

Arte anómalo novohispano

Héctor Siever

Lucero Enríquez,
*Un almacén de secretos. Pintura,
farmacia, Ilustración; Puebla, 1797,*
México, IIE-UNAM/INAH, 2012.

El *almacén* (1797), obra realizada por Miguel Jerónimo Zendejas bajo la dirección del farmacéutico y botánico criollo José Ignacio Rodríguez Alconedo, es una fantástica anomalía pictórica plasmada en “12.05 m de longitud de lienzos adheridos a 16 puertas de madera, la mayoría de 3.20 de altura y anchura variable [...] El soporte auxiliar [...] comparte varias características constructivas con el tipo de biombo que Gustavo Curiel designa de ‘pintura al óleo’: un óleo sobre madera que se enlienzaba [...] a la manera de la pintura de caballete” (p. 21).

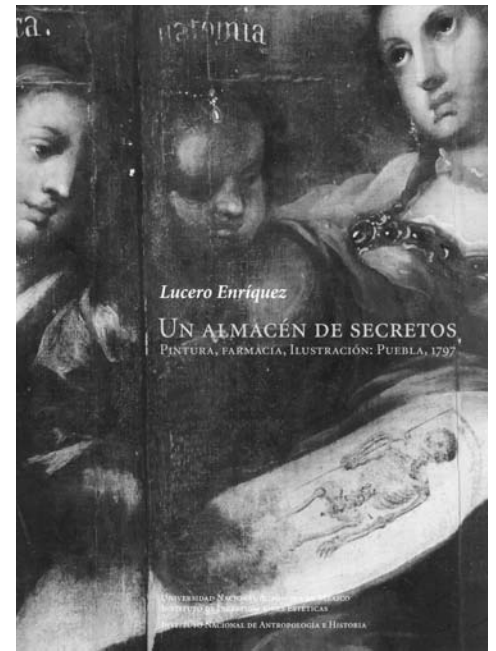
Este inusual soporte material hace pareja con la dificultad para explicar su contenido diverso y los significados fugitivos que se derivan de una compleja iconografía, a lo cual debe añadirse la inusual fuente —para la Nueva España de finales del siglo XVIII, todavía ultrabarroca y tridentina— utilizada como punto de partida para la su composición: la serie de grabados que Hubert Gravelot y Charles-Nicolas Cochin realizaron para la *Enciclopedia* francesa.

Así, la ambigüedad en el discurso y en sus mensajes ha dado pie a diferentes modos de acercarse a su lectura, aun cuando varias de esas tentativas han puesto en evidencia el contenido alegórico y simbólico. Ya antes de adoptar su actual forma de libro impreso, Lucero Enríquez —académica del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM—, hizo de la mencionada obra de Zendejas el tema de su tesis de doctorado en historia del arte. Ya entonces estaba convencida de que

El Almacén representa, tanto la postura científica e ideológica de un grupo de boticarios y cofrades 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.¹

Es así como se configuran tanto los protagonistas como el contexto socio-político y cultural en que se despliega esta imagen anómala en la tradición pictórica de la pintura novohispana del siglo XVIII, y ello

¹ María de la Luz Enríquez, “*El Almacén* de Zendejas-Rodríguez Alconedo: la pintura como declaración y alegato”, tesis de doctorado, México, FFYL-UNAM, 2007, p. 683. Ese mismo aserto se enuncia tal cual en la “Introducción” al texto aquí comentado (p. 18), esta vez como hipótesis comprobada y punto de partida de su análisis.



nos da pie para presentar la estructura analítica del libro. La trama de este *almacén de secretos* teje sus nudos a lo largo de cinco capítulos y un Epílogo. En el capítulo I (“La materia y el espacio”) aborda el soporte, la estructura y los materiales utilizados por Zendejas para realizar su enorme alegoría, así como la habitación y el espacio físico en que había sido habilitada (los 16 paneles de madera enlienzada eran otras tantas puertas de una enorme alacena, de piso a techo y en forma de L, utilizada para disponer ahí los simples y compuestos medicamentosos, instrumental para preparar recetas, etcétera). También reconstruye la historia de *El Almacén* en cuanto objeto material: su origen, periplos, mutilaciones, usos y abusos, hasta la reciente restauración y exhibición de la obra parte del Museo Nacional de Historia-INAH.

