacio Maneyro Antonio Ruiz Cabrera Pedro de la Rosa Pedro Pascual de la Rosa Francisco de Urriola Pedro Carlos Novoa</p>	

		Francisco de Vargas José de Bocarando Lic. José de Le [ón Cabrera] Manuel Quintero Manuel Gómez Mauleón José Ignacio Rodríguez Alconedo, apoderado de la cofradía	
1804	AGN Protomedicato Vol. 4, Exp. 6		Capitán don José Francisco Cruzado José Guadalajara Antonio Cal y Bracho José Cordero Juan Antonio López José Mariano Meléndez Mariano Acevedo Manuel Monroy Manuel San Martín Mariano Espinosa Manuel Grajales
1805	AHMP Consolidación, vol. 3 fs. 45-47	Mayordomos * Francisco Javier de Vargas * Capitán José Antonio Rosales de Soria José Ignacio Rodríguez Alconedo, apoderado de los mayordomos	
05/10/1812	RRRP Libro 40 fs. 147 bis	Mayordomos: * Francisco Javier de Vargas * Bartolomé Rojas [Testigos José Nuñez, Antonio Quijano y José Antonio de Vargas]	
30/10/1814		Presidente prior Fray Ignacio Monzón Mayordomos * Francisco Javier de Vargas * Bartolomé de Rojas	

		<p>Doctor Ignacio Saldivar Capitán Joaquín de Azcarraga Manuel Quintero y Valdivieso José de Vargas Manuel de Vargas José Ignacio Echeverría, administrador de la botica [Testigos Agustín López, Juan Nepomuceno Arriaga, Manuel Joaquín Barrales]</p>	
22/11/1814	AGNP Notaria 2 caja 140	<p>Fray Vicente Peralta, presidente prior Doctor Ignacio Saldivar Mayordomos * Francisco Javier de Vargas * Bartolomé de Rojas Manuel Quintero y Valdivieso José de Vargas Manuel de Vargas José Ignacio Echeverría administrador [de la botica]</p>	
1816	AGNP Notaria 2 caja 141	<p>Fray Vicente Peralta, presidente prior Rector y padre protector Ignacio Gamonales Mayordomos: * Francisco Javier de Vargas * Bartolomé Rojas Capitán Joaquín Azcarraga Doctor Ignacio Saldivar y Campuzano Manuel Quintero Teniente coronel Pedro de la Rosa Teniente José Vargas Licenciado don Francisco Clemente Espino José Ignacio Echeverría administrador</p>	

		[Testigos Agustín López, Manuel Ruíz y Francisco Javier ...]	
1816	AGN General de parte Vol. 82 Exp. 116 Fs. 82-845	Mayordomos: * Francisco Javier de Vargas * Bartolomé Rojas Joaquín de Azcárraga Ignacio Saldívar Manuel Quintero y Valdivieso José Vargas Lic. Clemente Francisco Espino José Ignacio Echeverría Manuel de Vargas, secretario	
1828	AHMP Tomo 79		Manuel Vargas, administrador y “maestro farmacéutico” (186v) Mariano Covarrubias Mariano Núñez (con título de 1818) e Ignacio Torres (título extraviado), administradores, Mariano Fernández de Lara (título de 1815) José Ignacio Echeverría (título de 1810), dueño Botica de san Nicolás, Juan Nepomuceno Crespo, administrador (sólo se menciona) No se menciona pero Antonio Cal tenía botica [mismo exp. F. 221v]
09/12/1842	AGNP Notaria 1 f. 1487v	Mayordomos Santiago Vargas José María Manzano	

ANEXO 4.1.3 MOMENTOS. LA TRADICIÓN POBLANA: FASES EN SU INTEGRACIÓN¹

	ca. 1575- ca. 1625	ca. 1625- ca. 1675	ca. 1675- ca. 1725	ca. 1725 – ca. 1775	ca. 1775 – ca. 1825
Ubicuidad	<p>Simon Pereyns (Amberes ¿? - Puebla, 1589) p. 64</p> <p>Andrés de la Concha (Sevilla, ¿?- México, ca. 1612) p. 272.</p> <p>Baltasar de Echave Orío (Guipúzcoa 1558 – México, 1623) p. 354</p> <p>Luis Lagarto (¿España?, 1556 - ¿? - 1624) p. 236</p> <p>Juan de Arrúe (Ávalos, Colima, 1565 - ¿Puebla?, 1637) p. 110</p>				
Yuxtaposición		<p>Baltazar de Echave Ibía (1583/1584 - 1644) p. 350</p> <p>Luis Juárez (¿? - 1639) p. 216.</p>			

¹ Esta propuesta es meramente enunciativa. Salvo que se especifique lo contrario, toda la información de fechas y lugares de nacimiento y muerte esta tomada de: Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de Artistas en México*, 3 vols., México, Grupo Financiero Bancomer, 1995.

	ca. 1575- ca. 1625	ca. 1625- ca. 1675	ca. 1675- ca. 1725	ca. 1725 – ca. 1775	ca. 1775 – ca. 1825
Yuxtaposición		<p>Alonso López de Herrera (Valladolid, España, ca. 1585 – Zacatecas, México, ca. 1585)²</p> <p>Pedro García Ferrer (Alcoriza, España, ¿? - ¿?. 1660) p. 50</p> <p>Sebastián López de Arteaga (Sevilla, 1610 – México, 1652) p. 280</p> <p>Diego de Borgraf (Amberes, 1618 – Puebla, 1686) p. 178</p> <p>Rodrigo de la Piedra</p> <p>Pedro de Benavides</p>			
Compenetración/ Irradiación		<p>José Juárez (1617³-1661) p. 212</p> <p>Baltazar de Echave y Rioja (1632-1682) p. 356</p> <p>Pedro Ramírez (1638-1679) p. 114</p> <p>Juan Tinoco (Puebla, 1641-Puebla, 1703) p. 330</p>			

² Información proporcionada por Rogelio Ruiz Gomar.