En el capítulo II (“El contexto”) se muestran los hilos que tejerán la trama del conflicto ideológico plasmado en *El Almacén*; se trata de una pugna entre redes de poder constituidas en el marco de la propia historia de la ciencia novohispana del siglo XVIII; el origen de esta creciente oposición podría buscarse en las reformas absolutistas de Carlos III, en la “mano invisible” del enciclopedismo francés y, en el ámbito local (en la periferia del Imperio español que eran las Indias), en las repercusiones que generaría la Real Expedición Botánica a la Nueva España, al mando del médico español Martín Sessé. Los hilos de ese conflicto son:

- i) la Cofradía de San Nicolás Tolentino, corporación de fieles entre cuyos propósitos destacaba “incrementar la participación en el culto y promover la caridad y la fraternidad más allá del estricto cumplimiento de los sacramentos básicos. Cuando un seglar ingresaba a una cofradía establecía un lazo con la iglesia que le permitía recibir ciertos beneficios espirituales y materiales”.² Esta corporación tenía a su cargo la llamada botica de San Nicolás (administrada por Ignacio Rodríguez de Alconedo).
- ii) El Real Tribunal del Protomedicato, creado por Real cédula en 1646 y al que tocaba resolver todos los aspectos administrativos y judiciales relacionados con el ámbito de la salud

² Asunción Lavrín, “La congregación de San Pedro: una cofradía urbana del México colonial, 1604-1730”, en *Historia Mexicana*, vol. 29, núm. 4 (116), abril-junio, 1980, p. 563

en Nueva España; esto es, lo relativo al ejercicio profesional realizado por los médicos (romancistas y latinistas), cirujanos, farmacéutas y boticarios, entre otros oficios del ámbito salud/enfermedad.³

- iii) La creación del Real Jardín Botánico (bajo la dirección de Martín Sessé) y la apertura de la primera cátedra de botánica (impartida por Vicente Cervantes). Estos dos vectores fundamentales de la ciencia ilustrada en Nueva España serían obstaculizados por los funcionarios del Protomedicato y la Universidad, una red de poder en pugna con la poderosa comunidad científica integrada por Sessé y Cervantes (apoyada por el virrey Bernardo de Gálvez y el visitador real y consejero de Carlos III, José de Gálvez), y de la cual formaban parte en Puebla el intendente-gobernador Manuel de Flon, el boticario criollo Rodríguez Alconedo, y los muy distinguidos integrantes de la Cofradía de San Nicolás.

Sin embargo, “las preocupaciones del gobierno novohispano en torno a la actividad boticaria se centraron en el cumplimiento de normas de carácter administrativo, no en cómo se generaba el conocimiento, como se transmitía, se mejoraba

³ John Tate Lanning, *El Real Protomedicato. La reglamentación de la profesión médica en el Imperio español* (edición de John Jay TePaske), México, Facultad de medicina/IJ-UNAM, 1997, pp. 39-117. También Martha Eugenia Rodríguez y Xóchitl Martínez (coords.), *Historia general de la medicina en México. Tomo IV. Medicina novohispana, siglo XVIII*, México, Facultad de Medicina-UNAM/Academia Nacional de Medicina, 1990, pp. 335-342.

y se reproducía. De hecho, los boticarios adquirían su oficio más en función de sus relaciones corporativas que en instituciones educativas”. No deja de ser sintomático que en el transcurso del periodo colonial los boticarios no realizaran más estudios que los indispensables para comprender las prescripciones ordenadas por los médicos universitarios, quienes solían escribirlas en latín.

De hecho, el mismo José Ignacio Rodríguez Alconedo estudió únicamente retórica y latín en el Real Colegio del Máximo Doctor San Jerónimo en Puebla, entre 1777 y 1780; en ese sentido la doctora Enríquez señala que “para ser boticario se requería tener como mínimo 25 años de edad, suficiencia en latín y una práctica de cuatro años bajo la guía de un boticario examinado”.