³ Año tomado de la partida de bautizo: Rogelio Ruiz Gomar, *El pintor Luis Juárez*, México, IIE. P. 73

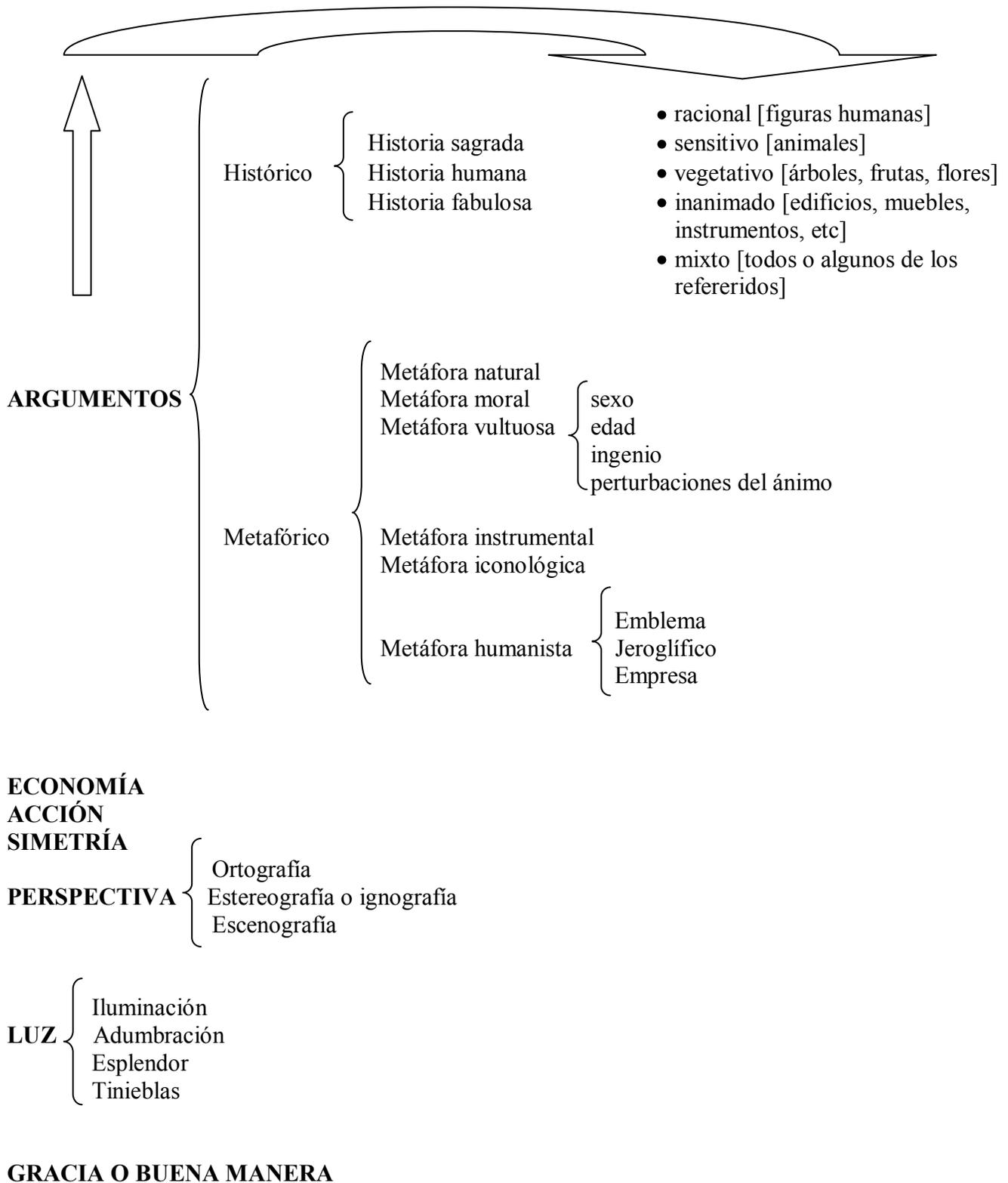
	ca. 1575- ca. 1625	ca. 1625- ca. 1675	ca. 1675- ca. 1725	ca. 1725 – ca. 1775	ca. 1775 – ca. 1825
Irradiación/ Selección			Juan Correa (México, 1646–1716) p. 286 Cristóbal de Villalpando (México, ¿? - 1714) p. 388 Juan Rodríguez Juárez (México, 1675-1728) p. 192 Antonio de Santander (Málaga ⁴ -Puebla) p. 260 Juan de Villalobos José Rodríguez Carnero (México, 1649-Puebla, 1725 ⁵) Juan Rubí de Marimón (Tehuacán, 1664-¿?) p. 220		
Consolidación			Antonio de Santander Piedra (hijo) Bernardino Polo Pascual Pérez	Luis Berrueco Pablo José de Talavera José Joaquín Magón, Miguel Jerónimo Zendejas (ca. 1724-1815)	

⁴ Información proporcionada por Rogelio Ruiz Gomar.

⁵ Rogelio Ruiz Gomar: “El pintor ...”. *op. cit.*, p. 45

	ca. 1575- ca. 1625	ca. 1625- ca. 1675	ca. 1675- ca. 1725	ca. 1725 – ca. 1775	ca. 1775 – ca. 1825
Involución					José Mariano Castillo Salvador del Huerto Pedro Toquero

ANEXO 5.3
COMPOSICIÓN INTEGRAL DE LA PINTURA, SEGÚN PALOMINO¹



¹ Palomino, *op. cit.*, pp. 150-159.