Una Real orden de 1786 había establecido la creación de un jardín botánico en la Nueva España, con el propósito de identificar, clasificar y conservar una enorme variedad de plantas. A partir de 1788 esa clase magistral se impartiría tres veces a la semana durante un semestre, y su enseñanza debía contemplar contenidos teóricos y prácticos. La clasificación de plantas se realizaría en función del nuevo sistema botánico creado por Claudio Linneo, mismo que permitía agrupar siete familias y 24 clases de plantas, indicando para cada una de ellas las virtudes, usos y denominación científica e indígena. En la Real cédula se indicaba el carácter obligatorio de esta cátedra

para todos los aspirantes a presentar el examen de boticario, médico y cirujano.⁴

En el capítulo III (“El género”) se busca establecer qué tipo de obra es *El Almacén*, y los posibles propósitos expresivos y de representación que le habrían asignado sus creadores. Para la autora, se trata sin duda de una “pintura de sala corporativa”, y en ese sentido compartiría características y propósitos con “las grandes telas de la sacristía de la catedral de México pintadas por Juan Correa y Cristóbal de Villalpando” (p. 152). Esas pinturas de sala corporativa comparten con *El Almacén* cuatro características esenciales: *a*) son pinturas “de gran formato”; *b*) “están destinadas a cubrir los muros de un espacio interior donde tiene su sede una autoridad colegiada”; *c*) en esas pinturas se desea “plasmear la ideología de esa autoridad”, y *d*) “estar hecha con recursos iconográficos susceptibles de varias lecturas: pública, privada e íntima (o ‘iniciada’)”.

El capítulo IV (“La autoría”) contiene una puntual semblanza histórica y cultural de los autores del cuadro, mientras el capítulo V (“La obra”), se dedica a desmenuzar y poner en evidencia los contenidos ideológicos de *El Almacén* a partir de los retratos, cartelas y alegorías que integran el conjunto pictórico (y derivado, en su parte medular, de diversos grabados rea-

lizados para ilustrar la *Enciclopedia francesa*). En relación con la vida, obra y milagros de Ignacio Rodríguez Alconedo y Miguel Jerónimo Zendejas, la autora buscó afanosamente los argumentos para sostener su hipótesis inicial, y no estoy seguro de si al final lo consigue.

La trayectoria existencial de cada uno de los personajes no reviste problema alguno en cuanto historia de vida, fuera de las consabidas lagunas documentales que suelen entorpecer incluso investigaciones como la realizada tan impecablemente por la autora. El problema surge con la interpretación de los datos, pues la “crítica inferencial” poco puede aportar en ausencia de un adecuado marco de referencia para narrar ese fragmento de historia cultural que se vive en el cuadro. Así, mientras la búsqueda de referencias gráficas resulta amplia y profunda, se mantiene un velo de silencio sobre el hecho mismo de haber sido comisionada esa obra a un pintor tan reconocidamente devocional como Zendejas.⁵

Por otra parte, si el uso de la oposición criollo/español se ha mostrado como una categoría fértil para la historia cultural del periodo colonial, ¿en verdad era necesario —metodológicamente hablando— introducir el concepto de *ethnos* para explicar la identidad cultural

de una docena de farmacéuticos poblanos? Si el “parentesco supremo” se entiende como una amalgama de identidad y tradición cultural, e implica, por supuesto, un origen compartido, ¿no habrían tenido mayor valor heurístico términos como criollo/*gachupín* (o español), por lo demás tan aclimatado a la tradición cultural de la historiografía mexicana? ¿No pretendía el barroco imponer en América los valores de un dios, un rey y una lengua? Cuando se tiene a la *Morenita* del Tepeyac como marcador identitario fundamental de una nación, ¿en verdad hace falta traer a cuenta el cuento anacrónico de las comunidades imaginadas?

Al principio me referí al cuadro de Zendejas-Alconedo como una anomalía para la cultura visual del siglo XVIII; siguiendo con el juego de la terminología de T.S. Kuhn, digamos que añadir explicaciones *ad hoc* como las presentadas por la doctora Enríquez no logra salvar los escollos y la anomalía persiste, manteniendo en crisis el ya viejo y achacoso paradigma de la historia del arte mexicano. Persiste no sólo en cuanto objeto pictórico, sino también como representación social y como ocultamiento de lo que en realidad estaba a debate en el conflicto de los boticarios criollos con el Protomedicato: no visiones encontradas de la ciencia, la botánica y la práctica de la farmacia (y su relación con el bien común), sino la sorda lucha por viejos privilegios e intereses económicos entre redes de poder.

⁴ Ana María Huerta Jaramillo, *Los boticarios poblanos: 1536-1825. Un estudio regional sobre el ejercicio farmacéutico y despacho*, Puebla, Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado, 1994, p. 48.

⁵ Véase Agustín Clavijo García, “Pintura colonial en Málaga y su provincia”, en Bibiano Torres Ramírez (ed.), *Andalucía y América en el siglo XVIII*, Madrid, Escuela de Estudios Hispanoamericanos-Consejo Superior de Investigación Científica, vol. I, 1984, p. 104.